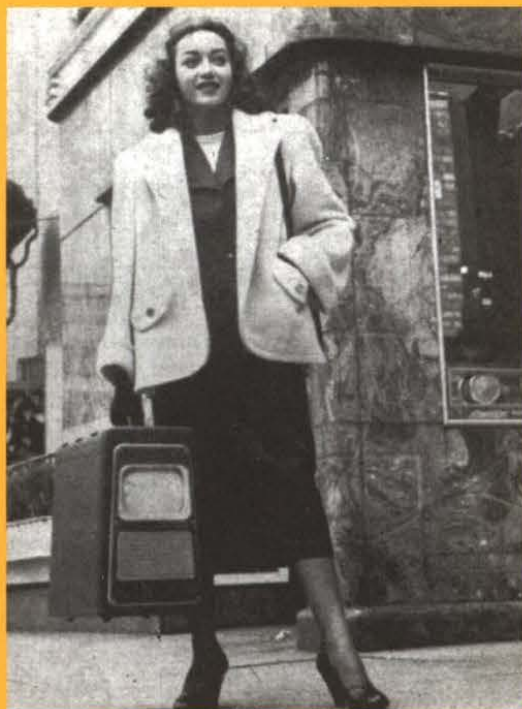


1

2011

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



35029/2011/1-D

1
2011

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 23 2011 Číslo / No. 1 (81)

TÉMA:

FILM JE JINDE / MIMO PROSTOR KINA

editorka tematického bloku: Lucie Česálková

O B S A H

Články

Karolína Stehlíková: Od sociální satiry k melodramatu.

Hry Oskara Braatena jako filmové předlohy 5

Pavel Krupmár: Česká televize jako filmový producent

v letech 1992–2002 (2. část) 21

Články k tématu

Editorial 63

Francesco Casetti: Filmová zkušenost 67

Malte Hagener: Kde je (dnes) film? Film ve věku imanence médií 79

Sylva Poláková: Otázka „místa“ v případě videomappingu 89

Edice a materiály

Lucie Česálková: Film v místech „nevyužitého času“ 111

Promítání v čekárně ruzyňského letiště a v jídelních vozech ČSD 118

Ad Fontes

Tomáš Lachman: Frič Martin (1908–1968) 129

Obzor

Radomír D. Kokeš: Zuskovy sítě analogií a deleuzovských odkazů

(Vlastimil Zuska, *Kruté světlo, krásný stín. Estetika a film*) 132

Přílohy

Z přírůstků knihovny NFA 139

107102

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



CONTENTS

Articles

Karolína Stehlíková: From Social Satire to Melodrama.

Adaptations of Oskar Braaten's Plays 5

Pavel Krupmár: Czech Television as a Film Producer

1992–2002 (Part 2) 21

Theme Articles

Editorial 63

Francesco Casetti: Filmic Experience 67

Malte Hagener: Where Is Cinema (Today)? The Cinema in the Age
of Media Immanence 79

Sylva Poláková: Examining the Place of Video Mapping 89

Documents

Lucie Česálková: Film in the Places of "Idle Time" 111

Screenings at Prague Ruzyně Airport's Waiting Room
and Czechoslovak Railways' Dining Cars 118

Ad Fontes

Tomáš Lachman: Frič Martin (1908–1968) 129

Horizon

Radomír D. Kokeš: Zúška's Networks of Analogies and Deleuzian References

(*Vlastimil Zúška, Kruté světlo, krásný stín. Estetika a film*) 132

Appendix

Recent Acquisition of the NFA Library 139



Články

OD SOCIÁLNÍ SATIRY
K MELODRAMATU*Hry Oskara Braatena jako filmové předlohy*

Karolína Stehlíková

Norská kinematografie patří kvantitativně mezi menší evropské kinematografie. Podle encyklopedie norského filmu z roku 1995 činil počet hraných filmů do tohoto roku jen 568¹⁾. Nejnovější kniha norských filmových historiků Gunnara Iversena a Oveho Soluma, která končí rokem 2009, zvyšuje toto číslo o dalších 173 filmů. Už jen z uvedených dvou čísel je patrné, že kinematografie tohoto malého národa (necelých pět milionů obyvatel) zažívá v posledních letech boom, v jehož pozadí můžeme hledat nejen zmnožení finančních kanálů umožňujících vznik nových filmů, ale také jasně deklarovanou politickou snahu formulovanou v jedné z parlamentních zpráv z nedávné doby, která klasifikuje film jako „jeden z nejdůležitějších kulturních výrazů dnešní doby“.²⁾ Dnešná šlo také o kinematografii ve své zemi silně podceňovanou, což ilustrativně dokládá nejen ironický název přehledové příručky shrnující norskou filmovou historii, jenž zní *Lepší než její pověst*³⁾ (titul je citací stejnojmenného filmu z padesátých let), ale také neformální sondáž, kterou autorka namátkou prováděla na laickém vzorku norského obyvatelstva. Málokdo byl ochoten přiznat vlastní kinematografii byt jen lokální význam.

Cesta k národní kinematografii

V minulých dobách zůstával norský film ve srovnání s kinematografiemi sousedních zemí Švédska a Dánska výrazně pozadu. Tato disproporce byla patrná už v dobách němého filmu. V době, kdy v Dánsku producent Ole Olsen vybudoval impérium *Nordisk Films kompagni*, které bylo v dobách své vrcholné slávy (1911–1916) druhou největší produkční společností hned za francouzskou společností bratrů Pathéových, se v Norsku zrodilo jen 16 hraných filmů, které (podle popisu těch dochovaných) svou kvalitou zřej-

1) Lars Thomas Braaten, Jan Erik Holst, Jan H. Kortner, *Filmen i Norge. Norske kinofilmer gjennom hundre år*, Oslo: Gyldendal 1995. V úvahu jsou brány jen celovečerní filmy.

2) Gunnar Iversen, Ove Solum, *Den norske filmbølgen*, Oslo: Universitetsforlaget 2010, s. 40.

3) Øyvind Hanché, Gunnar Iversen, Nils Klevjer Aas, „Bedre enn sitt rykte“ *En liten norsk filmhistorie*, Oslo: Norsk filminstitutt 1997.

mě patřily k evropskému průměru.⁴⁾ Teprve dlouho poté, co Charles Magnusson v roce 1911 obrodil do té doby regionální produkční společnost *Svenska bio* přijetím trojlístku režisérů, z nichž dva (Viktor Sjöström a Mauritz Stiller) posléze napsali jednu kapitolu světové kinematografie, si Norsko začalo uvědomovat, že zaostává.

Mezi důvody tohoto opoždění, pomineme-li souvislosti historické, geografické a politické (Norsko je na počátku 20. století nejchudší ze tří skandinávských zemí a teprve v roce 1905 získává po mnoha stoletích plnou nezávislost), existuje jeden, který je dodnes považován za norské specifikum a který po léta retardoval produkci norského filmu. Tímto důvodem je systém řízení provozu kin. Vlastníky a provozovateli kin se totiž od roku 1913 postupně staly výhradně obce a městské části. Velká část příjmů (na počátku to bylo až 65 %), které filmové projekce generovaly, plynula do rozpočtu obcí a využívala se k budování kulturní infrastruktury (výstavba muzeí, knihoven, subvence divadlům apod.). Tento netradiční model, který nepočítá s vrácením získaných finančních prostředků do produkce, trvá s mírnými obměnami dodnes. Od druhé poloviny devadesátých let probíhala postupně privatizace kin. V současnosti je přibližně 20 % kin v rukou soukromých subjektů.⁵⁾ Nerovnováha vznikající v takto nastaveném systému se v průběhu let postupně vyrovnávala díky vzniku několika fondů, jež norským producentům zajišťovaly nezbytnou finanční podporu.

Norští historikové kladou počátek hodnotné norské kinematografie až do dvacátých let 20. století, kdy ve velkém počtu malých produkčních společností za špatných ekonomických a technických podmínek (první filmový ateliér byl v Norsku vybudován až v roce 1935) vzniklo 28 němých filmů, v nichž už ovšem hráli profesionální herci a které razily určitou poetiku, norským publikem vesměs nadšeně přijímanou.⁶⁾ Za milník, který zahájil tuto éru, je považován film *TULAČKA ANNA* (Fante-Anne) z roku 1920 v hlavní roli s Aastou Nilsenovou a v režii Rasmuse Breisteina, který je dodnes pokládán za jednoho z nejvýznamnějších norských režisérů a jehož konsekventní dílo zasahuje až do roku 1952. *TULAČKA ANNA* předznamenává vznik žánru, pro něž se později vžilo označení rurální melodram nebo selský romantický film a v jehož intencích se pohybovala většina norské produkce dvacátých let. Sám Breistein byl hlavním představitelem tohoto žánru romantizujícího venkovský život, jehož idyličnost se stavěla do kontrastu ke zhýralému životu ve městě a v němž byli hrdinové nuceni překonávat především sociální rozdíly, aby mohlo dojít ke šťastnému konci. Mezi filmy, jež vykazují všechny znaky tohoto žánru, patří například Sommerfeldtova *MATKA ZEMĚ* natočená podle Nobelovou cenou ověřeného románu Knuta Hamsuna, raný Dreyerův film *NEVĚSTA Z GLOMDALU*⁷⁾ nebo Breisteinův kanonický *SVATEBNÍ PRŮVOD V HARDANGERU*.

4) Ø. H a n c h e, G. I v e r s e n, N. K. A a s, c. d., s. 10–12.

5) O v e S o l u m, D a g A s b j ø r n s e n, Den norske kinomodellen. In: D a g A s b j ø r n s e n, O v e S o l u m (ed.), *Film og kino. Den norske modellen*. Oslo: Unipub 2008, s. 38.

6) Ø. H a n c h e, G. I v e r s e n, N. K. A a s, c. d., s. 16–21.

7) Oba zmíněné filmy počítá norská kinematografie za své, ačkoli jejich režiséry jsou Dánové.

Převod dramatického textu

Norský film byl podobně jako v jiných zemích ve svých počátcích silně provázán s divadlem.⁸⁾ Divadelní hry začaly sloužit jako filmové předlohy od okamžiku, kdy se z filmu převádějícího stal film vyprávějící. Dynamický a neustále se vyvíjející vztah divadla a filmu byl mnohokrát popsán. Jak připomíná James Monaco v knize *How to Read a Film*, nejen divadlo, ale i všechny ostatní audiovizuální umění prošly v důsledku zrození nového média redefinicí. V případě divadla šlo – a stále jde – o snahu nalézt nový funkční model antimitetického divadla poté, co se ukázalo, že pokud jde o mimezi, je film mnohem lépe vybaven.⁹⁾ Nicméně vzhledem k tomu, že drama a scénář mají společnou základní premisu, totiž že jsou to obojí žánry určené k performanci, tedy k převedení z verbálního do vizuálního média, je logické, že dramatická literatura vždy fungovala jako zásobárna námětů. Díky struktuře dramatu, jejich rozsahu a dialogům šlo při jejich zpracování často pouze o přizpůsobení novému médiu, nikoli o kompletní přepracování, které je typické například pro prozaické žánry. Pro tyto posuny, jež se s dramatem dějí, razí Egil Törnqvist pojem *transpozice*. Podle něj zastřešuje tento termín více typů převodů – převod dramatu z jazyka do jazyka (translation), z jednoho média do druhého (transformation), od náčrtu k finální verzi (rewriting) a od originálního textu k jeho autorizované a revidované verzi (editing).¹⁰⁾ Törnqvist zcela nezamítá ani tradiční pojem adaptace. Podle něj je ovšem tento termín rezervován pro translace a transformace, které zahrnují „zásadní, úmyslné odchylky od zdrojového textu.“¹¹⁾ Törnqvistova pozice není přežitou kanonizací původního textu. Naopak vzhledem k tomu, jakou škálou děl se zabývá (jeho kniha *Transposing drama* je komplexní studií čtyř dramát z různých období a jejich transpozic do čtyř typů médií – divadlo, film, televize, rozhlas), je zřejmé, že transpozice vnímá jako svébytná umělecká díla. Zdá se, že Törnqvistovo teoretické oddělení transpozice od adaptace by našlo své pokračování v teorii Julie Sandersové, kterou ve svém článku „Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu“ tlumočí Petr Bubeníček.¹²⁾ Sandersová rozlišuje *adaptaci* a *přisvojení*. Přitom adaptací myslí aktivitu,

8) Budu dále hovořit především o propojení na úrovni mediální. Neméně podstatná je ale také prostupnost na úrovni personální. Nikoli náhodou se herci oslavovaného filmu TULAČKA ANNA rekrutovali z řad krátce předtím založeného Det norske teater (Novonorského divadla), které postupně vytvořilo kvalitní konkurenci norskému Nationaltheatret (Národnímu divadlu). Toto divadlo, kde se hrálo v druhém (uměle vytvořeném) oficiálním jazyce (v Norsku vedle sebe existují dvě varianty spisovné norštiny – bokmål a nynorsk), trpělo zpočátku nedostatkem kvalitní originální dramatiky. Zároveň do určité míry přirozeně inklinovalo k venkovskému prostředí (nynorsk je jazykem vytvořeným na základě staroseverštiny a norských dialektů charakteristických pro norský venkov), takže spojení s filmem, který v této době tíhne k romantizaci a oslavě venkova, se přímo nabízelo. Hercům v té době ještě vysmívaného divadla navíc filmové herectví nepřišlo nezajímavé, a nasýtily tak hlad po profesionálech, který pramenil z dosud přetrvávající nedůvěry k filmu jako takovému, jehož produkce se navíc v Norsku stále realizovala ve velmi amatérských podmínkách. Njen díky hercům se norský film začal profesionalizovat. Médium, jež v té době stále ještě hledalo svou identitu, logicky přitáhlo i další lidi z branže.

9) James Monaco, *How to Read a Film*, New York, Oxford: Oxford University Press 2000, s. 49.

10) Egil Törnqvist, *Transposing Drama: Studies in Representation*, Macmillan: London 1991, s. 7.

11) Tamtéž, s. 8.

12) Petr Bubeníček, Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace* 22, 2010, č. 1, s. 11.

která se netají vazbou na zdrojový text, zatímco přisvojení podle ní charakterizuje díla, která jsou od zdrojových děl natolik vzdálena, že jejich identifikace vyžaduje zásadní intelektuální úsilí (lze říct, že Sandersová tímto termínem nahrazuje širší pojem intertextualita, který je etymologicky vázán na text).¹³⁾

Törnqvistova dichotomie adaptace versus transpozice se zdá být oprávněná v souvislosti s dramatem, které skutečně lze do filmu (čistě teoreticky pochopitelně) převést s minimálními úpravami. Naproti tomu filmování literárních děl typu románu bude patrně vždy adaptací už jen z toho prostého důvodu, který uvádí Monaco, totiž že klasický komerční film nedokáže reprodukovat rozpětí románu v čase.¹⁴⁾ Nicméně nahlédnuto diachronně v kontextu (vzhledem k objektu našeho zkoumání) skandinávského diskurzu ve dvacátých letech 20. století reflektujícího převádění literárních děl na plátno je zřetelné, že v této oblasti lze pozorovat postupný vývoj. Podobně jako jinde bylo po skandinávských filmech poté, co jejich metráž překročila tisíc metrů a zrodil se fenomén celovečerního filmu, primárně požadováno, aby byly věrnými transpozicemi, nikoli volnějšími adaptacemi. Jako ilustrativní příklad může sloužit polemika týkající se zfilmování románových děl Selmy Lagerlöfové ve dvacátých letech 20. století. Do těchto diskuzí se kromě autorky zapojovali i jiní švédští spisovatelé. Na konci bylo kompletní odmítnutí Stillerovy adaptace GÖSTY BERLINGA kritikou i samotnou autorkou.¹⁵⁾ Je zcela zřejmé, že nový pohled, přiznávající filmovým tvůrcům právo na subjektivně uchopenou adaptaci předlohy, úzce souvisí s uznáním filmového umění jako nezávislé umělecké formy, k němuž docházelo postupně zhruba od druhé poloviny první dekády 20. století.

Teoreticky snadná transpozice dramatického textu do filmového média v sobě ovšem skrývá také zřetelné úskalí spočívající v příliš pevné vazbě na dramatickou strukturu, kvůli níž může film působit jako statické zfilmované představení. Arne Engelstad ve své knize *Fra bok til film. Om adaptasjoner av litterære tekster* (Od knihy k filmu. O adaptacích literárních textů) naznačuje, že vhodnost k filmovému zpracování závisí do jisté míry i na době vzniku dramatu, respektive na dobové konvenci, která určuje flexibilitu dramatického prostoru.¹⁶⁾ Engelstad tím vysvětluje, proč je jednodušší (a spíše se zdaří) zfilmovat Shakespearea s jeho verbálně zprostředkovanými externími sceneriemi než cíleně interiérového Ibsena. Provázanost divadla i filmu je zřetelná rovněž z fenoménu známého až z poslední doby, totiž z adaptací filmových scénářů pro divadlo, které by podle Lindy Hutcheonové spadalo do kategorie showing to showing, a již uvádí tezi: „Příběhy předváděné v jednom performativním médiu jsou vždy adaptovatelné do jiného performativního média (...).“¹⁷⁾ Je pozoruhodné, že touto cestou se často vydávají

13) Starší kategorizace filmových adaptací s ohledem na jejich vztah k originálu představuje např. Brian McFarlane ve své knize *Novel to Film*. Brian M c F a r l a n e, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford: Clarendon Press 1996, s. 10–11.

14) J. M o n a c o, c. d., s. 45.

15) Selma Lagerlöfová se dokonce pokusila získat zpátky filmová práva, která prodala Mauritzu Stillerovi. Tytti S o i l a, Sweden. In: Tytti S o i l a, Astrid S ö d e r b e r g h W i d d i n g, Gunnar I v e r s e n (ed.), *Nordic National Cinemas*. London, New York: Routledge 1998, s. 161.

16) Arne E n g e l s t a d, *Fra bok til film. Om adaptasjoner av litterære tekster*, Oslo: Cappelen Akademisk Forlag 2007, s. 17.

17) Linda H u t c h e o n o v á, Co se děje při adaptaci. *Illuminace* 22, 2010, č. 1, s. 33.

právě skandinávské filmy (připomeňme u nás hned několikrát inscenovanou Vinterbergovu RODINNOU OSLAVU nebo Næssova ELLINGA. Nověji tento trend zahrnuje Trierův film KDO JE TADY ŘEDITEL? a Breienův KURZ NEGATIVNÍHO MYŠLENÍ). Nad příčinami této „obrácené“ transpozice můžeme teoretizovat. Když pomineme často uváděný zjednodušující důvod, že současní dramatikové neumějí napsat dobrý dialog, nabízí se teorie recyklace, kterou filmový průmysl dovedl k naprosté dokonalosti (román adaptovaný pro film, který je v zápětí transponován do tištěného média při logické redukci a metamorfóze původního materiálu) a která tímto způsobem infiltruje i do divadelního světa. Další důvod je ekonomický. Divadelní dramaturgové pochopitelně také kalkulují s faktem, který Brian McFarlane formuluje jako „(...) očekávání, že respekt a popularita dosažená v jednom médiu by mohla infikovat dílo vytvořené v médiu jiném.“¹⁸⁾

Braatenova dramata jako předlohy

Vraťme se ale zpátky do skandinávského prostoru dvacátých let. Zvláště pro švédský němý film v období jeho největší slávy byly transpozice literárních děl úhelným kamenem, které položily základ úspěchu této kinematografie. Také proto bývá tato éra přímo nazývána *literární film* (literary cinema).¹⁹⁾ Švédská tendence k adaptacím měla několik důvodů, z nichž nejdůležitější byly prestiž, dobré příběhy a „švédskost“, jež měla domáci kinematografii profilovat v kontrastu k jiným evropským kinematografiím, ale především ke kinematografii americké, která stále agresivněji dobývala evropský trh. Dobré příběhy si Švédové vypůjčovali i z norské literatury (příkladem za všechny je Sjöströmův TERJE VIGEN podle Ibsenovy epické básně). Také Norové sahalí po švédském vzoru od začátku po literárních předlohách. I když zpočátku převažovala adaptace románů a povídek, vsadilo zejména ve třicátých letech několik režisérů na aktuální úspěch současných her a převedlo je na plátno.

Počáteční vztah Oskara Braatena k filmu, ač právě toto umění následně uchovalo jeho dílo živé pro příští generace, nelze označit jinak než jako skeptický. Oskar Braaten (1881–1939) byl spisovatel, dramatik, dramaturg, režisér a posléze i ředitel osloského Det norske teater (Novonorského divadla). Jeho životopisec Aage Lind cituje jeho článek „Film og litteratur“ (Film a literatura), v němž Braaten vyhodnocuje film jako nebezpečného konkurenta divadla a vyzývá spisovatele, aby jej vzali do svých služeb a přizpůsobili jej svým potřebám.²⁰⁾ V době, kdy norský film zažíval první úspěšné tažení, byl Braaten čerstvě etablovaným spisovatelem a kulturní osobností reprezentující v silně industrializovaném Oslu unikum. Jako syn dělnice z textilky prožil dětství v průmyslové čtvrti Sagene (Pily), která lemuje břehy řeky Aker. Braaten se v celém svém díle inspiroval tímto prostředím a jeho obyvateli. Svá díla psal v idiolektu dělnického předměstí. Jeho hry a romány jsou přesným otiskem doby a zachycují období největšího rozvoje leh-

18) B. M c F a r l a n e, c. d., s. 7. „(...) the expectation that respectability or popularity achieved in one medium might infect the work created in other.“

19) T. S o i l a, c. d., s. 162.

20) Aage L i n d, *Oskar Braaten*, Oslo: Aschehoug 1962, s. 135. Citovaná parafráze je v textu uvedena bez citačního údaje.

kého průmyslu, jakého bylo Oslo kdy svědkem. Spolu se svými kolegy Kristoferem Updalem a Johanem Falkbergetem je Oskar Braaten považován za spisovatele, který v norské literatuře etabloval postavu dělníka, a za představitele nového realismu, jenž přichází jako reakce na přeestetizovaná modernistická díla z přelomu století a zároveň je pokračováním silné realistické tradice, která má v Norsku silnější kořeny než v okolních zemích. Ve svých dílech nazírá dělníky očima člověka, který tyto lidi důvěrně zná, zaměřuje se na sociální nerovnost a morální dilemata rodící se z bídy, aniž by přitom byl neúnosně sentimentální nebo propagandistický. Braaten měl zároveň dar napsat břitký dialog sršící vtípem, čímž dobře vyvažoval tragičnost zápletek některých svých děl. Tato schopnost jej navíc předurčovala pro dráhu dramatika, i když tu nastupovat po Ibsenovi nebylo vůbec jednoduché.

V průběhu třicátých let bylo zfilmováno pět Braatenových divadelních her. Za kanonické (s výhradami některých norských filmových historiků) jsou dnes pokládány první tři filmy – VELKÉ KŘTINY (1931), SLUŠNÍ LIDÉ (1937) a DÍTĚ (1938). Čtvrtý film vznikl na podkladě dvou různých děl (dramatu *Dobrá krásná Maren* a románu *Za hokynářským pultem*) a byl uveden pod titulem DOBRÁ KRÁSNÁ MAREN (1940). Po válce se Braatenovy hry dočkaly ještě tři zfilmování. Prvním byl Bergmanův raný film PRŠÍ NÁM NA LÁSKU (1946), který je velmi volnou adaptací hry *Slušní lidé*. V sedmdesátých letech pak byla natočena nová norská adaptace hry DÍTĚ (1974), založená ovšem na divadelně úspěšné muzikálové úpravě, a jako poslední vznikl film MILÁ MAREN (1976), který si za předlohu vzal už dříve zfilmovanou hru *Dobrá krásná Maren*.²¹⁾

Zlatý věk norské kinematografie

Pro třicátá léta v norské kinematografii (především pak pro časový úsek zúžený na léta 1937–1940) se vžilo označení zlatý věk.²²⁾ Na úspěch tohoto období navázala tato kinematografie podle některých historiků až v osmdesátých letech, kdy norský film po delším útlumu v šedesátých a sedmdesátých letech prošel významným formálním přerodem, dokázal prorazit na zahraničních festivalech, a především konečně začal opět získávat přízeň domácího publika. Na počátku třicátých let byli norští diváci zřetelně přesyceni výpravnými, avšak patetickými a příliš melodramatickými filmy z venkovského prostředí, na jaké byl specialistou Rasmus Breistein. V roce 1926 se ovšem ze Spojených států po několikaleté praxi na různých postech v MGM vrátil muž, do něhož byly vzhledem k jeho původu (byl vnukem norských kulturních ikon Henrika Ibsena a Bjørnstjerne Bjørnsona) vkládány velké naděje. Tímto mužem byl Tancred Ibsen, který později natočil (spolu s Einarem Sissenerem) první norský zvukový film (zmíněné VELKÉ KŘTINY), a napomohl tak zrodu filmového „nového realismu“, který je ozvěnou civilní městské poetiky známé například z filmů Reného Claira. Sám Ibsen hovoří v narážce na dramaturgu

21) Autor neuveden, *Oscar Braaten 1881–1981. En filmografi*, Oslo: Norsk filminstitutt, 1981. (V názvu této publikace je Braatenovo křestní jméno chybně uvedeno jako Oscar). Zevrubnému popisu všech adaptací Braatenových děl se ve svém článku *Fra sosialrealisme til skrekkromantikk – Om Oskar Braaten-filmatiseringene gjennom tidene* v časopise *Film & kino* 1987/4, s. 78–85 věnuje Gunnar Iversen.

22) Gunnar I v e r s e n, *Tancred Ibsen og den norske gullalderen*, Oslo: Det norske filminstitutt 1993, s. 14.

svého dědečka o tzv. *ibsenizaci* filmu.²³⁾ Má tím na mysli především obrácení zájmu od historizujícího romantismu k problémům typickým pro současnost, což ovšem dodržel jen ve svém prvním filmu. Ibsen se stal vůbec nejúspěšnějším norským režisérem, jeho tvorba se vyznačuje na norské poměry stále unikátním rozsahem (za svůj život natočil 22 hraných filmů). Tento režisér opsal ve svém díle, které se uzavřelo v roce 1963, ob-
louk. Řekněme ve zkratce, že mezi jeho úspěchy z třicátých let, v jejichž pozadí stojí ne-
pochybně dobrá znalost hollywoodského *know how*, jak udělat řemeslně kvalitní a pub-
likem oblíbený film, patří kriminální film *DVA ŽIVÍ A JEDEN MRTVÝ* (1937)²⁴⁾ a trojice filmů
v hlavní roli s vynikajícím Alfredem Maurstadem *TULÁK* (1937), *GJEST BAARDSSEN* (1939)
a *TØRRES SNØRTEVOLD* (1940), kde v centru romantizujících příběhů stojí fiktivní, respek-
tive legendární postavy, které svým jednáním a hlubokým psychologickým portrétem
představují některý z podstatných rysů norské povahy. Druhým režisérem, jenž se v tři-
cátých letech profiloval jako svébytný tvůrce, byl Leif Sinding, jehož úspěch byl založen
právě na zfilmování Braatenovy hry *Slušní lidé*. Pro norskou kinematografii je dále
podstatná jeho sociální sonda v podobě zfilmovaného románu *BEZBRANNÍ* z roku 1939
o otrocké práci osiřelých dětí svěřených do péče vykořisťovatelským pěstounům. Tento
režisér bohužel za války ztratil důvěru svých kolegů i diváků, protože kolaboroval s na-
cistickým režimem. Stejně jako kinematografii dvacátých let netvořila jen díla Rasmuse
Breisteina, nebyla třicátá léta pouze doménou Tancreda Ibsena. Je nicméně neoddisku-
tovatelné, že tito dva režiséři, každý s výrazným rukopisem a uceleným autorským názo-
rem, představují pilíře norské předválečné kinematografie.

Velké křtiny

Trend filmování literárních předloh pokračoval v Norsku po celá třicátá léta. Nejčastěji se filmovala díla spisovatelů Bjørnstjerne Bjørnsona, Kristofera Jansona, Gabriela Scot-
ta a Oveho Ansteinssona.²⁵⁾ Po textu soudobé divadelní hry sáhl Tancred Ibsen naprosto
cíleně. Jak uvádí ve své autobiografii *Tro det eller ei* (Věřte nevěřte), seděl jednoho ve-
čera v Národním divadle a sledoval velmi úspěšné představení *Velkých křtin*, když v tom
před sebou spatřil „ideální zvukový film.“²⁶⁾

Měla (divadelní hra) všechny ingredience! Měla děj, vtip i napětí, byla dojemná,
nelhala o farářích ani farnících, měla šťastný konec – to vše podpořeno autorovými
brilantními replikami. V tomto kusu měli hlavní role *lidé* a stroje byly statisty.²⁷⁾

23) Tamtéž, s. 10. O východiscích Ibsenovy režiséřské tvorby viz také tematické číslo časopisu *Film & kino* 1980/5A, 87 s., jehož autorem je Dag Lutro.

24) Film je adaptací detektivního románu Sigurda Christiansena a dočkal se několika dalších zpracování. Mezi jinými českého z roku 1950.

25) Sigurd E v e n s m o, *Det store tivolí. Film og kino i Norge*, Oslo: Gyldendal norsk forlag 1992, s. 189.

26) Tancred I b s e n, *Tro det eller ei*, Oslo: Gyldendal norsk forlag 1976, s. 138.

27) Tamtéž, s. 138. "Den hadde alle ingrediensene! Den hadde handling, humor og spenning, den var røren-
de, hadde sannhetsord å si til såvel prester som menigmann, den hadde en lykkelig slutt – alt understøt-
tet av forfatterens glimrende replikker. Her var det *menneskene* som hadde hovedrollene, og maskinene
som var statisteri."

Velké křtiny si premiéru na divadle odbyly už roku 1925. Představení bylo natolik úspěšné, že se udrželo na repertoáru několik let a dosáhlo více než stovky repríz. Braatenova dcera Berit Strandvoldová v knize o svém otci *Oskar Braaten – i dørgløtten* (Oskar Braaten škvírou ve dveřích) popisuje tuto dobu jako zlomovou pro život jejich čtyřčlenné rodiny.²⁸⁾ *Velké křtiny* byly úspěšné nejen v Oslu, hrála je i jiná norská divadla a pronikly i za hranice (uváděly se po celé Skandinávii a v Německu). Vzhledem k vytrvalosti, s jakou se hra držela na repertoáru, a oblíbenosti u publika, nebylo divu, že Tancred Ibsen vycítil téměř jistý úspěch. Pro svůj záměr získal začínající režisér představitele jednoho z hlavních hrdinů (Haralda) zkušeného divadelního i filmového herce Einara Sissenera a posléze též Oskara Braatena, který si ovšem vymínil dozor nad jazykovou úrovní filmu (kromě toho, že film měl paralelně vzniknout ve třech verzích – norské, dánské a švédské –, šlo autorovi v první řadě o dodržení sociolektu, jímž mluvily jeho postavy), a figuroval tedy v procesu coby režisér dialogů a zároveň – jak uvádí více zdrojů – zainteresovaný rádce. Ibsen se Sissenerem založili produkční společnost a začali shánět finanční a technické prostředky. Vznik prvního norského zvukového filmu provázely peripetie, které dnes figurují v textech norských historiků jako příklady toho, jak lze filmovou klasiku udělat na koleni. Iversen ve své knize *Tancred Ibsen og den norske gullalderen* (Tancred Ibsen a norský zlatý věk) například uvádí, že zvukovou aparaturu překvapivě zapůjčila zdarma švédská společnost Aga Baltic.²⁹⁾ Interiérové scény se natáčely na maličké kabaretní scéně Chat Noir pozdě v noci, kdy se v divadle nezkoušelo ani nehrálo apod. Ibsen přenesl do filmu kompletní obsazení z Národního divadla, čímž si situaci samozřejmě ulehčil. Autorem scénáře byl ovšem Ibsen sám a je na první pohled patrné, že na této úrovni došlo ke značným posunům, které zdaleka nebyly jen formální.

Původní Braatenova hra má tři dějství odehrávající se ve dvou interiérech.³⁰⁾ Čas hry je v úvodní poznámce označen jako „naše doba“. Hra je břitkou satirou beroucí si na mušku absurdní situaci dělnic, svobodných matek, jimž protestantská církev odpírá svátost křtu, a pasuje je tím na vyvrhele společnosti. Tato rovina je pro hru zcela klíčová, což je zřejmé i z toho, že první a třetí dějství se odehrává ve farářově kanceláři. Hrdinkami hry jsou mladá Alvilde, její starší kamarádka, prostořeká spolubydlící Dvojitá Petra, a několik dalších dívek, které, což je jedna z point hry, všechny přivedl do jiného stavu proutník Hans, přezdívaný Kukačka. Hlavními mužskými hrdiny jsou dobromyslný starý farář, jeho nesmiřitelně idealistický budoucí zeť kaplan Idar a lidově vychytralý farářův pomocník Evensen. Mezi touto trojicí se rozpoutá boj o duše žen, které se na protest proti nespravedlnosti nechají z církve vyškrtnout. Tato skutečnost ovšem připraví pole působnosti sektářům, kteří se na bezprizorné okamžité sesypou. Druhým motivem je příběh svobodné matky Alvilde, která najde dočasné východisko z bezútěšné situace ve fiktivním vztahu se submisivním Haraldem, jemuž nevádí předstírat, že je otcem Alvil-

28) Podle Berit Strandvoldové mohla rodina díky příjmům z této hry splatit dluhy, pořídit si elektrický sporák a automobil. Berit Strandvoldová, *Oskar Braaten – i dørgløtten*, Oslo: H. Aschehoug and co. 1981, s. 70.

29) G. Iversen, c. d., s. 10.

30) Všechny Braatenovy hry jsou citovány podle sebraného vydání jeho děl. Oskar Braaten, *Samlede verker I–V*, Oslo: Aschehoug 1987.

dina dítěte, protože po Alvilde v skrytu touží. Alvilde nakonec vztah s Haraldem legitimizuje, když jej u zápisu ke křtu označí za otce dítěte.

Tancred Ibsen dobře pochopil, že úspěšnost filmové verze předpokládá změnu v hierarchii motivů. Ve stylu hollywoodského paradigmatu tak ve svém scénáři vypichuje drama milostného trojúhelníku Alvilde – Harald – Kukačka, a klade tak důraz na melodramatičnost zápletky. Do centra příběhu tím staví nesmělého, zženštilého muže, který v průběhu děje překonává svou (okolím mu namlouvanou) „nervozitu“ a mění se v akceschopného, sebevědomého hrdinu.

Pro uvedení do děje je prvních 25 minut z 95minutového filmu vyhrazeno zpřítomnění předtextové historie hry. První záběry odkazují až epigonsky na film Reného Claira *Pod střechami Paříže* z roku 1930, ve kterém se kamera ze střech domů snáší do parteru ulice, aby zachytila obyčejné obyvatele francouzské metropole. Ibsenův kameraman Gunnar Nilsen-Vig začíná podobně – záběrem na běžný činžák. Pokračuje ovšem v opačném směru než Clair. Kamera přeletí střechy, aby mohla zabrat město z výšky. Ibsen dopřeje divákovi 360stupňové panorama industriálního Osla. Záběry podmalovává podobně jako u Claira ústřední melodie filmu, kterou je pouliční píseň beze slov hraná na harmoniku a housle.

S hrdiny se seznamujeme postupně. Dvojitá Petra a její spolubydlící Alvilde vstávají a chystají se do práce. Tato expozice umožňuje záběry běžného ruchu v osloských ulicích, na něž plynule navazuje továrenská realita – průvod dělnic slévající se v jeden proud u brány do fabriky. Deskriptivními záběry pronikají drobné dialogy, které nemají přímou oporu v původní hře, logicky však zprostředkovávají historii postav (Alvhildino nechutenství u snídaně naznačuje možné těhotenství, těžké postavení nesezdaných žen je pro změnu vyjádřené synekdochickou výměnou dvou replik mezi těhotnou Georgine a Dvojitou Petrou). V páté minutě se rozjízďejí textilní stroje. Kamera, která nejprve zabírá ženy u strojů, se posléze soustředí na jednotlivé detaily a nechává vyniknout rytmickému pohybu cívek a člunků. V této chvíli se zřetelně vyjevuje režisérova snaha zachytit poezii továrního ruchu a zprostředkovat realitu v širší, jakou mu toto médium umožňuje. Teprve po půl hodině se ocitáme ve farářově kanceláři a seznamujeme s trojicí farář, kaplan a jeho pomocník.

Je zcela očividné, že režiséra vedla k úpravám snaha posunout těžiště od „církevního“ konfliktu k obecně sdělnějšímu „těžkému údělu chudé svobodné matky“. Aby byl divákův emocionální hlad nasycen, je předvedeno, jak Alvilde k dítěti přišla (v divadelní hře je dítě na světě hned od začátku). Ibsen také vhodně přetváří původní nedramatické pasáže, jež mají podobu statických retrospektiv, do aktivních dialogů.

Od okamžiku, kdy je dítě svěřeno Haraldovi, který je do té chvíle pasivní epizodní postavou, se pozornost přesouvá na něj. Ve druhé třetině filmu následuje režisér hru nejvěrněji, i když chronologii scén opět rozrušuje ve prospěch paralelního odvíjení dvou zápletek – Haraldova vyrovnávání se s rolí muže v domácnosti a rozhořivajícího se sporu mezi mladými ženami a netolerantní státní církví.

Haraldova submisivní role je na chvíli potvrzena. Se zástěrou kolem pasu pobíhá mezi plotnou a kolébkou. Dítě láskyplně krmí, koupe, utěšuje, pere pleny a přitom vaří. Zlom přichází v momentě, kdy se v domácnosti zjeví Hans – Kukačka a pokouší se obnovit vztah s Alvildou. Harald si uvědomuje své potupné postavení, serve si zástěru a mrští

ji Alvilde k nohám, dezorientovanému Hansovi vrazí do ruky jeho dítě. Když ale vidí, jak nešikovný Hans drží plačící dítě, syna mu odebere a předvede mu, jak se správně drží kojeneček. Oproti dramatu graduje Ibsen lépe Haraldovu proměnu, když jej bezprostředně po této scéně nechává vyběhnout za Hansem na ulici a poprat se s ním. Bitka dvou mužů (ve hře opět zprostředkovaná pouze referenčně) je předvedena v duchu neorealismu (srocení zvědavců, chlapec, jenž upozorňuje přihlízející na blížícího se četníka).

Poslední třetina filmu je do velké míry volnou Ibsenovou fabulací, která s původní hrou nemá nic společného. Scénárista dotahuje příběh dvojice, aby mohlo dojít k očekávanému *happyendu*. Harald, plný nově nabytého sebevědomí, si sežene práci zahradníka a získá si srdce své zaměstnavatelky (kromě své píle také tím, že s sebou v bedničce tajně nosí malého Pásana). Když bohatá dáma nabídne Haraldovi a jeho rodině zahradní domek a stálou práci, může Harald tuto novinu triumfálně oznámit Alvilde, která už mu mezitím stačila naznačit, že by z jejich vztahu mohlo být něco víc. Ve druhém plánu vrcholí souboj několika sektářů o duše žen uvolněných ze státní církve. Poslední třetina filmu se záměrně přesouvá do exteriérů (rozkvetlá zahrada, romantizující dělnická čtvrť s řekou) a končí hromadným křtem všech dosud nepokřtěných dětí, který je předveden jako zábavná montáž (kojenci kolující v rychlém sledu z ruky do ruky s prolnutým závěrečným záběrem na tvář nastrojeného batolete).

Filmu se dostalo nadšeného přijetí kritikou i publikem. Také zahraniční kritika se o filmu vyjadřovala příznivě. Film byl prodán do Švédska i do Dánska. Jedinou porážku utrpěl na americkém trhu. Podle Braatenovy dcery byl film ve státě New York cenzurou zakázán pro blasfemičnost. Strandvoldová cituje ve své vzpomínkové knize neznámý zdroj: „Nemohl být akceptován pro svou amorálnost a způsob, jakým si dělal legraci z náboženství.“³¹⁾ Gunnar Iversen ve své mikrostudii *Under Oslos hustak* (Pod střechami Osla), zveřejněné v bookletu k restaurované verzi VELKÝCH KŘTIN a vydané na DVD v roce 2008, prezentuje dílo jako ukázkou dobového „feelgood“ filmu, který především díky zábavnému převrácení genderových rolí je dodnes aktuální a divákovi přístupný.³²⁾ V této souvislosti můžeme možná připomenout Haasův a Vávřův filmový přepis Langerovy komedie *VELBLOUD UCHEM JEHLY*, kde silná (a chudá) žena Zuzka šéfuje nesmělému, nepraktickému a bohatému Alíkovi. Mimochodem je vysoce pravděpodobné, že hry tohoto českého dramatika Oskar Braaten znal. V roce 1932 uvedlo Novonorské divadlo Langerovu hru *Velbloud uchem jehly*, o dva roky později (v době, kdy Braaten divadlu umělecky šéfoval) pak *Obrácení Ferdyše Pištory*.

Slušní lidé

Zfilmování další Braatenovy hry *Slušní lidé* se přirozeně nabízelo vzhledem k popularitě, jakou si získal film *VELKÉ KŘTINY*. Podobně jako v předchozím případě se jedná o zralou Braatenovu hru z roku 1930. Jde opět o satiru vysmívající se tentokrát pokrytectví

31) B. S t r a n d v o l d o v á, c. d., s. 125. „Den kunne ikke aksepteres, da den drev gjøn med religion og var umoralsk!“

32) Gunnar I v e r s e n, *Under Oslos hustak*, booklet k DVD, vydavatel Norsk filminstitutt, 2008, nestránkováno.

takzvaně slušných lidí, kteří, jak se ukáže, nejsou o nic lepší než ústřední dvojice hry, již tvoří napravený zloděj a bývalá prostitutka. Hra svým rámcem – příběh dvojice, kterou sociální situace vytlačila na okraj společnosti a která se snaží začít znovu, připomíná mnohem tragičtější drama Františka Langera *Periferie* (1925).

Drama má tři dějství, všechna se odehrávají v chatě nedaleko za městem. David a Maggi se ve snaze najít dočasný úkryt vloupají do prázdné chaty. Její majitel Håkensen se projevuje jako lidumil a chatu hrdinům dočasně přenechá. Ačkoli si David brzy najde práci a Maggi se stane ženou v domácnosti, je dvojice neustále konfrontována se štvavým zájmem okolí, protože v chatě poskytuje úkryt pochybným existencím. Katarzním okamžikem dramatu je závěrečná scéna s občany, kteří v čele s hlavní samaritánkou a drbnou přicházejí pogratulovat páru k ohlášené svatbě. Při této příležitosti požádá paní Haldorsonová Maggi o přednášku o těžkém údělu prostitutek. Maggi jí promptně vyhoví, čímž uvede všechny do rozpaků, protože, aniž někoho jmenuje, vyjde najevo, že se o ni přítomní muži pokoušeli nebo byli v minulosti jejími zákazníky.

K filmu Leifa Sindinga napsal scénář zřejmě sám Oskar Braaten, i když podobně jako v případě VELKÝCH KŘTIN figuruje v titulcích pouze jako autor předlohy.³³⁾ Vzhledem k tomu, že scénář se dochoval, lze dobře rozkrýt, jak si s vlastní hrou poradil sám autor v roli scénáristy. Scénář obsahuje 333 číslovaných záběrů a až na prvních 25 záběrů (tvořících 30 z 85 minut filmu), které autor využil pro zprostředkování prvního setkání hrdinů, jež se ve hře objevuje referenčně, následuje scénář hru velice věrně. Pouze bylo dodáno osm epizodních postav, několik krátkých scén (cesta z města po kolejích, zadržení zloděje Pedera Basena, napadení Maggi u rybníka apod.) bylo účelově přeneseno do exteriéru a také bylo přidáno několik scén, jež motivují jednání ostatních postav. Zdálo by se, že výsledkem takové úpravy nemůže být nic jiného než zfilmované divadlo, jímž také film SLUŠNÍ LIDÉ (navzdory nadšenému přijetí diváky i kritikou) v podstatě je. Ze statičnosti se výrazněji vymyká pouze zpřítomněná minulost hlavních hrdinů, která film otevírá.

Setkání nesmělého Davida s prostitutkou Maggi je zrežírováno s citem pro detail a městskou poetiku života spodiny. Hned za úvodními titulky sledujeme výmluvně vyčkávací ženské nohy v lodičkách, k nimž se posléze přidávají nohy pánské. Noční život města zástupně reprezentují záběry několika neonových nápisů. Ošuntělost bytu, do něhož se dvojice uchýlí, podtrhuje Davidovo citové tápání a Magginu hravou profesionalitu. Expozice je podána za pomoci série detailních záběrů (Maggiiny nohy přezouvající se do lodiček, sklenice s vínem, tváře hrdinů v detailu, Maggi s cigaretou zpívající píseň v polodetailu). I cesta z města je malebná – dvojice klopýtá po kolejích a brodí se zasněženou krajinou. Od okamžiku, kdy se hrdinové vloupají do chaty, mizí z filmu řemeslná nápaditost, jsme svědky dlouhých dialogů převážně v jediném interiéru. Časový předěl mezi prvním a druhým dějstvím je ve filmu předveden pomocí spektra snímaných přírodních motivů (tající led na potoce, jarní květiny), předurčenost osudů hrdinů symbolizuje záběr na vodní vír (ve scénáři je ovšem tato sekvence zjednodušená, najdeme v něm pouze poznámku „tající rampouchy“³⁴⁾).

33) Scénář je uložen v Rukopisné sbírce v Národní knihovně v Oslu pod následující signaturou: Ms.4° 2692 Oskar Braaten: „Bra mennesker“. Film-manuskript bygd over skuespillet. Til Leif Sindings film 1937? Mangfoldiggjort med duplikator. 159 bl. Blyantskr. notater om rollebesetning.

34) Scénář k filmu, s. 50.

Hra i film končí Davidovou ironicky míněnou větou: „To znamená, že se z nás konečně stali slušní lidé.“³⁵⁾ David k sobě Maggi přitiskne, a posledním záběrem je tak melodramatický detail – „soutváří“ šťastných hrdinů, přesně jak si to přeje také scénář.

Ačkoli předloha byla autorem klasifikována jako komedie a skutečně obsahuje řadu humorných scén, film tuto rovinu téměř pomíjí. Soustřeďuje se na sociální problematiku a tragickou předurčenost osudu ústřední dvojice. Charaktery hrdinů tak doznávají značného zploštění. Komičnost situací zůstává zcela nevytěžena. Sindingova inklinace k sociální problematice se plně projevila o dva roky později při zfilmování románu Gabriela Scotta *Bezbranní*, který dokonce vyvolal společenskou debatu týkající se situace bezprizorných dětí. I když je Sinding též režisérem oblíbené komedie *TETA TAŠKA* z roku 1940, zdá se, že dával přednost striktnímu rozlišování žánrů a nedokázal spojit sociální problematiku s humorem tak, jak byla obsažena v textech Oskara Braatena. Norští filmoví historikové (podobně jako dobové publikum) nicméně film dodnes hodnotí kladně.

Dítě

Hra *Dítě* je mnohem starší než obě předchozí dramata. Pochází z roku 1911 a patří mezi rané texty Oskara Braatena. Založila nicméně jeho slávu coby divadelního dramatika. Poprvé byla uvedena v roce 1913 v Národním divadle, kde zaznamenala velký úspěch, a poté se hrála na dalších norských i zahraničních scénách.³⁶⁾ Film Rasmuse Breisteina podle této hry vznikl v roce 1938. Šlo o třetí zvukový film dávno etablovaného režiséra. Fakt, že Breistein sáhl po úspěšné divadelní hře (respektive tento úkol mu byl zadán produkční společností), podle filmového historika Oveho Soluma jen potvrzuje, že Breistein se cíleně zaměřoval na látky garantující úspěch filmu. Breistein byl režisérem adaptací. Z jeho dvanácti hraných filmů jich bylo sedm založeno na populárních divadelních hrách, ostatní na povídkách.³⁷⁾ Zatímco *VELKÉ KŘTINY* byly poměrně nečekaným úspěchem mladé režisérské a produkční dvojice, předpokládal se u filmu *DÍTĚ*, financovaného společností Norsk film A/S a natáčeného v novém filmovém ateliéru, úspěch podobný jako u předchozích filmů, které tato společnost produkovala. Podobně jako u *VELKÝCH KŘTIN* se režisér rozhodl převzít kompletní herecké obsazení z inscenace této hry, kterou v roce 1937 úspěšně uvedlo Novonorské divadlo. V té době byl Oskar Braaten dramaturgem tohoto divadla a představení jmenované hry navíc sám režíroval. Také na filmu se spisovatel podílel. V roce 1938 přepracoval hru *Dítě* pravděpodobně právě s ohledem na její zfilmování.³⁸⁾ V titulcích k filmu je Braaten spolu s Breisteinem označen za autora úpravy hry a je mu přiznána i role režiséra dialogů.

35) Scénář k filmu, s. 158. „Det skal bety det at nå er vi endelig blitt bra mennesker!“

36) A. L i n d, c. d., s. 54–55.

37) Ove S o l u m, En god gammel kjenning. In: Jan Anders D i e s e n (ed.), *På optagelse i friluft. Om Rasmus Breisteins filmliv*. Oslo: Norsk filminstitutt 2000, s. 67–69.

38) Rukopisný text této verze je uložen v Rukopisné sbírce v Národní knihovně v Oslu pod následující signaturou: Ms.4° 3932 Oskar Braaten: „Ungen. Folkeliv i 4 akter.“ Omarbeidet versjon 1938. Fotokopi av egenh. ms. med rettelser. 2 upag. bl. Bl. 1–94 + bl. 51 b. Při srovnání se starší verzí hry vyšlo najevo, že autor neprováděl zásadnější změny, pouze přeformuloval jednotlivé repliky.

Drama má čtyři dějství a odehrává se v devadesátých letech 19. století v dělnické čtvrti Sagene. Podtitul revidované verze zní „Lidový život ve čtyřech dějstvích“. Dějištěm je ve dvou případech exteriér, v jednom tzv. hnízdo, dům Hønse-Lovisy sloužící coby jesle, a v posledním dějství nálevna zvaná Afrika. Hlavní zápletkou je zoufalé jednání dělnice a svobodné matky Milji, kterou opustí otec jejího dítěte. Milja pod tlakem okolí dá své dítě k adopci. Hønse-Lovisa, jakási dobrá duše všech podobně postižených žen, Milju od jejího úmyslu zrazuje. Milja si ovšem nedá říct a dítěte se zbaví. Svého rozhodnutí poté hořce lituje, až se zdá, že přichází o rozum. Hønse-Lovisa nakonec Milje pomůže získat dítě zpátky.

Braatenovým záměrem, jak se sám autor vyjádřil v časopisecky publikovaném článku, který cituje Aage Lind, bylo „předvést mladé dělnice jako živé bytosti s jejich ‚hříšnými‘ touhami i s jejich posvátnými a čistými city“³⁹⁾ Kritika knižního vydání vyzdvihovala „zdravý a bezpředsudečný realismus“ dramatu.⁴⁰⁾

Film začíná sérií záběrů na romantické okolí řeky Aker a štíty továren. Tuto náladovou několikaminutovou sekvenci podmalovává příslušně dynamická hudba Antona Holmeho. Podobně jako v obou předchozích filmech následuje vizualizovaná předtextová historie. Seznamujeme se s Hønse-Lovisou a její pomocnicí, staropanenskou Krestnou. Pozorujeme muže a ženy směřující do fabrik včetně epigonského zachycení práce textilních strojů (za kamerou stál stejný kameraman jako v případě VELKÝCH KŘTIN). Po práci jdou Milja s Juliem na tancovačku k řece, objevuje se osudová žena Petrine, Milja nechává Julia jít. Ve třinácté minutě se ocitáme na začátku prvního dějství a dialogy začínají věrně následovat předlohu. Celé první dějství, které se odehrává na mostě před továrnou, a je tudíž silně statické, následuje drama téměř do písmene. Podobně naložili scénáristé také s dalšími dějstvími, předěly zajistily romantické záběry na okolí řeky (plynutí času naznačuje rozkvetlá či zasněžená periferie).

K zásadní změně dochází na konci filmu. Režie směřuje k povinnému melodramatickému závěru. Přidává proto motiv Miljina pokusu o sebevraždu (ve hře výčitkami stíhaná, opilá Milja pouze dorazí nad ránem k Hønse-Lovise, kde se zhroutí). Ve filmu následuje po tancovačce exteriérová scéna světlé noci (hysterický běh Milji a předvídavého Julia po břehu řeky). Milja se vrhá do vody, ale je zachráněna epizodními postavami hlídačů Kristoffera a Engelbrekta, kteří ji bezvládnou donesou do Hønse-Lovisina domu. Z filmu mizí důležitý ambivalentní dialog mezi Miljou a Hønse-Lovisou, který ve hře připravuje půdu pro katarzní shledání matky s dítětem. Závěrečná scéna filmu, kdy zachráněná matka spatří své dítě, je proto čistě emoční a má klasické rysy *tearjerkingu*. Melodramatičnost závěru dovršuje Juliův příchod. Rodina je sjednocena a vše naznačuje, že nezodpovědného muže vrátily předchozí události na správnou cestu (v původní hře se v závěru Julius vůbec neobjevuje).

Ačkoli deníková kritika film poměrně jednotně odmítla jako zfilmované divadlo (recenzenti si stěžovali na jeho staticčnost, „nefilmovost“ a zbytečnou věrnost předloze)⁴¹⁾, di-

39) A. L i n d, c. d., s. 53. Zdroj necitován. „(...) vise at fabrikkjentene er levende kvinner, med kvinnens ‚syndige‘ attrå og kvinnens hellige og rene følelser.“

40) A. L i n d, c. d., s. 53. Zdroj necitován.

41) Ove Solum cituje ve své kapitole věnované Rasmusi Breisteinovi recenzenty deníků Tidens Tegn, Aftenposten, Dagbladet a Arbeiderbladet. O. S o l u m, c. d., s. 77–81.

vácky film uspěl podobně jako tematicky spřízněné VELKÉ KŘTINY. Navíc díky veskrze pozitivnímu reklamnímu článku v Norsk filmblad, který vyzdvihoval sociální nasměrování filmu, a pozdějšímu pozitivnímu ohlasu v dlouho osamoceně monografii věnované historii norského filmu od spisovatele a novináře Sigurda Evensmoa ze šedesátých let bylo dílo kanonizováno, ačkoli, jak je dnes zřejmé, si tuto pozici nezaslouží.⁴²⁾

Závěrem

Je nepochybné, že každý z filmů nese zřetelný rukopis svého režiséra. VELKÉ KŘTINY projevují velkou přizpůsobovací schopnost umným smícháním amerického melodramatu a francouzského civilismu. SLUŠNÍ LIDÉ připomínají americké sociálně kritické filmy, které byly doménou evropských umělců točících v Hollywoodu ve třicátých letech. Úcta k předloze je ovšem retardující. Snad nejslabší je film DÍTĚ, který byl v tehdejší době snad příkladný svým realismem, svou statičností ovšem představuje krok zpátky.

Braatenovy vícevrstevnaté hry posloužily filmařům především jako kvalitní, na divadle prověřené látky sociálních konfliktů, na nichž lze vybudovat klasické melodrama (dva z probíraných filmů mají umělý melodramatický konec podle dobové filmové konvence, třetí film dosahuje melodramatičnosti použitými prostředky – způsob snímání interakce hrdinů). Vzhledem k Braatenově účasti na vzniku jednotlivých filmů lze předpokládat, že sám autor měl takové úpravy za přirozené. Režiséři jej zřejmě přesvědčili o výhodách výrazové přímočarosti. Koneckonců melodrama má svůj původ na divadle. Němému filmu pro svou přímočarou expresi tento žánr konvenoval, protože byl srozumitelný i beze slov. Příchod zvuku umožnil žánr dále rozvíjet a strukturovat.⁴³⁾ Karel Thein v úvodní esejí ke své knize *Rychlost a slzy* hovoří v této souvislosti o maximalizaci slasti.⁴⁴⁾

Podíváme-li se na ony tři popisované filmy skrze dříve vytyčené trivium *transpozice* – *adaptace* – *přisvojení*, můžeme filmy SLUŠNÍ LIDÉ a DÍTĚ označit za transpozice. VELKÉ KŘTINY by podle této klasifikace mohly být považovány za adaptaci (změny oproti původnímu textu jsou zásadního charakteru). Výše zmíněné tvrzení by mohlo svádět k dedukci, že volnější adaptace, která přizpůsobuje dramatický text filmovému médiu, je řešením, jež vede ke vzniku lepšího filmu, jak je patrné z toho, že tento film (na rozdíl od ostatních dvou), můžeme i dnes sledovat bez výhrad. Nelze ale zapomínat na dříve citované pozorování Arneho Engelstada o tom, že některá dramata lze do filmu převádět snáze než jiná. O úspěšnosti adaptace (transpozice, přisvojení) tak rozhoduje mnohem více faktorů – kromě formy originálního dramatu také filmová konvence využitá při adaptaci. Není proto třeba se domnívat, že transpozice musí nutně dopadnout špatně (Vzpomeňme na Branaghovy převody Shakespearea, které pracují s originálem v jeho téměř nezměnné podobě, a přesto máme před sebou skutečné filmy, nikoli zfilmované divadlo.) Také

42) O. S o l u m, c. d., s. 83–84.

43) Viz kniha Johna M e r c e r a a Martina S h i n g l e r a: *Melodrama. Genre, Style, Sensibility*, London: Wallflower Press 2004.

44) Karel T h e i n, *Obraznost, dějiny, kritika*. In: Karel T h e i n, *Rychlost a slzy. Filmové eseje*. Praha: Prostor 2002, s. 13–27.

v případě VELKÝCH KŘTIN se všechno šťastně protnulolo. Tancred Ibsen nepředstíral, že hodlá zfilmovat drama. Pracoval s látkou, která měla předpoklady pro to, aby posloužila jeho představě vytvořit norský film za pomoci prověřených amerických návodů. V tomto směru prokázal tento režisér větší prozíravost a schopnosti než jeho dva kolegové.

Tento článek vznikl s laskavou podporou The Research Council of Norway.

Mgr. Karolína Stehlíková, Ph.D. (1975)

Jako externí pedagožka přednáší na Ústavu germanistiky, nordistiky a nederlandistiky a v Kabinetu divadelních studií při Seminári estetiky na FF MU v Brně. Věnuje se divadelní, filmové a literární kultuře Skandinávie. Překládá z norštiny.

(Adresa: stehliko@centrum.cz)

Citované filmy:

Tulačka Anna (Fante-Anne; Rasmus Breistein, 1920), *Gösta Berling* (Gösta Berling saga; Mauritz Stiller, 1924), *Matka země* (Markens grøde; Gunnar Sommerfeldt, 1921), *Nevěsta z Glomdal* (Glomdalsbruden; Carl Theodor Dreyer, 1926), *Svatební průvod v Hardangeru* (Brudeferden i Hardanger; Rasmus Breistein, 1926), *Rodinná oslava* (Festen; Thomas Vinterberg, 1998), *Elling* (Petter Næss, 2001), *Kdo je tady ředitel?* (Direktøren for det hele; Lars von Trier, 2006), *Kurz negativního myšlení* (Kunsten å tenke negativt; Bård Breien, 2006), *Terje Vigen* (Viktor Sjöström, 1917), *Velké křtiny* (Den store barnedåpen; Tancred Ibsen, 1931), *Slušní lidé* (Bra mennesker; Leif Sinding, 1937), *Bezbranní* (De vergeløse; Leif Sinding, 1939), *Dítě* (Ungen; Rasmus Breistein, 1938), *Dobrá krásná Maren* (God-vakker Maren; Knut Hergel, 1940), *Prší nám na lásku* (Det regnar på vår kärlek; Ingmar Bergman, 1946), *Dítě* (Ungen; Barthold Halle, 1974), *Drahá Maren* (Kjære Maren; Jan Erik Düring, 1976), *Dva živí a jeden mrtvý* (To levende og en død; Tancred Ibsen, 1937), *Tulák* (Fant; Tancred Ibsen, 1937), *Gjest Baardsen* (Tancred Ibsen, 1939), *Tørres Snørtevold* (Tancred Ibsen, 1940), *Pod střechami Paříže* (Sous les toits de Paris; René Clair, 1930), *Velbloud uchem jehly* (Hugo Haas, Otakar Vávra, 1936) *Teta Taška* (Tante Pose; Leif Sinding, 1940).

SUMMARY

FROM SOCIAL SATIRE TO MELODRAMA

Adaptations of Oskar Braaten's Plays

Karolína Stehlíková

The text deals with three Norwegian films from the 1930s (*The Big Christening*, *Good People* and *The Child*), which were based on popular plays by the contemporary Norwegian author Oskar Braaten. The article explores the adaptation patterns chosen by individual directors (Tancred Ibsen, Leif Sinding and Rasmus Breistein, respectively) and questions the playwright's influence on the scripts and the final form of the films. The article puts these films into a wider historical context showing the development of Norwegian cinema in contrast and correspondence with cinema of its culturally mightier neighbors Sweden and Denmark. The text also deals with the phenomenon of adaptation, focusing on the specific phenomenon of adaptation of dramatic texts using theories by Egil Törnqvist and Julie Sanders.

ČESKÁ TELEVIZE JAKO FILMOVÝ PRODUCENT V LETECH 1992–2002 (2. část)

Pavel Krumpár

Nasazování celovečerních hraných filmů do vysílání České televize

Hlavní motivací České televize pro podporu české kinematografie, pomineme-li naplňování povinností vyplývajících ze zákona, je získání licence pro vysílání filmů na televizní obrazovce. Domácí celovečerní filmy se dlouhodobě řadí mezi divácky nejatraktivnější pořady, které televize zpravidla nasazuje do hlavních vysílacích časů.¹⁾ Slova generálního ředitele České televize (ČT) Iva Mathého z roku 1997 tuto tezi potvrzují:

Podpora národní kinematografie Českou televizí patří mezi nejžádanější služby veřejnosti, neboť filmová díla námi vyrobená či koprodukována jsou pak po dlouhá léta přijímána jako nejatraktivnější součást naší programové nabídky.²⁾

Ne náhodou se proto velmi často celovečerní distribuční filmy stávají součástí takzvaného zlatého fondu České televize.³⁾ V této kapitole se tedy zaměřím na způsob, jakým Česká televize využívala koprodukční filmy ve svém vysílání. Vedle dramaturgického hlediska budou mít následující závěry vypovídací hodnotu rovněž pro hledisko producerské, neboť právě četnost odvysílání zhodnocuje vklad České televize do daného koprodukčního projektu.

Základem mého rozboru byl přehled všech odvysílaných koprodukčních filmů České televize, jejich sledovanosti a spokojenosti z let 1992–2008, který vypracovalo oddělení

1) O atraktivitě českých celovečerních filmů pro televizní vysílatele svědčí závěry, jež vyplynuly ze *Zprávy o české kinematografii v roce 2000*, kterou vypracovalo Ministerstvo kultury České republiky. Česká televize odvysílala podle této zprávy v roce 2000 celkem 320 českých filmů, TV Nova 220 a Prima TV celkem 250 filmů.

2) Česká televize, *Česká televize a český film 1996/1997*. Praha: Česká televize, styk s veřejností 1997, s. 2.

3) Zlatý fond České televize obsahuje pořady, které mají svou kulturní a uměleckou hodnotou trvalý význam. Je u nich tedy značný předpoklad častého programového využití i s velkým časovým odstupem od jejich vzniku. Vedle celovečerních filmů a zdařilých televizních filmů a inscenací jsou do zlatého fondu pravidelně zařazovány například oblíbené zábavné pořady nebo televizní seriály.

Analýzy programu a auditoria České televize.⁴⁾ Tento přehled jsem dále ověřoval ve vysílacích plánech zveřejněných v dobových programových průvodcích, především pak v *Týdeníku Televize*. Záměrně jsem v tomto případě rozšířil rozsah mého výzkumu do roku 2008, neboť u filmů vyrobených v roce 2002 by četnost uvedení do konce roku 2002 byla minimální.

Pouze okrajově zde zmíním problematiku takzvaných „automatických repríz“ celovečerních filmů. Automatickou reprízou je zde míněno druhé a někdy i třetí odvysílání pořadu bezprostředně po jeho uvedení v hlavním vysílacím čase. Nejčastěji takto Česká televize odvysílala film, který byl nejprve uveden ve 20.00 hodin na programu ČT1, ve stejném či následujícím týdnu v ranních a pozdně večerních hodinách. Jako příklad uvedu film režiséra Vladimíra Michálka *AMERIKA*, který byl premiérově odvysílán dne 24. srpna 1995 ve 20.00 hodin na programu ČT1. Automatické reprízy tohoto filmu pak byly do vysílání zařazeny ve dnech 24. srpna 1995 ve 23.15 hodin na programu ČT2 a 25. srpna 1995 v 10.00 hodin na programu ČT1.

Automatické reprízy na jedné straně umožňovaly divákům, kteří neměli možnost film sledovat při prvním uvedení, zhlédnout film v náhradním čase a na straně druhé finančně nezatěžovaly Českou televizi, která z nich nebyla nucena vyplácet autorské honoráře. V posledním období však Česká televize od praxe „automatických repríz“ ustoupila.

Nepravidelné zařazování domácích filmové tvorby do vysílání ČT

Domácí celovečerní filmy jsou televizními vysíláři vnímány jako výjimečné pořady s předpokladem vysokého diváckého zájmu. Proto se často stávají dominantami televizního programu. Dominantou je pořad soustřeďující na sebe zájem většiny diváků, kteří jeho uvedení očekávají, a jehož atraktivnost může ovlivnit celkovou diváckou spokojenost s televizním vysíláním dané stanice. Na rozdíl od hlavního pořadu večera, který je vrcholem jediného večera, je dominanta obvykle vyvrcholením týdenní skladby programu a diváci si podle této dominanty dokonce mnohdy upravují své osobní plány. V týdnu může být odvysíláno i několik dominant (například celovečerní film, seriál a sportovní přenos).

S ohledem na výlučnost a omezený počet domácích distribučních filmů jsou tyto tituly často zařazovány do vysílání nepravidelně při zvláštních příležitostech. Ani Česká televize, přestože má ze všech televizí v České republice nejrozsáhlejší archiv celovečerních hraných filmů, které může nasadit do svého vysílání, nevytváří pravidelný prostor, do něhož by každý týden po celý rok nasazovala české distribuční filmy. Jednak by častým opakováním ztratily svou výlučnost a jednak by Česká televize zřejmě měla potíže s jeho plnohodnotným naplněním. Televizní vysílatel navíc nemůže u distribučních filmů přímo ovlivnit jejich produkci v jednotlivých letech a naplánovat tak do vysílání napří-

4) V době vzniku této práce jsem měl přístup k interním dokumentům a analýzám České televize z pozice zaměstnance České televize a člena nejužšího vedení organizace. V letech 2006–2009 jsem působil nejprve ve funkci obchodního ředitele a poté ve funkci ředitele pro strategický rozvoj České televize.

klad jeden premiérový celovečerní film měsíčně, neboť iniciátory a hlavními výrobci jsou v naprosté většině případů externí nezávislé produkce.

Česká televize proto velmi často nasazuje celovečerní filmy do vysílání nepravidelně v takzvané „mimoschématové“ dny. Pro tyto dny je vytvářen speciální program, který odpovídá konkrétní události. Mezi nestandardní dny řadíme například státní svátky nebo nejruznější výročí. Dalším příkladem nepravidelného zařazování domácí filmové tvorby do vysílání je úmrtí významného filmového tvůrce. Česká televize v těchto případech operativně nasazuje do svého vysílání snímky, které danou osobnost připomínají.

Specifickým prostorem pro premiérové uvedení českých distribučních filmů je Nový rok. Prvního ledna nasazuje Česká televize vždy do hlavního vysílacího času ve 20.00 hodin svůj nejúspěšnější koprodukční film, který byl za poslední rok uveden do kin. Divácká odezva na toto sváteční programové okno je velice pozitivní. Dne 1. ledna 1996 byla například na programu ČT1 uvedena televizní premiéra filmu režiséra Milana Šteindlera podle scénáře Haliny Pawlowské *DÍKY ZA KAŽDÉ NOVÉ RÁNO*. Tento snímek, který byl v roce 1994 oceněn Českým lvem za nejlepší scénář a režii, vidělo úctyhodných padesát procent všech diváků, sledujících v daném čase televizní obrazovku.⁵⁾ O rok později si 1. ledna 1997 nenechalo ujít televizní premiéru filmu *FANY* režiséra Karla Kachyni bezmála 3,3 milionů diváků.

V obdobném režimu jsou do vysílání na Štědrý den zařazovány celovečerní pohádky. Pokud se Česká televize podílí na výrobě distribuční pohádky, pak nejčastěji zařazuje její televizní premiéru právě na 24. prosince v 19.30 hodin. Dne 24. prosince 1994 je například na programu ČT1 uvedena v 19.30 hodin pohádka *Zdeňka Trošky PRINCEZNA ZE MLEJNA*. O rok později je to pak ve stejném čase distribuční pohádka režiséra Zdeňka Zelinky *NESMRTELNÁ TETA*.

Vzhledem k tomu, že Česká televize vysílá také slavnostní vyhlašování českých filmových cen Český lev, rozhodlo se vedení programu opakovaně zařadit do vysílání přímo po vyhlášení vítězů nejúspěšnější snímek České televize. V roce 1996 tak v televizním průvodu Česká televize anoncovala dne 2. března 1996 ve 21.45 hodin tituly *GOLET V ÚDO-LÍ*, *FANY*, *ZÁHRADA*, *INDIÁNSKÉ LÉTO* a *UČITEL TANCE*. Nakonec byl odvysílán nejúspěšnější film *ZÁHRADA* režiséra Martina Šulíka.

Do této kategorie můžeme zařadit rovněž interaktivní projekt České televize *Film na přání*, který se objevil ve vysílání v letech 1994–2002. *Film na přání* byl v roce 1994 nasazován nepravidelně v sobotním vysílacím čase na programu ČT1. Diváci si měli možnost vybrat z nabídky tří titulů prostřednictvím telefonního hlasování jeden film, který byl odvysílán kolem desáté hodiny večerní. V nabídce byl zpravidla vždy jeden film české produkce. V sobotu dne 17. září 1994 byla takto vedle dvou amerických filmů nabízena také *KANÁRSKÁ SPOJKA* režiséra Iva Trajkova. V roce 2002 pak byly *Filmy na přání* zařazovány do vysílání v úterý na programu ČT1 ve 20.00 hodin. Dne 17. září 2002 se diváci rozhodovali mezi českými filmy *AMERIKA*, *ANDĚL MILOSRDENSTVÍ* a *VŠICHNI MOJI BLÍZCÍ*. Nepravidelné zařazování domácí filmové tvorby do vysílání České televize však nesouvisí vždy pouze s významnými událostmi či jubilei. S ohledem na omezený počet distribu-

5) Srov. Jiří P i t t e r m a n n – Jitka S a t u r k o v á – Vít Š n á b l (eds.), (*Prvních*) *10 let České televi-ze*. Praha: Česká televize, edice PR a Promotion 2002, s. 122.

ních filmů dochází k jejich nepravidelnému zařazování rovněž do vysílacích plánů běžných dnů v roce. Celovečerní filmy se tak ojediněle vyskytují v hlavních vysílacích časech prakticky všech dnů v týdnu. Častěji se s nimi setkáváme ve středu, v pátek či v sobotu a méně často například v pondělí. Uplatnění distribučních filmů v pátečním a v sobotním programovém schématu souvisí se zaměřením vysílání na rodinného diváka, pro něhož je domácí filmová tvorba vhodnou programovou náplní vedle například pořadů soutěžních.

Pravidelné zařazování domácí filmové tvorby do vysílání ČT

Jak vyplynulo z předcházející kapitoly, vytvořit a naplnit ve vysílání pravidelné schématické okno celovečerními distribučními filmy je i pro Českou televizi, přestože se ročně podílí na vzniku přibližně jedné desítky titulů, dlouhodobě obtížné. Distribuční filmy jsou tak nejčastěji zařazovány do oken původní (domácí) dramatické tvorby, kde se střídají s televizními filmy a televizními inscenacemi.

V roce 1992, kdy se Česká televize stala provozovatelem vysílání na okruzích ČTV a OK3, se v její nabídce s původními celovečerními hranými filmy setkáváme pouze ojediněle. Původní hraná tvorba je zpravidla ještě zařazována do vysílání federálního okruhu F1, který provozovala Československá televize. Pro pochopení pozdějšího přístupu České televize k zařazování českých filmů do vysílání je důležité uvést, že v roce 1992 je původní hraná tvorba pravidelně vysílána na programu F1 v pondělí v osm hodin večer. Většinou jsou však do tohoto vysílacího okna umisťovány televizní filmy, které neprošly kinodistribucí, tj. vznikly výhradně pro televizní uvedení. Obdobné okno pro televizní inscenace a hry otevírá ČTV ve čtvrtek po osmé hodině večerní. Na programu ČTV se v roce 1992 setkáváme s českými filmy například v pátek ve 22.05 hodin. Dne 17. ledna 1992 je zde uveden celovečerní film Víta Olmera TA NAŠE PÍSNÍČKA ČESKÁ II z roku 1990. Toto okno však není pravidelně vyhrazeno českému filmu a často do něj vstupují zahraniční filmy nebo televizní inscenace. Starší české filmy jsou na ČTV vysílány od února rovněž v úterý ve 22.05 hodin v rámci cyklu *Kino 60* a příležitostně se objevují ve vysílání i v sobotu ve 20.00 hodin. V tomto okně je například uveden snímek Jaromila Jireše z roku 1980 *ÚTĚKY DOMŮ*. Nepravidelně se české filmy objevují také na programu ČTV v časech mezi čtvrtou hodinou odpolední a osmou hodinou večerní (například v pondělí, v pátek a v neděli). Většinou se jedná o rodinné filmy a pohádky z osmdesátých let. Situaci v roce 1992 popisují pouze pro zachycení kontextu, v němž následně Česká televize plánovala uvádění českých distribučních filmů. V následujících odstavcích se však zaměřím již výhradně na filmy koprodukované po roce 1992.

Československá televize a federální televizní program F1 zanikají k datu 31. prosince 1992, kdy Federální shromáždění přijalo zákon číslo 597/1992 Sb., o zrušení Československé televize. Od 1. ledna 1993 vysílá Česká televize na programech ČT1, ČT2 a ČT3. Z hlediska programové nabídky je dále v roce 1993 významné datum 17. června 1993, kdy na území Prahy a středních Čech začíná vysílat první soukromá komerční regionální televize na našem území – Premiéra TV.

V roce 1993 jsou distribuční filmy pravidelně zařazovány do čtvrttečního hlavního vysílacího času na programu ČT1. Například dne 28. října 1993 je v tomto okně v premiéře uveden snímek režiséra Karla Kachyni KRÁVA. Přestože KRÁVA začíná krátce po deváté hodině večerní, obvyklý začátek tohoto schématického okna je v osm hodin večer. I v tomto případě se distribuční filmy střídají s původními televizními inscenacemi a s televizními adaptacemi divadelních her. Dne 7. ledna 1993 je například odvysílána ve 20.05 hodin původní inscenace ŽIVOT A DÍLO SKLADATELE FOLTÝNA v režii Pavla Háši. Televizní inscenace v tomto čase výrazně převažují nad distribučními filmy. Nepravidelně se starší české filmy v roce 1993 dále objevují ve středu ve 20.00 hodin a v sobotu po osmé hodině večerní na programu ČT3.

V roce 1994 jsou i nadále celovečerní filmy zařazovány do čtvrttečního hlavního vysílacího času ve 20.00 hodin na programu ČT1. Dne 27. října 1994 je zde například v premiéře uveden film režiséra Martina Luthera ANDĚL MILOSRDENSTVÍ. Další prostor získávají distribuční filmy na programu ČT1 v úterý ve stejném čase, tj. po osmé hodině večerní. V tomto programovém okně převažují starší divácky atraktivní filmy, jako jsou například SESTRÍČKY režiséra Karla Kachyni, které Česká televize uvedla dne 8. března 1994 ve 20.05 hodin. V obou případech však distribuční filmy představují pouze okrajovou náplň daného vysílacího času. Ve čtvrtek převažují premiéry televizních inscenací a v úterý se reprízy starších českých filmů střídají se zahraničními filmy a zábavnými pořady. Ani v roce 1995 neopouští Česká televize tematické zaměření čtvrttečního vysílání v osm hodin večer na programu ČT1. Mezi dramatickými pořady v tomto vysílacím okně mají své významné zastoupení také distribuční filmy. Například dne 16. března 1995 zde Česká televize uvádí film režiséra Dušana Kleina ANDĚLSKÉ OČI a 24. srpna 1995 premiéru AMERIKY Vladimíra Michálka. Ve druhé polovině roku získávají distribuční filmy prostor také ve středu v osm hodin na programu ČT1. Dne 15. listopadu 1995 v tomto čase Česká televize například uvádí premiéru snímku Jaromila Jireše UČITEL TANCE. V obou případech se však distribuční filmy opět střídají s televizní dramatikou nebo s akvizicí. Několik českých filmů se objevilo také v úterním vysílání na programu ČT1 ve 20.00 hodin. Výrazně zde však převažují filmy zahraniční produkce.

V roce 1996 jsou koprodukční filmy nejčastěji zařazovány do středečního vysílání ve 20.00 hodin na programu ČT1. Z filmů vyrobených po roce 1992 je v tomto čase odvysíláno celkem pět titulů. Mezi jinými je to například premiéra snímku Saši Gedeona INDIÁNSKÉ LÉTO. Podle programového schématu České televize je středeční vysílání po dvacáté hodině večerní vyhrazeno původní dramatické tvorbě. Vedle celovečerních filmů se proto v uvedeném čase nejčastěji setkáváme s televizními inscenacemi a seriály. Ojedinelé se české distribuční filmy vyskytují v roce 1996 v sobotním a v úterním hlavním vysílacím čase. V tradiční čtvrtky dostávají přednost seriály a zahraniční filmy.

Pro rok 1997 jsou charakteristické spíše tematické filmové řady než pravidelná vysílací okna. Nejčastěji jsou distribuční filmy zařazovány do úterního večera na program ČT1. Jako příklad lze uvést vysílání dne 13. května 1997, kdy Česká televize uvedla ve 20.15 snímek Jana Svěráka JÍZDA. Za úterkem následují čtvrtky v osm hodin večer na programu ČT1 a soboty ve stejném čase. Například v sobotu 20. září 1997 je na programu ČT1 uveden film FANY režiséra Karla Kachyni. V dosud tradičním středečním večerním vysílání se objevují pouze televizní filmy a inscenace.

V roce 1998 se počet nasazených celovečerních filmů oproti předcházejícímu období významně snižuje. Vzhledem k vysoké četnosti a způsobu zařazení distribučních filmů do vysílacího schématu v roce 1999 lze usuzovat, že Česká televize rok 1998 omezila závažně, aby mohla v roce následujícím vytvořit pravidelné týdenní vysílací okno pro původní filmovou tvorbu. K redukci dochází rovněž ve vztahu k televizní dramatické tvorbě. Více českých distribučních filmů než Česká televize uvedly v roce 1998 komerční stanice, které si zakoupily licence k jejich odvysílání od držitelů práv. V roce 1998 jsou celovečerní filmy nejčastěji zařazovány do středečního a čtvrtečního hlavního vysílacího času ve 20.00 hodin na programu ČT1. Zatímco ve středu se v programové nabídce objevují především novější tituly, ve čtvrtek převládá divácky atraktivní starší produkce. Rok 1999 je z pohledu nasazování distribučních filmů do vysílání pro Českou televizi rokem atypickým. Česká televize vytváří pro filmovou tvorbu prostor v neděli po osmé hodině večerní na programu ČT1 a pod sjednocujícím titulem *České filmy České televize* zde pravidelně uvádí po celý rok své distribuční filmy. Reprízy těchto filmů jsou pak vysílány v následujícím týdnu ve čtvrtek po jedenácté hodině večerní na programu ČT2. Dochází tak k plnohodnotnému zúročení dosavadní investice České televize do české kinematografie.

V roce 2000 navazuje Česká televize na tradici z roku 1999 v nedělním vysílání distribučních filmů po osmé hodině večerní na programu ČT1. Dramaturgie tohoto okna je velmi pestrá. Nalezneme zde například pohádku *LOTRANDO A ZUBEJDA* vedle dokumentárního filmu *ZDRAVÝ NEMOCNÝ VLASTIMILENÝ BRODSKÝ*. Značnou část tohoto vysílacího prostoru vyplňuje také původní televizní dramatická tvorba. Ve druhé polovině roku 2000 se celovečerní filmy přesouvají do čtvrtečního vysílání ve stejném čase na programu ČT1. Dne 12. listopadu 2000 je zde ve 20.00 hodin například uvedena *VÝCHOVA DÍVEK V ČECHÁCH* režiséra Petra Kolihy. Starší české filmy jsou v tematických řadách zařazovány do pátečního večera na programu ČT1.

Do nedělního hlavního vysílacího času se celovečerní hraná tvorba prosazuje i v roce 2001. Nejfrekventovanějším obdobím jsou z tohoto hlediska letní měsíce, kdy se s filmy setkáváme každý týden. Vedle nedělního vysílání se několik nových filmových titulů objevuje také v sobotu ve 20.00 hodin na programu ČT1. Například dne 17. listopadu 2001 je v tomto čase uveden snímek *Alice Nellis* z roku 2000 *ENE BENE*. Výskyt filmů v ostatních dnech je pouze ojedinělý.

V roce 2002 je nasazení hraných distribučních filmů rovnoměrně rozloženo mezi neděle, které patří původní dramatické tvorbě, a úterky ve 20.00 hodin na programu ČT1. V neděli je odvysíláno celkem jedenáct filmů vyrobených za účasti České televize po roce 1992 a v úterý dokonce šestnáct. Několik distribučních filmů je zařazeno rovněž do tematické řady *Česká veselohra minulého století*, která našla své místo v pátek v osm hodin večer na programu ČT1.

V průběhu celého sledovaného desetiletí se atraktivní celovečerní filmy nepravidelně vyskytují také v sobotním hlavním vysílacím čase na programu ČT1. Sobotní hlavní vysílací čas dlouhodobě patří především zábavným pořadům a právě celovečerním filmům. Preferován je komediální žánr se zaměřením na rodinného diváka.

Tabulka č. 1. Přehled nejčastějšího výskytu distribučních filmů České televize ve vysílání ČT.⁶⁾

Rok	Vysílací okno	
1992	Čtvrtek, 20.15 hod., ČTV	Pátek, 22.05 hod., ČTV
1993	Čtvrtek, 20.00 hod., ČT1	Středa, 20.00 hod., ČT3
1994	Čtvrtek, 20.00 hod., ČT1	Úterý, 20.00 hod., ČT1
1995	Čtvrtek, 20.00 hod., ČT1	Středa, 20.00 hod., ČT1
1996	Středa, 20.00 hod., ČT1	Sobota, 20.00 hod., ČT1
1997	Úterý, 20.00 hod., ČT1	Čtvrtek, 20.00 hod., ČT1
1998	Středa, 20.00 hod., ČT1	Čtvrtek, 20.00 hod., ČT1
1999	Neděle, 20.00 hod., ČT1	---
2000	Neděle, 20.00 hod., ČT1	Čtvrtek, 20.00 hod., ČT1
2001	Neděle, 20.00 hod., ČT1	Sobota, 20.00 hod., ČT1
2002	Neděle, 20.00 hod., ČT1	Úterý, 20.00 hod., ČT1

Jak je z výše uvedeného přehledu patrné, Česká televize jednoznačně preferuje při uvádění hraných distribučních filmů program ČT1 v hlavním vysílacím čase. Ve sledovaném období celovečerní filmy nejčastěji začínaly ve 20.00 hodin. Toto zařazení lze snadno zdůvodnit. Program ČT1 byl vždy koncipován jako program pro většinového diváka⁷⁾ a vysílací blok po osmé hodině večerní patří mezi divácky nejatraktivnější. Jiné zařazení celovečerních filmů by neodpovídalo hodnotě tohoto typu pořadů ani vynaloženým nákladům.

Dlouhodobě nejvyužívanějším dnem v týdnu je čtvrtek, jehož převaha byla patrná především v letech 1992–1995. K zásadní změně dochází v roce 1999, kdy poprvé jednoznačně dominovala neděle. Neděle si pak udržela svou dominanci i v letech 2000–2002. Časté uplatnění nedělního a sobotního vysílacího času koresponduje se závěry kapitoly „Nepravidelné zařazování domácí filmové tvorby do vysílání ČT“, z nichž je patrné, že celovečerní filmy jsou vnímány jako výlučné pořady a jako takové jsou nezřídka využívány při speciálních příležitostech a ve výjimečné dny. Z pohledu programu lze za výjimečné dny ve struktuře týdenního vysílání považovat právě víkendové vysílání. Jedíným dnem, který se ani v jednom roce nezařadil mezi nejčastější nositele distribučních filmů, je pondělí. Toto zjištění je překvapující vzhledem k předrevoluční tradici (slovenských) dramatických pondělků.

6) Zdroj: analýzu provedl autor textu na základě vysílacích plánů České televize zveřejněných v časopise *Týdeník Televize* v letech 1992–2002.

7) Na rozdíl od programu ČT2, který je přizpůsoben potřebám menšinového publika.

Tematické řady domácí filmové tvorby ve vysílání České televize

Pravidelný prostor ve vysílání České televize dostávají celovečerní filmy v rámci vysílacích oken věnovaných sériím filmových titulů, které spojuje určité téma. V roce 1993 jsou například starší české filmy zařazovány do sobotního odpoledne v rámci tematického bloku *Úsměvy českého filmu*. Dne 23. ledna 1993 je zde uvedena ve dvě hodiny odpoledne například *NEJISTÁ SEZÓNA* režiséra Ladislava Smoljaka z roku 1987. V roce 1994 se s tímto blokem setkáváme také ve čtvrtek po jedné hodině odpolední na programu ČT1. Hlavní tematickou řadou v letech 1995 a 1996 je *100 českých filmů k 100. výročí kinematografie*. Česká televize v rámci této řady, která se objevovala ve vysílání především v úterý a v neděli, představila sto vybraných českých filmů z různých období naší národní kinematografie. V neděli 22. prosince 1996 to byl například snímek *KONEC BÁSNÍKŮ V ČECHÁCH* z roku 1993, odvysílaný ve 20.50 hodin na programu ČT1.

V roce 1997 vzrůstá význam tematických řad. Největší prostor dostává *Český detektivní a kriminální film*, který má přesah i do roku 1998. Jak je již z názvu patrné, jednalo se o chronologické mapování českých filmů s detektivní a kriminální zápletkou. V lednu je v rámci této řady například odvysílána v pondělí na programu ČT1 v 10.05 hodin první česká zvuková detektivka z roku 1933 *ZÁHADA MODRÉHO POKOJE*, zatímco v prosinci je to kriminální film z roku 1985 *MUŽ NA DRÁTĚ*. *Český detektivní a kriminální film* se v průběhu roku 1997 objevuje v různých programových oknech. Setkáme se s ním především v pondělí dopoledne a v pátek po deváté hodině večerní. Ve stejném roce nasazuje Česká televize v úterý do letních měsíců tematickou řadu *Prázdniny s českým filmem*, v rámci které uvádí například dne 8. července 1997 v osm hodin večer na programu ČT1 komedii Karla Kachyni *SETKÁNÍ V ČERVENCI*. Třetí tematickou řadou roku 1997 je *Muzikál v českém filmu*, který se dostává do čtvrtěčního vysílání na programu ČT1 ve 20.00 hodin.

Trend vytváření divácky oblíbených tematických řad pokračuje i v roce 1998. Od ledna je například do úterního vysílání zařazena na program ČT1 v osm hodin večer tematická řada *A to byl český trhák!*, v rámci níž je 20. ledna 1998 uveden film Karla Kachyni z roku 1960 *PRÁČE*. Později se s touto tematickou řadou setkáváme také ve čtvrtěčním vysílání ve stejném čase. Kratší tematické řady reprezentují například *Tři příběhy z pravěku* nebo *Humor Miloše Kopeckého*. Obě zmiňované řady jsou uvedeny ve čtvrtek v osm hodin večer na programu ČT1. Významným projektem roku 1998 je také *Veselohra století*. Diváci měli možnost prostřednictvím *Týdeníku Televize* a pořadu České televize *ÚSMĚVY* volit nejpoblárnější české veselohry století. O diváckou přízeň se v této anketě ucházely všechny celovečerní zvukové filmy natočené od třicátých let do konce minulého století. Diváci průběžně vybírali z každého desetiletí nejprve desítku filmů, z nichž pak Česká televize natočila stříhový pořad. Dále pak jeden film z každého desetiletí a v závěru ankety vítěznou veselohrou století. Českou veselohrou století se stal snímek Marie Poledňákové *S TEBOU MĚ BAVÍ SVĚT*.

Rok 2000 přináší spíše kratší tematické řady. Připomeňme si například páteční *Příběhy z lékařské praxe*. Dne 3. března 2000 je v rámci této řady uveden po dvacáté hodině ve-

černí na programu ČT1 film z roku 1985 *SKALPEL, PROSÍM*. V pátečním okně na programu ČT1 se v roce 2000 dále objevují řady *To je ale bláznivý svět*, do níž jsou zařazovány především komedie, nebo *Láska je láska* s romantickými tituly.

V roce 2001 vyniká série nazvaná *Česká filmová čítanka*, v rámci níž byly nasazovány filmy natočené na motivy knih. V neděli dne 25. února 2001 je v rámci této řady uveden v deset hodin večer na programu ČT1 snímek *SKŘIVÁNCI NA NITI*, který natočil Jiří Menzel na motivy knihy Bohumila Hrabala.

České filmy se však objevují i v dalších tematických oknech, která pro ně nejsou vždy výhradně určena. Příkladem je *Filmový klub*, do něhož Česká televize zařazuje převážně zahraniční produkci. Například dne 20. dubna 1994 je v rámci *Filmového klubu* odvysílán český film z roku 1987 *MÁG* režiséra Františka Vlácil. O rok později dne 15. června 1995 je to pak snímek Jiřího Svobody *PAPILIO* a v roce 2001 uvádí Česká televize sérii filmů pod sjednocujícími tituly *Filmový klub – Jiřina Jirásková* nebo *Filmový klub – Iva Janžurová*. V této řadě pokračuje Česká televize i v roce 2002 mimo jiné *Filmovým klubem – Miloše Kopeckého*. *Filmové kluby* jsou zpravidla zařazovány na program ČT2 do časů kolem desáté hodiny večerní.

Na rozdíl od pravidelného zařazování domácí filmové tvorby do vysílání České televize nejsou tematické řady vázány na sváteční a mimořádná vysílání, ale nacházejí své uplatnění i ve všedních dnech. Vzhledem k tomu, že se většinou nejedná o premiérové uvedení distribučních filmů, objevují se tematické řady i v blocích mimo hlavní vysílací čas (např. v dopoledních a odpoledních pásmech) a na programu ČT2. Pro diváky jsou tematické řady atraktivní především srozumitelnou dramaturgickou linkou (jeden žánr, jeden tvůrce atp.) a dlouhodobým trváním, které vytváří pozitivní divácké stereotypy. V tomto ohledu tematické řady potlačující nevýhodu solitérní dramatické tvorby, která je spojována pouze s jedním televizním uvedením bez dalších návazností.

Časová pásma a jejich základní charakteristika ve vztahu k českým filmům

- **Dopolední a odpolední časové pásmo:** Patří zejména filmům pro děti, mládež a seniory. Celovečerní filmy jsou zde uváděny především v sobotu a v neděli. Žánrové zaměření odpovídá výše definovaným cílovým skupinám. Preferovány jsou rodinné filmy, pohádky, dobrodružné filmy a filmy staršího data výroby. Zpočátku jsou v dopoledních blocích nasazovány rovněž automatické reprízy. Jako příklad dětské tvorby lze uvést zařazení českého filmu pro děti s kriminální zápletkou *PARTA ZA MILIÓ*n dne 23. července 1994 ve 13.30 hodin na program ČT1. Typickým zástupcem bloku pořadů pro starší spoluobčany je nedělní okno *Pro pamětníky*, v němž je například dne 13. února 1994 uveden po čtvrté hodině odpolední český film z roku 1948 *DNES NEORDINUJI*. Novější distribuční filmy se však v tomto pásmu vyskytují pouze ojediněle.

- **20.00 hodin:** V hlavním vysílacím čase je na programu ČT1 odvysílána naprostá většina celovečerních hraných distribučních filmů vyrobených po roce 1992. Automatic-

ky jsou do tohoto času nasazovány premiérové tituly⁸⁾ a divácky atraktivní filmové reprízy. Česká televize má coby producent enormní zájem na tom, aby film, do něhož vložila nemalé finanční prostředky, mohl být nabídnut co nejširší divácké základně.

• **Časové pásmo po desáté hodině večerní:** České distribuční filmy, které vysílatel umísťuje do časů po desáté hodině večerní, jsou zpravidla z různých důvodů problematické z hlediska divácké percepce. Prvním důvodem pro toto zařazení může být rozpor se zákonem, kdy u daného titulu existuje na straně vysílatele oprávněná obava z možného narušení fyzického, psychického nebo mravního vývoje dětí a mladistvých. Druhým důvodem je pak nízká atraktivita nebo problematická kvalita snímku. Velmi často jsou do pozdních večerních hodin zařazovány také filmy experimentální nebo alternativní. Na programu ČTV se v roce 1992 setkáváme s českými filmy v tomto čase v pátek ve 22.05 hodin. Dne 17. ledna 1992 je zde například uveden film Víta Olmera TA NAŠE PÍSNIČKA ČESKÁ II z roku 1990. Snímek režiséra Olmera je příkladem druhé z uvedených kategorií. V článku k filmu v dobovém televizním průvodci se mimo jiné uvádí: „Přestože snímek byl natočen s velkým úsilím a nasazením obou autorů, kritikou byl přijat nepříznivě“.⁹⁾ A právě problematická kvalita snímku ovlivnila jeho zařazení ve vysílacím schématu České televize. Příkladem naopak výjimečných, ale umělecky náročných filmů, jsou STRAKA V HRSTI režiséra Juraje Herze, uvedená ve 22.45 hodin na programu ČT2 dne 24. března 1995, nebo PANELSTORY ANEB JAK SE RODÍ SÍDLIŠTĚ Věry Chytilové, odvysílané v neděli dne 26. března 1995 ve 22.00 hodin na programu ČT1. O pestrosti nabídky filmů zařazovaných po desáté hodině večerní svědčí i následující výčet: MÁ JE POMSTA, KRVAVÝ ROMÁN, HOTÝLEK V SRDCI EVROPY, ŽILETKY, MANDRAGORA nebo ELIŠKA MÁ RÁDA DIVOČINU.

Obecně lze konstatovat, že na programu ČT1 uvádí Česká televize převážně divácky atraktivní celovečerní filmy, zatímco na program ČT2 zařazuje snímky menšinové, tj. experimentální, umělecky náročné nebo avantgardní.

Strategie České televize při nasazování hraných distribučních filmů vyrobených po roce 1992 do vysílání byla jednoznačná: umístit celovečerní filmy do nejatraktivnějších vysílacích časů, kde mají možnost konkurovat pořadům komerčních televizních stanic a zhodnotit investici České televize. Distribuční filmy byly spolu s původní televizní dramatickou tvorbou po dlouhá léta jednou z mála konkurenčních výhod televize veřejné služby. Nejčastěji proto celovečerní filmy začínaly v osm hodin večer a byly zařazovány na program ČT1. Dlouhodobě nejexponovanějšími dny v týdnu byly čtvrtek a neděle.

Na rozdíl od většiny televizních pořadů, které se ve vysílání objevují pravidelně každý týden, převažuje u distribučních filmů vzhledem k jejich výlučnosti individuální přístup. Do vysílání jsou nasazovány nepravidelně, často při zvláštních příležitostech. Četnost odvysílání jednotlivých filmových titulů je velmi různorodá. Česká televize zpravi-

8) Výjimku představují pouze tituly, které nemohou být dle zákona nasazeny v době od 6.00 hodin do 22.00 hodin. Jedná se především o pořady, které mohou vážně narušit fyzický, psychický nebo mravní vývoj dětí a mladistvých zejména tím, že obsahují pornografii a hrubé samoučelné násilí.

9) PSD, Ta naše písnička česká II. *Týdeník televize*, 1992, č. 3 (6. 1.), s. 22.

dla nasazuje celovečerní film jednou za dva až tři roky. Zatímco jen ve zcela výjimečných případech je to častěji,¹⁰⁾ nezdá se stávat, že neúspěšný film se do vysílání vrací s delší než tříletou odmlkou.

Česká televize coby producent českých filmů

V této kapitole se zaměřím na aktivity České televize v oblasti národní kinematografie z producerského hlediska. Budu posuzovat návratnost vložených investic, výhodnost filmových koprodukcí v porovnání s televizními filmy či s nákupem licencí k již vyrobeným filmům, konstrukce koprodukčních smluv nebo vztahy s koprodukčními partnery, tj. nezávislími producenty. Mezi základní prameny, z nichž budu čerpat, patří konkrétní uzavřené koprodukční smlouvy, oficiální účetní a statistické výkazy České televize (např. pro potřeby stanovení průměrných nákladových hodnot), interní zápisy z porad, rozhovory se zaměstnanci České televize a s nezávislími producenty a komentáře k uvedené problematice zveřejněné v dobovém tisku. Informace získané z orálních pramenů a z médií jsem vždy konfrontoval se statistickými výsledky a s oficiálními výkazy, které podléhají auditu.

Česká televize vstupuje do výroby distribučních filmů takzvaným externím a interním plněním. Jak jsem uvedl již v první části této studie,¹¹⁾ externím plněním je finanční vklad, který se v uvedeném období pohyboval v rozmezí přibližně od jednoho do šesti milionů korun, zatímco interní plnění představují kapacity České televize, které jsou uvolněny pro potřeby výroby daného filmu. Do druhé kategorie řadíme například osvětlovací techniku, kostýmy, ateliéry nebo postprodukční pracoviště. Česká televize rovněž udržovala vlastní herecký a komparsní rejstřík. Interní plnění je ve sledovaném období poskytováno v obdobné výši jako plnění externí. Česká televize se tak po součtu svých vkladů podílela na vzniku jednoho distribučního filmu v letech 1992–2002 částkou přibližně ve výši pět až deset milionů korun. Při průměrném rozpočtu celovečerního filmu dvacet až třicet milionů korun se jednalo o zcela zásadní vklad do filmové výroby, který měl ve většině případů rozhodující vliv na vznik daného díla. Tato skutečnost přirozeně stavěla Českou televizi do výhodné pozice v rámci jednání o její participaci na připravovaných projektech. Na druhou stranu však uvedená výše vkladu nikdy nezaručovala České televizi návratnost vložených investic.

Z hlediska interních procesů České televize vkládalo prostředky do distribučních filmů přímo Producerské centrum uměleckých pořadů České televize v Praze, případně televizní studia Brno a Ostrava. Tyto prostředky si centrum či studia nárokují při sestavování vysílacího schématu a výrobního úkolu na nadcházející kalendářní rok. Pokud došlo k překročení jejich možností, musely požádat o navýšení ekonomickou radu České televize, která disponovala celotelevizní rezervou. Ekonomické radě předsedal finanční ředitel. Podle vyjádření generálního ředitele Iva Mathého měly lepší podmínky pro koncentraci finančních prostředků na vstup do koprodukčního projektu v televizních

10) Například u kultovních pohádek uváděných každý rok o vánočních svátcích.

11) Viz *Iluminace* 22, 2010, č. 4, s. 24–25.

studiích Brno a Ostrava, kde docházelo ke kumulaci volných prostředků z celého studia.¹²⁾ Producentům centrum uměleckých pořadů v Praze tuto možnost nemělo. Zatímco v dobách Československé televize byly náklady na jednotlivé typy pořadů zprůměrnovány, v rámci producentského systému po roce 1992 mohl každý producent sám hospodařit s přiděleným rozpočtem. Byl vázán pouze výrobním úkolem, který mu ukládal základní rozsah a druh výroby pro daný kalendářní rok, ale bylo pouze na jeho rozhodnutí, jak tyto prostředky rozdělit mezi jednotlivé pořady. Producenti tak měli možnost vyrobit například levněji cyklus pořadů a ušetřit prostředky na výrobu jednoho náročnějšího filmového titulu. Rezervy na filmy vznikaly podle Jiřího Balvína i náhodně:

[...] například v situaci, kdy z vysílání vypadnou některé cyklické pořady či magazíny, protože naši hokejisté či fotbalisté postoupí v mezinárodních soutěžích a do programu přibudou přímé přenosy.¹³⁾

Jak uvedl Ivo Mathé při osobním rozhovoru, tvůrčí skupiny byly na úspěchu filmu zainteresovány i finančně. Pokud to koprodukční smlouva umožňovala, šla část výnosů z distribuce přímo do příslušné tvůrčí skupiny, která se na vzniku filmu podílela.¹⁴⁾ Dvojí pohled na producentský přístup České televize k podpoře české kinematografie nabízejí následující citace. Renáta Dalrymple s producentem Pavlem Šolcem poukazují na problematiku nereálného ohodnocování vkladu České televize do koprodukce a komentují dlouhodobě kritizovaný požadavek České televize na získání vysílacích práv k filmům po dobu autorskoprávní ochrany:

Za prvé, jak producenti tvrdí, ČT používá k ohodnocení svého vkladu do filmu ceny neodpovídající realitě. Má dvojí ceny: jedny pro vnitřní uživatele, druhé pro vnější. Svůj příspěvek pro podporovaný film si ocení podstatně výše, než je skutečnost, tím se její podíl na financování, a tudíž (hlavně) i na budoucích výnosech z prodeje videokazet apod. zvýší. Za druhé, ČT je producenty kritizována za to, že jako koproducent podílející se na rozpočtu filmu například jen z 20 %, požaduje za to na základě smlouvy s producentem vysílací práva na 50 let. Tvrdí to všichni producenti a dodávají, že je to pro ně velmi nevýhodné. A přesto podepisují.¹⁵⁾

Stanovisko České televize naproti tomu vysvětluje šéfproducent Jaroslav Kučera: „Každý producent hájí své zájmy, my hájíme zájmy našich diváků“.¹⁶⁾ Pro dokreslení přístupu České televize k této zcela zásadní otázce využiji rovněž informace získané při osobním rozhovoru s bývalým ředitelem programu České televize Jiřím Pittermannem. Pittermann konkrétně uvedl: „Česká televize neměla dlouhá léta ze zákona povinnost podporovat národní kinematografii, ale měla a má povinnost řádně hospodařit“.¹⁷⁾ Distri-

12) Rozhovor s Ivo Mathém vedl Pavel Krumpár, 3. března 2010.

13) Mirka Š p á č i l o v á, V létě se natáčí, podzim slibuje řadu premiér. *Mladá fronta DNES*, 18. 6. 1996, s. 18.

14) Rozhovor s Ivo Mathém vedl Pavel Krumpár, 3. března 2010.

15) Renáta D a l r y m p l e, Peněz je málo, a přece se točí. *Ekonom*, 1. 3. 2001, s. 10.

16) Martina V a c k o v á, Televizní rozměry českého filmu. *Hospodářské noviny*, 10. 7. 2000, s. 6.

17) Rozhovor s Jiřím Pittermannem vedl Pavel Krumpár, 18. února 2010.

buční film byl podle Jiřího Pittermanna v tomto kontextu vnímán jako komerční produkt, u něhož si Česká televize kladla za cíl získat pro televizní koncesionáře co nejvíce práv za co nejméně peněz. Z konfrontace hledisek nezávislých producentů a zaměstnanců České televize je patrné, že zatímco producenti očekávali od České televize partnerskou pomoc kinematografii, která je implicitně obsažena v zákoně, sama Česká televize vnímala tuto spolupráci v první řadě komerčně a nebyla ochotna ustupovat ze svých pozic. V rámci těchto úvah nelze opomenout ani třetí názorové hledisko, které otevírá zcela nový pohled na producentské aktivity České televize v rámci české kinematografie. České televizi bylo paradoxně také vyčítáno, že investuje do české kinematografie až příliš mnoho peněz. O této tendenci například pojednává David Skoumal ve svém článku z roku 1996: „Přestože investice do filmů jsou jejími oponenty často kritizovány jako rozmarňilé, je to ve skutečnosti nejlepší obchod, jaký televize může udělat“.¹⁸⁾ Petr Zenkl z produkční společnosti Space films v této souvislosti dále v roce 1996 uvedl: „Přesto si myslím, že mnohdy (ČT) poskytuje peníze i filmům, které vzniknout neměly“.¹⁹⁾ Totéž jinými slovy zmiňuje Tomáš Baldýnský: „Občas mám pocit, že tak opěvovaná investorská činnost České televize není až tak blahodárná, jak by se zdálo. ČT vydržuje spoustu filmů, které nemají šanci na existenci“.²⁰⁾ V roce 1998 si tuto skutečnost začíná uvědomovat i sama Česká televize. Generální ředitel ČT Jakub Puchalský konkrétně na festivalu v Karlových Varech prohlásil, že „do budoucna bude televize vybíravější a bude se soustřeďovat především na kvalitu“.²¹⁾ Stejně tak se Puchalský snažil tlumit silné sebevědomí České televize v roli nejvýznamnějšího filmového producenta v zemi: „Česká televize by vůbec neměla setrvávat v iluzi, že je hlavně filmovým producentem, a měla by se vrátit do studií, ke svým typickým žánrům [...]“.²²⁾ Zcela extrémní názor pak zastával bývalý generální ředitel TV Nova Vladimír Železný, který vyjádřil domněnku, že by Česká televize vůbec do koprodukcí vstupovat neměla:

[...] ČT se pouští do přímého předávání peněz filmové tvorbě. Dokonce si to dali do zákona, který poslanci neměli ani čas prostudovat. Tím se předpisuje podpora české kinematografie, ale ta není veřejnoprávní institucí, je pouze řadou soukromých podnikatelů, jako jsme my. Ti budou z veřejnoprávních prostředků dostávat peníze na podporu své tvorby. Peníze, které půjdou z kapes poplatníků přímo do podnikání.²³⁾

Stanovisko Vladimíra Železného odpovídá postoji ředitele konkurenční komerční televizní stanice. Oprávněné by nicméně bylo pouze v případě, že by Česká televize vkláda-

18) David S k o u m a l, Výroba českých filmů se dočká oživení. *Lidové noviny*, 28. 11. 1996, s. 11.

19) Jiří K a ě a n, Budoucnost českého filmu není vždy pouhou záležitostí peněz. *Zemské noviny*, 17. 8. 1996, s. 9.

20) Tomáš B a l d ý n s k ý, Lépe zůstat na horách. *Reflex*, 23. 1. 1997, s. 50.

21) Radovan H o l u b, Síla malých filmů. *Hospodářské noviny*, 17. 7. 1998, s. 13.

22) Mirka S p á ě i l o v á, Tvůrce si vychováváme, věří příští šéf České televize Jakub Puchalský. *Mladá fronta DNES*, 16. 2. 1998, s. 11.

23) Zuzana B a l c e r o v á, Tahanice kolem ČT ohrožují filmovou tvorbu. *Hospodářské noviny*, 17. 1. 2001, s. 14.

la své prostředky do koprodukčních projektů bez požadování jakékoli odpovídající protihodnoty. S ohledem na striktní vyžadování televizních vysílacích práv na dobu autorskoprávní ochrany však nelze hovořit o „přímém předávání peněz“, ale jedná se o obchodní vztah, v němž Česká televize coby vysílatel získává z externích zdrojů pořady do svého vysílání.

Participaci České televize na výrobě domácích filmů zpochybnil obdobným způsobem jako Vladimír Železný také poslanec a předseda Stálé komise pro sdělovací prostředky Poslanecké sněmovny Parlamentu České republiky Ivan Langer.

[...] Ivan Langer při projednávání návrhu novely velkého mediálního zákona mimo jiné navrhl možnost odbourání finančního podílu České televize na filmové tvorbě. Langer zdůrazňuje, že není proti dotaci výroby původních filmů z veřejných prostředků, ale rozhodovat prý by měla jiná instituce.²⁴⁾

Tento návrh, na němž je patrný vliv lobby TV Nova, nicméně nebyl přijat z důvodu obavy o další existenci české kinematografie.

Televizní dramatická tvorba versus distribuční filmy z producentského hlediska

Jak je patrné z níže přiložené tabulky, z producentského hlediska jsou mezi televizním a distribučním filmem v letech 1992–2002 podstatné rozdíly. Distribuční film je několikanásobně dražší a jeho natáčení trvá déle než u televizního filmu. V případě televizních inscenací navíc výrazně převažovalo natáčení v televizních ateliérech nad natáčením v reálu. V praxi se jednalo přibližně o pět dní ve studiu a dva dny byly určeny na dotáčky v exteriérech, zatímco distribuční film je z velké části natáčen právě v reálném prostředí. Naplnění a tím také využití interních kapacit (ateliérů) České televize bylo rovněž jedním z kritérií, které musel producent či ředitel výroby a techniky ČT při svém rozhodování o způsobu výroby zohlednit.

*Tabulka č. 2. Porovnání základních parametrů distribučního filmu s filmem televizním.*²⁵⁾

	Náklady	Délka natáčení	Technologie výroby
Televizní film	7–10 mil. Kč	7–10 dní	Sekvenční
Distribuční film	20–40 mil. Kč	20–40 dní	Záběrová

24) Vladimír Wo hl o f n e r, Česká televize je významným filmovým producentem. *Slovo* 93, 2001, č. 79 (3. 4.), s. 19.

25) Zdroj: závěry vycházejí z analýzy, kterou provedl autor textu na základě vzorku přibližně čtyřiceti smluv uzavřených v letech 1992–2002, a z rozhovoru s šéfproducentem Producentského centra uměleckých pořadů České televize Jaroslavem Kučerou.

Hlavní přednosti televizní dramatické tvorby představují zároveň její hlavní limity. Nízká cena se projevuje omezenou výpravností a malý počet natáčecích dní nutně vede k omezování tvůrčího prostoru, který je potlačován na úkor rychlosti výroby. Tomuto tempu natáčení podřídila televize také svou technologii. Sekvenční technologie umožňuje zrychlit natáčení, neboť je jeden obraz zároveň snímán více kamerami. Záběrová technologie naproti tomu pracuje pouze s jednou centrální kamerou.

Z dlouhodobých průzkumů vyplývá, že filmy, které byly nasazeny do kin, mají i při televizním uvedení vyšší sledovanost, než má původní televizní dramatická tvorba. Divák automaticky předpokládá větší atraktivitu tohoto produktu a zároveň je ovlivňován propagací, která souvisela s uvedením daného filmu v kinech. Distribuční filmy se tak zapíší do divákova povědomí ještě dříve, než jsou v premiéře odvysílány na televizní obrazovce.

Ve prospěch původní televizní dramatické tvorby naproti tomu hovoří potřeby televizního vysílatele, které mají dlouhodobý charakter. Televizní vysílatel nepracuje s jednotlivými pořady (v tomto případě filmy), ale s bloky pořadů, které musí zaplnit určitý časový úsek (například měsíc, půl roku nebo rok). V programovém schématu České televize se proto setkáme například s vysílacím oknem „Původní drama“, které se v konkrétním čase opakuje každý týden. Zatímco v případě televizní dramatiky lze naplánovat jeden premiérový titul týdně, u distribučních filmů tak Česká televize sama učinit nemůže. Distribuční filmy vyrábí ve spolupráci s nezávislými producenty, na jejichž nabídce je do značné míry závislá. Navíc je výroba celovečerních filmů do kin limitována velikostí tuzemského trhu, objemem investovaných prostředků i omezeným množstvím vhodných látek.

S vědomím těchto skutečností se televizní producent rozhoduje, zda má příslušná látka potenciál spíše pro distribuční film, nebo bude dostačovat zpracování televizní. Rozhodnutí zahájit výrobu vlastního distribučního filmu je v podmínkách České televize spíše ojedinělé, nicméně nelze je zcela vyloučit. Producent, případně vedoucí tvůrčí skupiny je bez ohledu na své rozhodnutí zodpovědný za to, že vysílací okno, které vedení programu ve schématu vytvořilo, bude v daném období zaplněno odpovídajícími pořady.

Hodnocení koprodukčních filmů

Hodnocení distribučních filmů probíhalo v České televizi ve stejném režimu jako hodnocení jakýchkoli jiných televizních pořadů. Do roku 1997 byly pořady v České televizi hodnoceny především na třech úrovních. Každé ráno v devět hodin na poradě u generálního ředitele ČT byly za účasti ředitele programu, ředitele výroby a techniky a ředitele zpravodajství hodnoceny pořady odvysílané v předcházejícím dni. Detailnější hodnocení pořadů jednotlivých tvůrčích skupin probíhalo každé pondělí na poradě za účasti všech vedoucích tvůrčích skupin a generálního ředitele. Pořady byly hodnoceny jednak externími poradci,²⁶⁾ které si vybíral přímo generální ředitel, a jednak vedoucími jednot-

26) Mezi nejčastěji využívané externí poradce patřili například Jan Svačina, Drahošlav Makovička, Petr Zelenka nebo filmový a televizní publicista Jan Foll.

livých tvůrčích skupin. Každý týden měla vždy jedna tvůrčí skupina za úkol sledovat celé vysílání České televize a vedoucí této tvůrčí skupiny na nadcházející poradě seznámil přítomné se svými postřehy a připomínkami. Vždy v úterý se pak konala za účasti všech řídících programových pracovníků programová porada, které předsedal ředitel programu. Po roce 2000 se hodnocení pořadů přesouvá zejména na porady producentů, které se konaly vždy jednou za čtrnáct dní.

Česká televize sledovala u každého pořadu především následující ukazatele: koeficient divácké spokojenosti, sledovanost pořadu (podíl na trhu a rating), interní hodnocení pracovníků ČT, divácké ohlasy (zaznamenané oddělením kontaktu s divákem) a ohlasy odborné veřejnosti (recenze, festivaly atp.). U distribučních filmů byla navíc posuzována návštěvnost v kinech.

V rámci výše uvedeného hodnocení však nebyla posuzována návratnost vložených investic. Pro sledování tohoto základního ukazatele každého nezávislého producenta či komerční televizní stanice nebyl v České televizi nastaven odpovídající mechanismus. Česká televize vycházela z předpokladu, že jednak bude návratnost investice zajištěna získáním práv pro televizní vysílání na dobu autorskoprávní ochrany a jednak není smyslem a posláním České televize dobře investovat, ale vytvářet trvalé hodnoty. Generální ředitel Ivo Mathé odpověděl v roce 1995 na dotaz novináře, čím je koprodukční činnost pro Českou televizi výhodná, následujícím způsobem: „Slovo výhodná do našeho slovníku nepatří, my nejsme kšeftmani. [...] Ty filmy nám pak zůstanou jako součást zlatého fondu.“²⁷⁾ Na identickou otázku reagoval o několik let později stejně také generální ředitel České televize Jakub Puchalský:

Veřejnoprávní televize by neměla uvažovat o finanční výhodnosti. ČT dostává peníze od diváků proto, aby tvořila hodnoty a pěstovala kulturu. Není to záležitost podnikání. Návrat českých filmů má proto jiný rozměr než u ostatních producentů. Pokud jde o výhodnost, tak ta spočívá v tom, že na film, který jsme podpořili, vlastníme vysílací práva.²⁸⁾

Tyto výroky generálních ředitelů jsou v rozporu s velmi tvrdými postoji České televize při jednáních o podmínkách koprodukční smlouvy. Nezávislý producent Jiří Ježek v této souvislosti uvedl: „Pro Českou televizi byly koprodukční filmy výborný kšeft. Často dali nezávislým producentům pouze nepoužitelné interní plnění a získali za to televizní práva na dobu autorskoprávní ochrany.“²⁹⁾ Přestože je tato úvaha do značné míry pravdivá, pokusím se v následujících odstavcích kritérium návratnosti vložených investic alespoň částečně objektivně zhodnotit.

Nepochybně největší hodnotu má pro Českou televizi licence na televizní vysílání na dobu autorskoprávní ochrany, tj. na padesát let. Na základě obvyklých cen na trhu lze ocenit vysílání distribučních filmů v České televizi následujícím způsobem: 1) premiérové uve-

27) Novinky v ČT. *Týden*, 18. 9. 1995, s. 97.

28) Jakub L e d e r e r, Umělec by měl být nedotknutelný, hlásá Jakub Puchalský. *Zemské noviny*, 10. 7. 1998, s. 7.

29) Rozhovor s Jiřím Ježkem vedl Pavel Krumpár, 18. května 2010.

dení na programu ČT1 od 20.00 hodin: 750 000,- Kč, 2) první repríza: 525 000,- Kč (tj. 70 % z premiérové částky), 3) každá další repríza: 225 000,- Kč (tj. 30 % z premiérové částky).³⁰⁾ Pro stanovení tří výše uvedených kategorií cen byly rozhodující především následující ukazatele: 1) sledovanost filmu při televizním uvedení a s tím související výnosy z reklamy a sponzorského plnění před začátkem a po skončení filmu,³¹⁾ 2) obvyklá cena za televizní licenci při nákupu tuzemského nebo zahraničního distribučního filmu.³²⁾

Při průměrném vstupu České televize do jednoho distribučního filmu částkou 7 500 000,- Kč³³⁾ by se investice vrátila po přibližně třiceti reprízách. Uvážíme-li, že se distribuční film zpravidla reprízuje jednou za tři roky, pak po dobu autorskoprávní ochrany proběhne maximálně sedmkrát repríz jednoho distribučního filmu. Praxe je však o poznání problematičtější. Například distribuční filmy *DON GIO*, *MÁ JE POMSTA*, *EINE KLEINE JAZZMUSIC*, *JAK CHUTNÁ SMRT*, *CEREMONIÁŘ*, *CESTA PUSTÝM LESEM*, *KRÁL UBU* nebo *MLADÍ MUŽI POZNÁVAJÍ SVĚT* byly po vyloučení automatických repríz odvysílány do konce roku 2008 pouze dvakrát. A snímky *POSLEDNÍ PŘESUN*, *AKÁTY BÍLÉ*, ...ANI SMRT NEBERE!, *JMÉNO KÓDU: RUBÍN*, *DO NEBÍČKA*, *POSTEL*, *RIVERS OF BABYLON*, *CABRIOLET*, *MANDRAGORA* nebo *PASSAGE* byly nasazeny do vysílání dokonce jen jednou za celou dobu své existence.³⁴⁾ V těchto případech nelze v žádném případě hovořit o návratnosti investice formou licence na televizní vysílání. Naproti tomu nejčastěji se na televizní obrazovce objevují filmové pohádky. Například *SEDMERO KRKAVCŮ* nasadila Česká televize do vysílání celkem desetkrát a pohádky *PRINCEZNA ZE MLEJNA* a *JAK SI ZASLOUŽIT PRINCEZNU* devětkrát. V průměru byl jeden distribuční film odvysílán v letech 1992–2008 pouze třikrát, tj. přinesl České televizi za televizní uvedení částku ve výši přibližně 1 500 000,- Kč.

V následující tabulce budu detailně porovnávat ekonomické výsledky tří reálných distribučních filmů, na jejichž výrobě se podílela Česká televize. S ohledem na povinnost utajení obchodních informací nezveřejním názvy těchto filmů, ale budu vycházet z jejich skutečných výsledků. Vybral jsem tři distribuční filmy s rozdílnou diváckou návštěvností v kinech: A) komerčně úspěšný film (návštěvnost nad 300 000 diváků), B) standardní filmovou produkci (návštěvnost od 100 000 do 300 000 diváků), C) menšinový film (návštěvnost do 50 000 diváků).

30) Uvedené výpočty zpracoval autor textu pro interní potřeby České televize v pozici obchodního ředitele ČT v roce 2007.

31) Informace o sledovanosti filmů zpracovalo oddělení Výzkumu programu a auditoria České televize a přehled výnosnosti jednotlivých titulů vznikl v Obchodním oddělení ČT. Tento ukazatel je určující především při počátečním rozhodování komerčních televizních stanic.

32) Autor textu při výpočtech vycházel ze souhrnných statistik České televize, které obsahovaly nákupy domácích a zahraničních hraných filmů České televize v letech 1992–2002.

33) Průměrná výše vstupu České televize do distribučních filmů postupně narůstala. Na počátku se pohybovala na úrovni tří až čtyř milionů korun.

34) Statistické přehledy odvysílaných pořadů vypracovalo oddělení Výzkumu programu a auditoria ČT.

Tabulka č. 3. Porovnání ekonomických výsledků tří kategorií distribučních filmů České televize.³⁵⁾

	Rozpočet filmu	Návštěvnost v kinech	Náklady ČT (externí/interní)	Výnosy ČT z kin	Hodnota vysílání ČT (počet repríz)	Celkový výsledek ČT
A	35 mil. Kč (ČT 27,7 %)	430 000	9,7 mil. Kč (6,3 mil./3,4 mil.)	1,8 mil. Kč	1,5 mil. Kč (3)	-6,4 mil. Kč
B	28 mil. Kč (ČT 43 %)	113 000	12,1 mil. Kč (10 mil./2,1 mil.)	3 mil. Kč	1,7 mil. Kč (4)	-7,4 mil. Kč
C	16 mil. Kč (ČT 24 %)	38 700	3,8 mil. Kč (550 tis./3,3 mil.)	127 tis. Kč	1,3 mil. Kč (2)	-2,4 mil. Kč

Výše uvedená tabulka jednoznačně odhaluje problematickou ekonomickou výhodnost většiny distribučních filmů České televize. Žádný z posuzovaných titulů nevykazoval pro Českou televizi v době realizace tohoto průzkumu kladný hospodářský výsledek. Důležitější než návštěvnost v kinech byla pro návratnost vložených finančních prostředků celková velikost rozpočtu filmu a výše vkladu České televize. Přestože film v kategorii C vykázal návštěvnost pouze necelých čtyřicet tisíc diváků, jeho ztrátovost je ze všech tří titulů nejvyšší a při dalších jedenácti reprízách se výnosy a náklady dostanou na stejnou úroveň. Bez zajímavosti jistě není ani skutečnost, že se Česká televize v průměru podílela na financování všech analyzovaných filmů z více než dvaceti pěti procent. Nezávislí producenti přitom vytyčili v roce 1996 hranici pro smysluplnou státní podporu do výše alespoň dvaceti procent z rozpočtu filmu.³⁶⁾ Česká televize tedy výši svého vkladu plnohodnotně zastoupila stát.

Z producentského hlediska nejsou výsledky analyzovaných filmů žádnou anomálií. Návratnost investovaných prostředků do českých filmů byla v letech 1992–2002 obecně velice nízká. Nezávislý producent Jaroslav Bouček zhodnotil výsledky českých filmů následujícím způsobem: „Podle mého odhadu jsou z patnácti filmů ročně dva výdělečné, dva na nule a zbytek je ztrátový.“³⁷⁾ Přestože se jedná pouze o velmi hrubý odhad, lze jej jako zjednodušené východisko akceptovat.

Při hodnocení ekonomické výhodnosti vstupů České televize do koprodukčních filmů musíme nicméně vzít v potaz rovněž náklady na výrobu televizní inscenace, která byla ve vysílání alternativou k distribučním filmům. Televizní inscenace stála v průměru sedm až deset miliónů korun. Pokud byl tedy vklad České televize do koprodukčního filmu stejný nebo nižší a Česká televize získala televizní licenci na dobu autorskoprávní ochrany, pak lze jednoznačně označit investici ČT za výhodnou. Distribuční filmy byly navíc v porovnání s televizními inscenacemi divácky atraktivnější. Svou roli přirozeně sehrál vyšší rozpočet a masivní marketingová kampaň při uvedení filmu v kinech. Vedoucí tvůrčí skupiny a později šéfredaktor Producentského centra uměleckých pořadů

35) Zdroj: zveřejněná data vycházejí z koprodukčních smluv České televize a ze statistických výkazů, zpracovaných oddělením Telexportu ČT.

36) Srov. David S k o u m a l, Výroba českých filmů se dočká oživení. *Lidové noviny*, 28. 11. 1996, s. 11.

37) Michal U r y š - G a z d a, Úspěšný producent ztrátových filmů. *Týden*, 20. 5. 2002, s. 70.

ČT v Praze Jaroslav Kučera, který prosazoval vklad do jednoho koprodukčního filmu do výše 3,5 milionů korun v externích nákladech a 2,5 milionů korun v interních nákladech (celkem tedy 6 milionů korun), proto považuje filmové koprodukce České televize za jednoznačně výhodné:

Za šest milionů korun byl distribuční film levnější než televizní inscenace, a navíc ještě České televizi přinesl výnosy z distribuce v kinech. V porovnání s televizní výrobou byly distribuční filmy také méně náročné na lidské zdroje České televize.³⁸⁾

Stejný názor zastával i šéfproducent Jiří Balvín, který přiznal, „že trvalá vysílací práva na snímky, na nichž se televize spolupodílí, v budoucnu bohatě nahradí náklady, které do nich vložila“.³⁹⁾ Odhlédneme-li tedy na okamžik od ryze komerčního hlediska s nutným předpokladem návratnosti vložené investice a budeme vstup České televize do koprodukčního filmu hodnotit jako standardní televizní výrobu, u které jsou sledovány pouze náklady na pořad a nikoli výnosy a návratnost, pak je model filmové koprodukce za výše uvedených podmínek pro Českou televizi výhodnější. Česká televize zaplnila prostor ve vysílání určený pro původní dramatickou tvorbu atraktivním distribučním filmem za přibližně šest milionů korun, zatímco divácky méně atraktivní televizní inscenaci by vyrobila za stejnou cenu, případně i draž.

Další skutečností, která hovoří pro vstup České televize do koprodukčního projektu a pro získání televizní licence na dobu autorskoprávní ochrany, je vysoká cena za nákup licence k jednorázovému odvysílání staršího českého filmu. Nad tímto srovnáním se pozastavuje Jan Lacina v *Lidových novinách* z roku 1996:

Konkrétně: za český snímek zaplatí (televize) i jeden a půl miliónu a v některých případech je ochotna i přidat. Kdybychom za příklad vzali třeba komedii VESNÍČKO MÁ STŘEDISKOVÁ, která běží na obrazovkách zhruba jednou za rok, dopočteme se tak jen za posledních pět let k částce, za kterou by se i dnes dala natočit půlka nového filmu.⁴⁰⁾

Přestože většina nově vznikajících českých filmů nedosahuje úrovně a atraktivnosti zmiňovaného díla Jiřího Menzela, tato úvaha je správná a z dlouhodobého hlediska je vlastnictví televizní licence na dobu autorskoprávní ochrany ekonomicky perspektivnější. Česká televize tímto způsobem ušetří na nemalých částkách, které by musela zaplatit za starší filmy například firmě Ateliéry Bonton Zlín, která od roku 1999 zajišťuje pro Státní fond na podporu a rozvoj kinematografie prodej práv na české hrané tituly z období 1965–1990.

38) Rozhovor s Jaroslavem Kučerou vedl Pavel Krumpár, 16. října 2009.

39) David S k o u m a l, Výroba českých filmů se dočká oživení. *Lidové noviny*, 28. 11. 1996, s. 11.

40) Jan L a c i n a, Zaplatit se vyplatí. *Lidové noviny*, 27. 2. 1996, s. 10.

Smluvní rámec spolupráce

Výrobu distribučních filmů, která se uskutečňuje ve spolupráci s externími subjekty, realizuje Česká televize od dob svého vzniku především na základě koprodukčních smluv. Ojediněle se objevují také hospodářské smlouvy, smlouvy o převodu práv či smlouvy o výrobě audiovizuálního díla. Pro potřeby následujícího rozboru jsem analyzoval vždy jednu až dvě smlouvy uzavřené v jednotlivých letech od roku 1992 do roku 2002.

Koprodukční smlouvy uzavírali v letech 1992–2002 nejčastěji šéfproducenti Producentského centra uměleckých pořadů ČT v Praze. V první polovině sledovaného období zastupovali Českou televizi při podpisu koprodukčních smluv také vedoucí tvůrčích skupin. Rozhodovací pravomoci byly tedy přeneseny na nižší stupně řízení mimo kompetence ředitelů na prvním stupni. Na úroveň ředitele výroby a ředitele programu se smlouvy posunuly až po roce 2002.

Koprodukcí je pro tyto účely míněna činnost, při níž se dva nebo více partnerů spojí k realizaci celovečerního filmu. Může jít jednak o koprodukcce mezi tuzemskými partnery a jednak mezi televizí a zahraničními partnery. Vztahy mezi koprodukčními partnery jsou řešeny smlouvou, která zejména určí podíly smluvních stran na realizaci díla (podíl finanční, pracovní, tvůrčí atd.), dále rozsah práv, která mají být získána, a kdo je povinen je získat, vymezení exploatační oblasti a podíly z exploatace díla vzniklého na podkladě koprodukční smlouvy. Výhodou mezinárodní koprodukce je širší možnost exploatace v zahraničí, sdružení finančních a výrobních prostředků, což umožňuje realizovat i nákladné projekty, a v neposlední řadě i možnost využití kvalitních uměleckých sil. Mezinárodní koprodukce jsou však v podmínkách České televize i novodobé české kinematografie velmi ojedinělé.

Základem každé koprodukční smlouvy je detailní informace o předmětu smlouvy, která obsahuje mimo jiné: druh audiovizuálního díla (například hraný film), pracovní název audiovizuálního díla (AVD), autora scénáře, jméno režiséra, jméno dramaturga a hlavního a výkonného producenta, stopáž filmu a originální formát (například 35 mm). Další nezbytnou součástí koprodukční smlouvy je způsob financování díla, z něhož je zřejmé, v jaké výši a jakou formou se každá ze smluvních stran podílí na celkových nákladech na výrobu filmu. Ustanovení týkající se autorských práv řeší způsob získání oprávnění k užití autorských děl a uměleckých výkonů od všech nositelů práv souvisejících s právem autorským. V neposlední řadě smlouva exaktně stanoví povinnosti České televize a nezávislého producenta při výrobě filmu, způsob šíření AVD a finanční podíly na výnosech či způsob realizace propagace filmu. Nedílnou součástí smlouvy jsou zpravidla také následující přílohy: scénář filmu, rozpočet filmu, výrobní plán, seznam věcného plnění České televize, seznam hlavních tvůrčích profesí a hereckého obsazení, technické podmínky pro zařazení pořadu do vysílání či seznam členů štábu.

Vzhledem k tomu, že Česká televize vždy prosazovala individuální jednání o každé koprodukční smlouvě, nelze dělat žádné zobecňující závěry. O každém titulu se jednalo jako o solitérním případě a rozhodující bylo jeho potenciální uplatnění ve vysílání České televize. Tento přístup ostatně podporovala i Rada České televize, která dohlíží na činnost České televize:

Rada České televize je přesvědčena, že do budoucna musí Česká televize klást větší důraz na svou roli vysílatele a posuzovat většinu (filmových) projektů z hlediska jejich potenciálního uplatnění na obrazovce.⁴¹⁾

Film, který nesplnil toto klíčové kritérium, byl ze strany České televize automaticky hodnocen negativně. Příkladem negativního hodnocení distribučního filmu je následující vyjádření generálního ředitele ČT Iva Mathého k filmu Lordana Zafranoviče *MÁ JE POMSTA*:

Nehodí se do cyklu klubových filmů, protože je špatný, nemohu ho pustit v osm večer na jedničku, protože je v něm moc násilí a erotiky, a pouštět nový film někdy v jedenáct večer, aby ho raději nikdo neviděl, je ostuda.⁴²⁾

Standardní vzorová koprodukční smlouva České televize vytvářela vyhovující výchozí rámec pro následná individuální jednání o koprodukčních podmínkách a informace v ní obsažené byly zcela dostačující pro zahájení společné výroby. Stranou, která byla zodpovědná za průběh a dokončení výroby, byl partner České televize, tj. nezávislý producent. Nezávislý producent se proto ve smlouvě zavázal vyrobit a dokončit film podle scénáře, rozpočtu a výrobního plánu schváleného oběma smluvními stranami. Česká televize se naproti tomu ve smlouvě zavazovala především k poskytnutí finančního a nefinančního pinění a k odvysílání upoutávek na film. Důležitější než smluvní rámec však pro spolupráci České televize s nezávislými producenty byly konkrétní smluvní podmínky, dosažené v průběhu jednání.

Vztah České televize a Asociace producentů v audiovizi

Rozhodujícími partnery při výrobě distribučních filmů jsou pro Českou televizi nezávislí producenti, které reprezentuje Asociace producentů v audiovizi (APA). Asociace byla založena dne 3. února 1994 a jejím předsedou se stal Pavel Strnad. Do vzniku APA jednali nezávislí producenti s Českou televizí individuálně.

Vztah mezi Českou televizí a APA prošel vývojem od minimální komunikace, přes tvrdá vyjednávání až po nalezení prvních kompromisních řešení. Nejdiskutovanějším producentským rozhodnutím České televize bylo hned od počátku vyžadování televizních práv k vyráběným filmům pro Českou republiku na dobu autorskoprávní ochrany. Tento požadavek, který poprvé zazněl již v době působení generálního ředitele Iva Mathého, byl dlouhodobě kritizován nejen ze strany jednotlivců, ale právě také z pozice Asociace producentů v audiovizi. V situaci, kdy průměrný český snímek vydělal podle Pavla Melounka v kinech maximálně dvacet procent svého nákladu, byla pro nezávislého producenta

41) Marcel K a b á t – Jitka S a t u r k o v á (eds.), *Ročenka České televize 1998*. Praha: Česká televize – Public Relations a mezinárodní vztahy 1999, s. 179.

42) Tereza B r d e č k o v á, Co nového na obrazovce. *Respekt*, 3. 7. 1995, s. 18.

ztráta potenciálního příjmu z prodeje televizní licence bolestivá.⁴³⁾ Tato problematika byla vzhledem ke své vzrůstající závažnosti řešena v České televizi na úrovni vedení organizace. Za vrchol jednání mezi Českou televizí a APA lze považovat rozmezí let 2000–2001, kdy Česká televize přehodnocovala pod tlakem svůj vztah k nezávislým producentům.

V zápise z jednání kolegia generálního ředitele ČT číslo 4 z roku 2000 se konkrétně uvádí: „Mezi nejčastější připomínky nezávislých producentů patří nespokojenost s tím, že Česká televize požaduje při vstupu do koprodukce vysílací práva na nepřiměřeně dlouhé období“.⁴⁴⁾ Diskuse k tomuto bodu byla rozvinuta na nadcházejícím jednání kolegia číslo 5 dne 6. dubna 2000. Šéfproducent Producentického centra uměleckých pořadů Jaroslav Kučera zrekapituloval na úvod aktuální situaci v oblasti výroby hraných filmů:

Česká televize je od roku 1992 hlavním výrobcem (či koproducentem) hraných filmů. Pro nezávislé producenty je financování filmové tvorby rok od roku složitější – průměrný rozpočet celovečerního filmu se nyní pohybuje okolo 30 mil. Kč. Návratnost vložených prostředků je minimální. Základní vklad ČT je 5 mil. Kč. Zbývající částku je nucen nezávislý producent obstarat jinde, tzn. musí nabídnout alespoň zdánlivou možnost návratnosti investovaných prostředků. Zde nezávislí producenti narážejí na požadavek ČT vlastnit neomezená vysílací práva. Otázkou zůstává, zda ČT přistoupí na ocenění těchto práv tak, aby výše vstupu ČT do projektu v závislosti na procentuelním podílu z celého rozpočtu korespondovala s předem stanoveným počtem let práv k vysílání. K úvaze se dále nabízí možnost, není-li z pohledu ČT v dané chvíli výhodnější natočit vlastní televizní film za cca 6 mil. Kč.⁴⁵⁾

Šéfproducent Kučera vyjádřil ve svém příspěvku poměrně objektivně podstatu celého problému. První věta nejprve jednoznačně vymezuje pozici České televize v české kinematografii. Je z ní patrné, že Česká televize si je dobře vědoma svého dominantního postavení. Následuje popis obtížné situace v oblasti nezávislé produkce distribučních filmů a naznačení vnitřního dilematu České televize, která zvažuje alternativu výroby televizních filmů, u nichž by byla jediným výrobcem a také držitelem práv. Okrajově zde zaznívá rovněž skutečnost, že si Česká televize coby filmový producent uvědomuje minimální návratnost vložených prostředků do filmové výroby.

K výše citované diskusi na kolegiu číslo 5 byl přijat následující závěr:

Česká televize nehodlá zneužívat svého výsadního postavení, ale udržet současný trend podpory kinematografie v České republice pro ni bude s ohledem na stagnu-

43) Srov. Jakub L e d e r e r, Scenáristé nevědí, o čem vyprávět, říká Smyczek. *Zemské noviny*, 20. 6. 1998, s. 7.

44) Pavel K r u m p á l, *Zápis z jednání Kolegia generálního ředitele č. 4 ze dne 27. 3. 2000*. Praha: Česká televize 2000, s. 5.

45) Pavel K r u m p á l, *Zápis z jednání Kolegia generálního ředitele č. 5 ze dne 6. 4. 2000*. Praha: Česká televize 2000, s. 4.

jící výši televizního poplatku velice obtížné. Každá nabídka na uzavření koprodukce bude posuzována individuálně.⁴⁶⁾

Tento závěr nepřináší jednoznačnou odpověď na otázku oceňování vysílacích práv. Lze jej nejspíše interpretovat jako obhajobu České televize za účelem zachování dosavadních podmínek a nepřímý apel na zvýšení televizního poplatku.

O neústupnosti České televize svědčí rovněž zápis z jednání následujícího kolegia generálního ředitele číslo 6, v němž je při projednávání vstupu do koprodukce nového distribučního filmu vznesen následující požadavek: „Základním požadavkem České televize bude vlastnit neomezená vysílací práva“.⁴⁷⁾ Neústupnost České televize v této otázce vypovídá o silném sebevědomí organizace, která rozhodovala o osudech nezávislých filmařů. Podle vyjádření producenta Jiřího Ježka svou pozici oslabovali i sami nezávislí producenti, kteří do České televize přicházeli s velmi nejasnou představou o financování filmu, čímž se dostávali do špatné vyjednávací pozice.⁴⁸⁾ Česká televize dokázala jejich slabosti využít a získávala nadstandardní podmínky. Jako prvním se údajně podařilo uzavřít s Českou televizí koprodukční smlouvu za „rovných“ podmínek producentovi Jaroslavu Boučkovi k filmu *JE TŘEBA ZABÍT SEKALA* z roku 1998.⁴⁹⁾

Jednání o pravidlech pro spolupráci s nezávislými producenty a o nastavení producentského systému v České televizi se stává jedním z klíčových témat vedení České televize v roce 2000. Dne 17. května 2000 se proto uskutečnilo první jednání zástupců České televize a Asociace producentů v audiovizí v rámci šestičlenné pracovní skupiny. APA projevila především snahu řešit podmínky spolupráce na distribučních filmech. Z jednání kolegia číslo 8 ze dne 18. května 2000 vyplývají dva možné extrémní scénáře tohoto vyjednávání: „a) nezávislí producenti přestanou přistupovat na podmínky České televize → problémy kinematografie v České republice; b) Česká televize přehodnotí současný stav a v zájmu podpory české kinematografie učiní jisté ústupky“.⁵⁰⁾ V následné diskusi převažují názory, které vycházejí ze silného postavení České televize a z faktu, že Česká televize je schopna vyrábět prakticky všechny typy pořadů ve vlastních kapacitách.

Hlavní body jednání mezi Českou televizí a Asociací producentů v audiovizí o uzavírání koprodukčních smluv byly v roce 2000 následující:

- 1) vysílací práva České televize po dobu autorskoprávní ochrany (APA žádá finanční ocenění těchto práv),
- 2) uvolnění filmů k prodeji do placených televizí (kdy, na jaké časové období, za jakou cenu atp.),
- 3) uvedení sponzora filmu v rámci pozvánky do kina, kterou vysílá Česká televize. Na rozdíl od bodů číslo 1) a 2), o nichž mohla Česká televize rozhodovat sama, o aplika-

46) Tamtéž.

47) Pavel Krumpár, *Zápis z jednání Kolegia generálního ředitele č. 6 ze dne 20. 4. 2000*. Praha: Česká televize 2000, s. 5.

48) Rozhovor s Jiřím Ježkem vedl Pavel Krumpár, 18. května 2010.

49) Srov. Tomáš Baldýnský, *Poslední film. Reflex*, 9. 10. 1997, s. 28.

50) Pavel Krumpár, *Zápis z jednání Kolegia generálního ředitele č. 8 ze dne 18. 5. 2000*. Praha: Česká televize 2000, s. 4.

ci bodu číslo 3) musela jednat s Radou České republiky pro rozhlasové a televizní vysílání.

Ke stěžejnímu bodu číslo 1) navrhovala APA iniciovat vznik odborného tělesa, které by vyhodnocovalo komerční hodnotu každého snímku. Šéfproducent Producentického centra uměleckých pořadů ČT naproti tomu preferoval vytvoření čtyř kategorií pro zařazení filmů (divácky atraktivní film, film umělecký atp.). Z jednání kolegia České televize číslo 8 však vzešel závěr, podle něhož bude Česká televize i nadále individuálně posuzovat jednotlivé projekty a svých práv se dopředu zbavovat nebude.⁵¹⁾ Tento závěr se často objevuje i v dalších zápisech z porad vedení organizace a lze jej tedy považovat za základní stanovisko České televize.

Na následujícím zasedání vedení České televize dne 5. června 2000 bylo konstatováno, že Česká televize bude i nadále vyžadovat vysílací práva po dobu autorskoprávní ochrany, ze svého vkladu si však odečte částku dva až čtyři miliony korun podle typu filmu. Tento postup se měl týkat zejména takových snímků, jejichž rozpočet nepřesáhne částku 30 milionů korun.⁵²⁾ Později Česká televize dále upřesňuje, že vysílací práva po dobu autorskoprávní ochrany bude striktně vyžadovat u filmů, do nichž vkládá více než 25 % jejich rozpočtu. APA naproti tomu přichází s tabulkou „Minimální ceny předprodeje práv k celovečerním hraným filmům pro rok 2001“. Ceny za vysílací práva, které tato tabulka obsahovala, však byly pro Českou televizi nepřijatelné a jednání skončilo na mrtvém bodě.

K bodu číslo 2), který se týkal uvolňování filmů k prodeji do placených televizí, zaujala Česká televize stanovisko, že před uvedením filmu v České televizi nesmí být film uvolněn placené televizi. Česká televize jako filmový koproducent si tak chtěla zajistit právo premiérového televizního uvedení v České republice. Souhlasila však s prodejem po uvedení v České televizi s tím, že nejprve musí dojít k dohodě s ředitelem programu, aby nebyla narušena strategie České televize pro nasazování repríz do vysílání, a ke stanovení ceny.⁵³⁾ Tlak na změnu stanoviska České televize vytvářela především kabelová televize HBO, která měla zájem o premiérové uvádění českých distribučních filmů. Česká televize však nabídku HBO kategoricky odmítla.

V případě bodu číslo 3), který měl partnerovi umožnit uvedení sponzora filmu v rámci pozvánky do kina České televize, dospěla Česká televize k závěru, že z právního hlediska lze v pozvánce do kina uvést sponzora filmu například formou: Tento film vznikl za přispění společnosti XY. V diskusi zazněl rovněž názor, že by za těchto okolností měla být pozvánka do kina oceněna jako vklad České televize do společného projektu. Závěrečné stanovisko k tomuto bodu však bylo odloženo na dobu po jednání s Radou České republiky pro rozhlasové a televizní vysílání, jejíž názor byl v této věci určující.

Z jednání s Asociací producentů v audiovizí dne 17. května 2000 vyplynulo, že za ideální počet distribučních filmů vyrobených v České republice za jeden kalendářní rok asociace považuje 10–12 snímků. Česká televize při této příležitosti deklarovala, že na vý-

51) Tamtéž.

52) Srov. Pavel Krumpár, *Zápis z jednání Kolegia generálního ředitele č. 9 ze dne 5. 6. 2000*. Praha: Česká televize 2000, s. 3.

53) Tamtéž.

robu českých filmů v roce 2000 poskytne přibližně 83 milionů korun. APA považovala tento vklad České televize za dostatečný, ale zároveň požadovala snížení doby, po kterou Česká televize vlastní vysílací práva.⁵⁴⁾ Připomeňme si, že v roce 2000 vstupuje Česká televize do výroby distribučních filmů nejčastěji vkladem do výše přibližně pěti milionů korun v hotovosti a do pěti milionů korun v interním plnění.

Další výtky ze strany nezávislých producentů směřovaly v uvedeném období k zastupování distribučních filmů Českou televizí při prodejkách do zahraničí. „Producienti měli pocit, že Telexport filmy nenabízí dost intenzivně, že výsledky prodejků filmů nejsou dobré. Systém ČT v tomto případě není pružný [...]“.⁵⁵⁾ Denisa Štrbová, vedoucí oddělení Telexportu ČT, které uvedenou činnost v České televizi zajišťovalo, otevřela tento bod na jednání kolegia generálního ředitele číslo 9 v roce 2000. Štrbová přičítala neuspokojivý stav jednak personálně poddimenzovanému oddělení Telexportu a jednak neexistenci audiovizuálního centra, které Telexport do značné míry suploval. Svůj příspěvek uzavřela konstatováním, že s ohledem na vysoké náklady se nelze i přes vynikající úspěchy českých filmů účastnit řady specializovaných filmových trhů a významných festivalů.⁵⁶⁾ Z jednání kolegia vzešel návrh na sestavení seznamu všech festivalů a trhů, jichž se Česká televize účastní,⁵⁷⁾ a ostatní si bude muset nezávislý producent zajistit bez podpory České televize. Vedoucí Telexportu však opomněla ve své obhajobě zmínit, že častým předmětem kritiky ze strany nezávislých producentů se stává vlastní přístup České televize k prodeji. Absence funkčního motivačního systému podporovala pasivitu pracovníků České televize na domácích i zahraničních trzích. Stereotypní přístup k prodeji bez osobní invence jednotlivých zaměstnanců nepřinášel uspokojivé výsledky. Smíšené pocity nezávislých producentů vyjádřil při osobním rozhovoru producent Jiří Ježek: „Z mé osobní zkušenosti vím, že obchodování České televize v zahraničí bylo velmi pasivní. Připomínalo to spíše poklidnou služební cestu starších dam do zahraničí než aktivní obchodování“.⁵⁸⁾ Na rozdíl od nezávislých producentů totiž nebyli zaměstnanci České televize na výsledcích svého obchodování existenčně závislí.

Jednání mezi Českou televizí a APA v roce 2000 skončilo následujícím stanoviskem České televize:

Česká televize nehodlá přistoupit na podmínky, které by ji dopředu zavazovaly a ve svém důsledku by mohly vést až k ne hospodárnému vynakládání s prostředky koncesionářských poplatníků, ale bude jasně deklarovat finanční objem, který se v roce 2000 rozhodla investovat do rozvoje národní kinematografie (90 mil. Kč).⁵⁹⁾

54) Srov. Pavel Krumpár, *Zápis z jednání Kolegia generálního ředitele č. 8 ze dne 18. 5. 2000*. Praha: Česká televize 2000, s. 4.

55) Martina Vacková, Zamyšlení nad současnou situací českého filmu. *Plzeňský deník*, 8. 7. 2000, s. 18.

56) Srov. Pavel Krumpár, *Zápis z jednání Kolegia generálního ředitele č. 9 ze dne 5. 6. 2000*. Praha: Česká televize 2000, s. 2.

57) V roce 2001 bylo například obesláno celkem 118 zahraničních a domácích filmových a televizních festivalů.

58) Rozhovor s Jiřím Ježkem vedl Pavel Krumpár, 18. května 2010.

59) Pavel Krumpár, *Zápis z jednání Kolegia generálního ředitele č. 17 ze dne 12. 10. 2000*. Praha: Česká televize 2000, s. 3.

K dohodě mezi Českou televizí a nezávislými producenty tedy nedošlo v žádné z tří výše uvedených klíčových oblastí.

Dominantní pozice České televize, která se více či méně projevovala ve všech etapách komunikace s nezávislými producenty, měla především dva kořeny. V první řadě si Česká televize uvědomovala nedostatek financí na výrobu distribučních filmů na domácím trhu, a tedy svou nezastupitelnou roli při vzniku většiny filmových projektů. Ve druhé řadě pak byla účast České televize v každém projektu garancí pro další koprodukční partnery, že dané dílo bude s největší pravděpodobností skutečně dokončeno. Bez koprodukčního podílu České televize byla investice do výroby filmu pro investora značně riskantní. Pravděpodobnost vzniku distribučního filmu bez podepsané smlouvy s Českou televizí byla proto z těchto důvodů minimální.

Výhrady nezávislých producentů k přístupu České televize však významně překračovaly rámec tří shora definovaných oblastí. V letech 1992–2002 bylo mimo jiné dále České televizi postupně vytýkáno, že:

- zahlcuje své vnitřní procesy byrokracií, která brání kreativě a včasnému uzavírání smluv,
- administrativními průtahy způsobuje nejistotu na straně nezávislého producenta,
- nedisponuje transparentními rozhodovacími mechanismy a nezávislý producent neví, s kým má o nabízeném projektu jednat,
- není ochotna činit jednoznačná rozhodnutí a preferuje alibistický přístup (například vedoucí tvůrčí skupiny údajně často není ochoten jednat o finančních otázkách, které má řešit nezávislý producent s jeho nadřízeným šéfproducentem; šéfproducent však nezávislého producenta odkazuje opět na vedoucího tvůrčí skupiny s tvrzením, že veškeré peníze na tvorbu má on),
- nenabízí perspektivní spolupráci a neinformuje producenty o své strategii a potřebách,
- podporuje klientelismus,
- s nezávislým producentem jedná z pozice síly,
- v kombinovaných výrobních štábech je pracovní morálka zaměstnanců České televize velice problematická,
- nedostatečně využívá svých možností k propagaci společného filmu,
- tlačí na nezávislého producenta, aby čerpal interní kapacity České televize, které jsou často nepoužitelné,
- není schopna pružně reagovat na možnosti a nabídku trhu.⁶⁰⁾

Zástupci nezávislých producentů navrhovali řešit tyto nedostatky změnou systému řízení České televize a vypracováním závazných pravidel pro spolupráci České televize s externími společnostmi, která by obsahovala například závazné termíny pro schvalování navrhovaných projektů či detailní popis způsobu vyhlášení soutěží na konkrétní pro-

60) Uvedené výhrady vzešly z průzkumu, který autor textu realizoval mezi nezávislými producenty v roce 1999 jako zaměstnanec ředitelství pro strategický rozvoj České televize. Přibližně dvacet nezávislých producentů se vyjadřovalo formou strukturovaného dotazníku ke spolupráci s Českou televizí.

jekty. Najít odpověď na otázku, do jaké míry Česká televize v letech 1992–2002 tyto podněty reflektovala, je jedním z hlavních cílů mého příspěvku.

Další formy podpory českého filmu ze strany České televize

Paralelně s koprodukcemi nových českých filmů rozvíjela Česká televize v letech 1992–2002 i další aktivity, které posilovaly její strategické spojení s českým filmem. Tyto „doplňkové“ aktivity nabývaly na významu zejména v pozdějším období, kdy do výroby českých filmů začínají vstupovat také komerční televizní stanice.

Přirozenou součástí filmových koprodukcí České televize bylo vysílání takzvaných „pozvánek do kina“. Pozvánky do kina byly přidělovány jednotlivým titulům dle programových možností České televize v rozsahu od přibližně dvaceti do dvou set nasazení v hlavních (18.00–22.30 hodin) i vedlejších vysílacích časech. O nasazení pozvánek, které měly z hlediska vysílání obdobný charakter jako televizní autopromotion, rozhodoval ředitel programu. Cílem pozvánek bylo přilákat televizní diváky na příslušný titul do kina. Tento vklad České televize se v rámci koprodukčních jednání řešil, ale ve výsledné smlouvě nebyl zohledněn, tj. nebyl vyčíslen a Česká televize za něj nezískala například větší podíl z výnosů daného díla. Výrobu upoutávek zajišťoval zpravidla nezávislý producent a náklady na jejich vznik byly zahrnuty do rozpočtu na výrobu daného celovečerního filmu. Česká televize v tomto případě pouze schvalovala jejich výslednou podobu. Pokud upoutávky vyráběla Česká televize (například v případě vlastní produkce), tak za jejich vznik odpovídalo oddělení Vizuální prezentace ČT, které jejich výrobu také financovalo ze svého rozpočtu.

Dalším formátem, který se přímo váže k filmovým koprodukcím, je takzvaný „film o filmu“. Filmem o filmu je zde míněn dokumentární snímek o délce maximálně do třiceti minut, který mapuje vznik koprodukčního snímku a nechává diváky nahlédnout do zákulisí jeho natáčení. Po dokončení se film o filmu stává součástí marketingové kampaně a je nasazován do televizního vysílání vedle pozvánek do kina, aby upoutal pozornost potenciálních návštěvníků kin. Stejnou funkci plní i později před televizním uvedením filmu a v neposlední řadě se stává vhodným bonusovým materiálem při vydávání filmu na DVD nosičích. Výroba filmu o filmu je zpravidla součástí výroby distribučního filmu, přičemž náklady na jeho natáčení jsou zahrnuty v rozpočtu daného celovečerního filmu a za jeho vznik odpovídá nezávislý producent. Česká televize pouze získává nevýhradní práva k jeho televiznímu vysílání.

Jiný pohled do dílny filmových tvůrců nabídl cyklus České televize ZBLÍZKA, který byl vysílán v roce 1997. Tento cyklus se věnoval současným počínům české umělecké tvorby a v každém díle vždy řešil jedno konkrétní dílo z oblasti filmu, divadla, literatury, hudby, výtvarného či pohybového umění. Hodinový pořad měl za úkol nastítnit myšlenkové pochody jednotlivých autorů a odhalit specifické tvůrčí postupy. Dne 12. ledna 1997 uvedla Česká televize ve 20.00 hodin na programu ČT2 například díl ZBLÍZKA: ŽILETKY ZDEŇKA TYCE. Divák měl mimo jiné možnost se dozvědět, co ovlivnilo jednotlivé scény filmu ŽILETKY, jak film vznikl či jak jej přijali diváci a kritika.

Do podpory české kinematografie ze strany České televize je nutné vedle přímé podpory formou filmových koprodukcí započítat také další aktivity s touto problematikou související. Především se jedná o televizní pořady, které sledují novinky ze světa filmu, dále pak o podporu filmových festivalů, vysílání přímých přenosů z udílení filmových cen či o dokumentární pořady mapující různá témata z historie a současnosti české kinematografie.

Vhodným příkladem z první zmiňované kategorie je měsíčník KINOBOX, který zahájil své vysílání dne 2. února 1993. Filmový měsíčník o délce 45 minut připravovala pro Českou televizi společnost Vachler Art Company Petra Vachlera. Základem tohoto cyklického pořadu, vysílaného na programu ČT2, byly informace o nových filmech, které v daném období vstupovaly do kin. V dalších rubrikách sledovali tvůrci pořadu aktuální dění ve filmovém světě, nabízeli rozhovory s filmaři a vyhlašovali pro filmové milovníky nejružnější soutěže. Česká televize touto formou přirozeně prezentovala také své aktivity v oblasti filmové produkce. Tato skutečnost však nikterak nenarušovala vyváženost pořadu. Prostor byl dán i filmům, na nichž se Česká televize nepodílela.

Producent Petr Vachler oslovil Českou televizi i v souvislosti s dalším připravovaným projektem, který posléze znamenal pro českou kinematografii významný krok směrem kupředu v oblasti oceňování filmové tvorby. Dne 26. února 1994 byl na programu ČT1 poprvé s jednodenním odstupem uveden záznam slavnostního udílení filmových cen Český lev z pražské Lucerny. Od roku 1994 jsou tímto způsobem každoročně oceňováni filmoví pracovníci za významné počiny uplynulého kalendářního roku. O rok později, tedy v roce 1995, zahájila svou činnost Česká filmová a televizní akademie, jejímiž členy jsou významní filmoví a televizní tvůrci. Její nejznámější aktivitou je právě udílení filmových cen Český lev.

V roce 1995 posílila Česká televize své spojení s českou kinematografií připomenutím stého výročí vzniku domácí kinematografie. Dne 8. ledna 1995 zahájila představením děl Jana Kříženeckého a prvních tvůrců němého filmu dvouletý cyklus „100 českých filmů ke 100. výročí kinematografie“, který připravila ve spolupráci s Národním filmovým archivem a filmovými historiky. Záměrem tohoto cyklu, jenž byl završen dne 29. prosince 1996 uvedením filmu AKUMULÁTOR 1, bylo nabídnout divákům ucelený reprezentativní výběr českých filmů od němé éry až po současnost. Česká televize touto formou podpořila svůj mediální obraz nejvýznamnějšího partnera českého filmu a propojila své současné aktivity s národní filmovou historií.

Česká televize v souladu s veřejnou službou pravidelně podporuje také vybrané kulturní a veřejně prospěšné aktivity formou mediálního partneství, které spočívá v poskytování prostoru pro vysílání spotových kampaní. Mezi přibližně šedesáti kulturními a charitativními projekty, které ročně podpoří, nechybějí ani filmové festivaly. Pravidelně takto Česká televize spolupracuje například s Mezinárodním filmovým festivalem Karlovy Vary nebo s Mezinárodním filmovým festivalem pro děti a mládež ve Zlíně. Mediální partnerství u kulturních projektů zahrnuje kromě vysílání spotů také další programovou spolupráci, například zmínky o dané kulturní události ve zpravodajských pořadech, přizvání organizátorů do diskusních pořadů České televize nebo vysílání denního zpravodajství z filmových festivalů. Jako příklad této koncepční spolupráce uvedu právě Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary. V roce 1996 Česká televize nejprve z celého

festivalu pravidelně vysílala původní zpravodajství pod názvem KARLOVARSKÉ FILMOVÉ VTEŘINY, na závěr festivalu zařadila přímý přenos ze slavnostního vyhlášení festivalových cen a poté uvedla televizní premiéru českého filmu režiséra Jana Svěráka JÍZDA, oceněného na předchozím ročníku festivalu Velkou cenou.

Bio Illusion

Velmi specifickým projektem, na němž se Česká televize podílela, bylo provozování pražského kina Bio Illusion. Dne 10. ledna 1996 byla podepsána smlouva mezi Filmovým podnikem hlavního města Prahy, Českou televizí a Mars Production ustavující sdružení s cílem vytvořit podmínky pro prezentaci české filmové produkce (včetně produkce České televize) v kině Bio Illusion. Péče o dramaturgii kina se ujala tvůrčí skupina Čestmíra Kopeckého a nová koncepce kina byla odstartována uvedením filmu INDIÁNSKÉ LÉTO Saši Gedeona.⁶¹⁾ S kinem Bio Illusion získává Česká televize na několik let významný nástroj pro komponovanou i individuální prezentaci svých distribučních filmů a svého spojení s českým filmem.

Duchovní otec spojení České televize s kinem Bio Illusion Čestmír Kopecký přiblížil okolnosti vzniku této myšlenky v osobním rozhovoru. Česká televize se v tvůrčí skupině Čestmíra Kopeckého podílela v roce 1993 na výrobě filmu DÍKY ZA KAŽDÉ NOVÉ RÁNO. V době uvedení filmu do kin přijímala kina filmy pouze na jeden týden a bylo velmi složité najít další volný termín ve stejném roce. Vzhledem k tomu, že snímek DÍKY ZA KAŽDÉ NOVÉ RÁNO uspěl po svém uvedení v kinech při udílení cen Český lev, vznikl návrh na jeho další nasazení do kin. Tehdejší politika kin to však neumožňovala. Čestmír Kopecký proto sám začal aktivně hledat kino, s nímž by se mohl spojit. Z nabídky čtyř až pěti kin, kterou obdržel od Pražského filmového podniku, provozovatele kin, si vybral právě kino Bio Illusion. Předností kina byla jeho dobrá dostupnost a 650 míst k sezení.⁶²⁾

Po rozpačitém začátku se návštěvnost kina dostala na velmi uspokojivou úroveň a vznikl tak prostor, v němž Česká televize mohla bez omezení uplatňovat své vlastní aktivity. Obdobně jako v případě distribučních filmů dal i zde Čestmír Kopecký především na svůj úsudek. V této souvislosti dokonce přiznal, že tehdejší generální ředitel Ivo Mathé již tomuto kroku nedokázal zabránit.⁶³⁾ V době, kdy měl Mathé příležitost se k provozování kina vyjádřit, nebylo již možné od této nové aktivity České televize upustit.

Dramaturgem kina za Českou televizi se později stal Václav Glazar, který se zaměřil i na promítání pro školy. Z úspěšných titulů kina Čestmír Kopecký vyzdvihl například ČESKOU SODU nebo KNOFLÍKÁŘE. Kino hospodařilo s výnosy ze vstupného a zároveň dostávalo roční příspěvek ve výši přibližně šest set tisíc korun. Uvádění vlastních distribučních filmů v kině Bio Illusion si Česká televize ošetřila ve smlouvách s koprodukčními partnery, do nichž bylo vloženo ustanovení, podle něhož měla Česká televize možnost promítat filmy ve svém kině bez nutnosti dalších odvodů (tantiémy, podíly z výnosů atd.). Veške-

61) Srov. Jiří P i t t e r m a n n – Jitka S a t u r k o v á – Vít Š n á b l (eds.), c.d., s. 125.

62) Rozhovor s Čestmírem Kopeckým vedl Pavel Krumpár, 5. října 2009.

63) Tamtéž.

ré výnosy z těchto projekcí se tedy dělily pouze mezi kino a Českou televizi v poměru 50:50. Část z výnosů České televize byla dle vyjádření Čestmíra Kopeckého převáděna do tvůrčích skupin, které se na výrobě daného filmu podílely. Česká televize upustila od svého spojení s kinem Bio Illusion krátce po odchodu Čestmíra Kopeckého z České televize v roce 1999.

Případová studie: filmový a televizní producent Čestmír Kopecký

V této části textu budu na příkladu konkrétního vlivného zaměstnance České televize, který řadu let spolurozhodoval o výrobě koprodukčních filmů, demonstrovat vývoj České televize ve vztahu k české kinematografii. Čestmír Kopecký se za dobu svého působení v České televizi podílel na vzniku celkem 26 celovečerních filmů. Většina z nich vznikla v letech 1990–1999, kdy Kopecký zastával funkci vedoucího tvůrčí skupiny.

Čestmír Kopecký nastoupil do Československé televize v roce 1978 po studiích na pražské FAMU na Katedře organizace a řízení a po krátké zkušenosti z Barrandova a z Krátkého filmu. Kopecký podle svých slov upřednostňoval televizní prostředí před filmovým Barrandovem především z důvodu pestřejších pracovních příležitostí: „Nechtěl jsem strávit dva roky s jedním filmem.“⁶⁴⁾ V Československé televizi pracoval nejprve jako asistent produkce a poté jako vedoucí výrobního štábu. Z pohledu tématu, které jsem si zvolil, je však významné až období po roce 1990, kdy se stal vedoucím tvůrčí skupiny. Po odchodu z České televize v roce 1999 zastával funkci ředitele Městského divadla v Karlových Varech a v roce 2000 zakládá společnost První veřejnoprávní. První veřejnoprávní s. r. o. uvádí každoročně jeden až tři celovečerní audiovizuální tituly všech druhů i žánrů, od celovečerních filmů po televizní dokumentární pořady. V rámci této nezávislé produkční společnosti dal Čestmír Kopecký vzniknout například filmům NUDA V BRNĚ (2003), SLUNEČNÍ STÁT (2005), ... A BUDE HUŘ (2007), KARAMAZOVI (2008) nebo KULIČKY (2008). Od roku 2005 do roku 2007 pracoval jako ředitel v Divadle Husa na provázku. V současné době vedle své producerské činnosti také vyučuje na DAMU a FAMU.

Čestmír Kopecký byl jedním z prvních samostatných vedoucích tvůrčí skupiny v České televizi. Koncepce tvůrčích skupin byla původně založena na kooperaci dvou vedoucích pracovníků: dramaturga a produkčního. Dle vyjádření Čestmíra Kopeckého sice tehdejší generální ředitel České televize Ivo Mathé upřednostňoval hned od počátku jednu osobnost v čele tvůrčí skupiny, ale v naplnění tohoto záměru mu bránil nedostatek vhodných kandidátů, kteří by dokázali obsáhnout obě zmiňované disciplíny. S touto skutečností úzce souvisí také systém filmového a televizního školství v České republice. V rámci FAMU jsou obory dramaturgie a produkce odděleny. Nevýhodou struktury, v níž za činnost jedné tvůrčí skupiny odpovídají dva vedoucí pracovníci, je přirozeně snižená schopnost operativního rozhodování a komunikace. Čestmír Kopecký nejprve působil v tvůrčí skupině s Janem Kratochvílem. Po půl roce se však projevila nefunkčnost této

64) Tamtéž.

dělby pravomocí i rozdílné přístupy dvou zcela odlišných individualit a Kopecký se osamostatnil. Tvůrčí skupina Čestmíra Kopeckého se vedle distribučních filmů hned od počátku profilovala především záznamy divadelních představení, poezií či alternativní kulturou.

Čestmír Kopecký zmínil při osobním rozhovoru také rivalitu, která panovala mezi Československou a později Českou televizí a Filmovým studiem Barrandov. Československá televize byla po dlouhá léta nucena zadávat výrobu celovečerních filmů do zakázky právě Filmovému studiu Barrandov, přestože měla ambice sama filmy vyrábět. Za jeden z prvních televizních pokusů vyrovnat se barrandovské produkci označil Kopecký televizní film *Psí kůže*, který v roce 1983 natočil pro ČST Antonín Moskalyk podle předlohy Vladimíra Křmečka. *Psí kůže* byla zaznamenána na video záběrovou technologií, která nebyla pro televizní prostřední zcela charakteristická.⁶⁵⁾ Spolupráce mezi Českou televizí a Filmovým studiem Barrandov však trvala ještě několik let po zrušení filmového monopolu, který měl Československý státní film. Česká televize například zadala Barrandovu v roce 1993 výrobu snímku *Kráva* v režii Karla Kachyni. Postupně se však Česká televize osamostatnila a začala si své vlastní filmy vyrábět sama.

Producent Kopecký se podílel na jedné z prvních koprodukcí České televize, již se stal snímek *Krvaavý román* režiséra Jaroslava Brabce z roku 1992. Česká televize však byla v tomto případě podle Kopeckého zcela minoritním partnerem s nevelkým vkladem.⁶⁶⁾ Naopak jedním z prvních samostatných distribučních filmů České televize byly *Žiletky* Zdeňka Tyce z roku 1993. V případě snímku *Žiletky* Česká televize využila při vyvolávání filmu vlastní laboratoře, které do roku 1992 pracovaly pouze s televizním formátem 16 mm.

Hlavní mezníky v přístupu České televize k české kinematografii byly podle Čestmíra Kopeckého především dva:

- a) **Zřízení filmových laboratoří na 35mm film** v České televizi v roce 1993. První film, který byl v laboratořích ČT vyvolán, byl *Don Gio*. Vlastní filmové laboratoře na 35mm film znamenaly další krok na cestě k úplnému osamostatnění České televize od Filmového studia Barrandov.
- b) **Potřeba naplnit televizní archiv** původní filmovou tvorbou. Česká televize byla krátce po svém zřízení konfrontována s nedostatky televizního archivu, který zdédila po Československé televizi. Většina filmů byla zatížena dobovou ideologií, což bránilo jejich dalšímu využití.⁶⁷⁾ V té době poprvé zazněla myšlenka vytvořit nový televizní filmový archiv. Od tohoto požadavku se odvíjelo také zadání, které akcentovalo kvantitu na úkor kvality. Česká televize vstupovala i do méně ambiciózních projektů s cílem rozšířit svůj archiv. Podle Čestmíra Kopeckého bylo ctižádostí České televize získat do svého archivu alespoň sto nových celovečerních filmů.

65) Záběrová technologie byla charakteristická pro filmovou tvorbu. V televizním prostředí dominovala sekvenční technologie.

66) Vklad České televize tvořil přibližně deset procent z celkového rozpočtu filmu.

67) Česká televize byla po dlouhá léta spojována s komunistickou Československou televizí a vytvoření nového archivu bylo jednou z cest, jak změnit toto primárně negativní veřejné mínění.

Strategii Čestmíra Kopeckého při výběru distribučních filmů naznačil rozhovor s producentem z roku 1995. Na dotaz, zda tvůrčí skupina Čestmíra Kopeckého bude pokračovat v cestě, kterou nastolila filmem *INDIÁNSKÉ LÉTO*, Kopecký odpověděl: „Myslím si, že Česká televize by mohla a měla dopomáhat vzniku filmů, které by – krátce řečeno – jinde vzniknout nemohly. Ať už z finančních, nebo jiných důvodů“.⁶⁸⁾ S odstupem času lze konstatovat, že Čestmír Kopecký od této strategie neustoupil ani po přechodu z České televize do nezávislé produkce. V oficiální prezentaci společnosti První veřejnoprávní se konkrétně uvádí:

Společnost se zaměřuje na realizaci autorských filmů a pořadů a na objevování slibných českých filmových talentů. Mezi režisérské osobnosti spolupracující pravidelně se společností První veřejnoprávní patří mj. Martin Šulík, Petr Zelenka, Vladimír Morávek či Andrej Krob.⁶⁹⁾

Zájem Kopeckého o filmové debuty lze demonstrovat na filmu *NUDA V BRNĚ*, na němž začínali hned dva filmoví tvůrci: režisér Vladimír Morávek a scenárista a herec Jan Budař.

O systematickém přístupu Čestmíra Kopeckého k začínajícím tvůrcům svědčí také spolupráce se studenty scenáristiky a dramaturgie na pražské FAMU. Čestmír Kopecký se touto cestou seznámil například s Petrem Zelenkou, Petrem Jarchovským či Janem Hřebejkem. Zejména spolupráce s Petrem Zelenkou se stala velice plodnou. Před celovečerními filmy *MŇÁGA – HAPPY END* a *KNOFLÍKÁŘI* natočil Zelenka v České televizi v roce 1993 dokument o kapele *Visací zámek* *VISACÍ ZÁMEK 1982–2007* nebo spolupracoval na legendární *ČESKÉ SODĚ*. Kopecký v této souvislosti uvedl:

Spolupráce se začínajícími tvůrci byla zpočátku nezbytností, když na straně jedné končila filmařská generace spojená s komunistickým režimem a na straně druhé ještě nebyla ustanovena generace nová.⁷⁰⁾

Z této počáteční „nezbytnosti“ se však do budoucna stává hlavní přednost Kopeckého producentské činnosti.

Spíše než tvůrčí osobnosti vyhledával Čestmír Kopecký určitá témata, o která měl zájem. Jeho celoživotní záliba v divadelním prostředí například vyústila v celovečerní film *KARAMAZOVI*, který vychází z divadelního představení na motivy slavného Dostojevského románu. Kopeckého dlouholeté zkušenosti se záznamy divadelních představení⁷¹⁾ se mimo jiné projeví při volbě výrobní technologie. Snímek *KARAMAZOVI* byl natočen sekvenčně, přestože pro celovečerní film je charakteristická záběrová technologie. Každý vedoucí tvůrčí skupiny měl mít podle Čestmíra Kopeckého svou dramaturgickou linku. Zatímco Kopecký preferoval spíše menšinové žánry a alternativu, například Pavel Borovan upřednostňoval divácky atraktivní pořady. Žádné konkrétní zadání ze strany vedení České te-

68) Petr Nový, Poctivý Čestmír. *Týdeník Televize*, 1995, č. 8, s. 14.

69) Čestmír Kopecký, Profil společnosti. Online: <<http://www.cestmir.cz/profil/>>, [cit. 22. 9. 2009].

70) Rozhovor s Čestmírem Kopeckým vedl Pavel Krumpár, 5. října 2009.

71) Ročně Kopecký produkoval ve své tvůrčí skupině přenosy z až dvaceti divadelních představení.

levize ve vztahu k celovečernímu filmu nebylo. Podle Čestmíra Kopeckého by taková objednávka shora nebyla ani příliš efektivní. Konkrétní zadání by dle jeho názoru mělo vždy pocházet přímo z „terénu“. V takovém případě má teprve přímou vazbu na tvůrčí kvas v daném čase a místě.

Skupina Čestmíra Kopeckého, která byla součástí Producentského centra uměleckých pořadů ČT v Praze, se však nezaměřovala pouze na výrobu celovečerních filmů. Mezi její stěžejní pořady řadíme například ČERNÉ OVCE, SEM TAM BÍLÁ nebo DNES VEČER NA CHMELNICI. Z dramatické tvorby to byl kupříkladu seriál HŘÍCHY PRO PÁTERA KNOXE a z převzatých pořadů komediální série s britským komikem Mr. Beanem. Čestmír Kopecký se dále zasloužil o uvedení takzvané alternativní kultury na obrazovku České televize. Koncepti tvůrčí skupiny, v níž Kopecký působil, přibližuje sám producent v rozhovoru pro *Týdeník Televize*: „Budeme více diferencovat. Pryč je doba, kdy se vyráběly pořady pro všechny diváky. To je nerentabilní a dost dobře ani nemožné. Každý pořad by tedy měl být cílený na určitý okruh diváků.“⁷²⁾

Z rozhovoru s Janem Šternem, který byl ve stejném období jako Čestmír Kopecký vedoucím tvůrčí skupiny v Producentském centru uměleckých pořadů ČT v Praze, vyplynuly některé problematické aspekty působení Čestmíra Kopeckého v České televizi. Hlavní výhrady lze shrnout do dvou oblastí: hospodaření svěřené tvůrčí skupiny a postupy v rozporu s vnitřními předpisy České televize. Čestmír Kopecký například údajně často natáčel z úspor centra, tj. mimo zadání specifikované ve výrobním úkolu České televize pro daný kalendářní rok. Takto „pirátsky“ a v rozporu s interními předpisy vzniká v České televizi kupříkladu v roce 1997 film Petra Zelenky KNOFLÍKÁŘI. V této souvislosti se nabízí otázka, zda je skutečně problematické chování producenta, který operativně využije situace a podpoří ambiciózní projekt, nebo je naopak chyba na straně byrokratického systému České televize. Štern k tomu dodal:

Nebýt partyzánské činnosti Čestmíra Kopeckého a jeho nadřízeného šéfproducenta Producentského centra uměleckých pořadů Jiřího Balvína, nevznikla by řada pozoruhodných děl české kinematografie.⁷³⁾

O tom, že vnímání popisovaných aktivit Producentského centra uměleckých pořadů České televize nebylo uvnitř organizace ani zdaleka jednoznačné, svědčí i odvolání šéfproducenta Jiřího Balvína v roce 1997. Podle vyjádření Jana Šterna byl přímý nadřízený Kopeckého odvolán generálním ředitelem Ivo Mathém mimo jiné právě za výše uvedené postupy, když jeho centrum skončilo s roční ztrátou ve výši přibližně 12 milionů korun: „Jiří Balvín toleroval zahájení výroby u projektů, které nebyly v plánu na daný kalendářní rok. Věřil svým producentům a kryl je v tomto rozhodování.“⁷⁴⁾ Důvody Balvínova odvolání zmiňuje také Mirka Spáčilová v článku z roku 1998: „Balvín byl oficiálně odvolán kvůli hospodaření [...]“.⁷⁵⁾

72) Petr Nový, Poctivý Čestmír. *Týdeník Televize*, 1995, č. 8, s. 14.

73) Rozhovor s Janem Šternem vedl Pavel Krumpár, 17. června 2009.

74) Tamtéž.

75) Mirka Spáčilová, Tvůrce si vychováváme, věří příští šéf České televize Jakub Puchalský. *Mladá fronta DNES*, 16. 2. 1998, s. 11.

Výše uvedené postupy potvrdil také sám Kopecký: „Na celovečerní filmy jsem šetřil na cyklech. Film Petra Zelenky z roku 1996 MŇÁGA – HAPPY END se například do poslední chvíle vydával za pořad DNES VEČER NA CHMELNICI, KONCERT MONIKY NAČEVY“. ⁷⁶⁾ Podobně „ilegálním“ způsobem vznikly za přispění České televize také filmy KNOFLÍKÁŘI nebo NÁVRAT IDIOTA. Jediný film, který podle Čestmíra Kopeckého vznikl v jeho tvůrčí skupině oficiálně a v souladu s interními pravidly, byla VÝCHOVA DÍVEK V ČECHÁCH z roku 1997, kterou režíroval bývalý vedoucí tvůrčí skupiny České televize Petr Koliha. Většina celovečerních filmů tedy mohla být v tvůrčí skupině Čestmíra Kopeckého realizována díky cyklickým pořadům, v rámci jejichž rozpočtu se ušetřilo. Postupy Kopeckého však nebyly v České televizi ojedinělé. Obdobně začal vznikat například seriál ŽIVOT NA ZÁMKU v tvůrčí skupině Čapek–Borovan.

Sám Kopecký spatřoval hlavní výhodu producentského systému právě ve svobodě producenta zvolit si látku a vyrobit ji v rámci svěřených prostředků bez nutnosti dalšího schvalování. Vedoucí tvůrčích skupin tak mohli v rámci ročního limitu volně přesouvat finanční prostředky z projektu na projekt. Tento přístup logicky oslaboval pozici ředitele programu a některé finanční kontrolní mechanismy:

Producentický systém byl postavený na práci producenta a vyžadoval osvětleného ředitele programu, který dá producentům-vedoucím tvůrčích skupin dostatek volnosti. V době mého působení byl našťastí takovým ředitelem Jiří Pittermann. ⁷⁷⁾

Ředitel programu vstupoval do rozhodovacích procesů především ve fázi plánování, tj. přípravy vysílacího schématu na nadcházející období, na základě něhož se poté sestavovaly rozpočty pro jednotlivá producentská centra a tvůrčí skupiny.

Interní systém České televize skýtal také celou řadu překážek. Ke shodě mezi Čestmírem Kopeckým a nezávislými producenty dochází v otázce nepřiměřeně dlouhých schvalovacích procesů. Schvalovací podpisové kolečko zavedl v České televizi generální ředitel Ivo Mathé. V případě vstupu České televize do koprodukčního filmového projektu se k jedné smlouvě vyjadřovalo přibližně deset pracovníků (mj. právník, vedoucí Telexportu, ředitel výroby a ředitel programu) a celý proces trval až dva měsíce. Za nešťastný krok považuje Čestmír Kopecký také rozhodnutí o zrušení výukového střediska, které měla Česká televize pro členy výrobního štábu (maskéry, kostyméry, pracovníky stavby atd.). Výukové středisko bylo pro Českou televizi garantem odpovídající kvalifikace těchto pracovníků. Neexistence centra později zapříčinila nedostatek kvalitních členů výrobního štábu. Česká televize byla dokonce nucena v některých případech sama iniciovat založení externí firmy, která by se na distribučním filmu podílela formou najmutí externích pracovníků. Konkrétně Kopecký v této souvislosti zmínil náročné natáčení filmu Ivana Vojnára CESTA PUSTÝM LESEM, na němž se podíleli externí osvětlovači: „Výhoda externistů byla nejenom v kvalitě odvedené práce, ale také v mimořádném nasazení, které si náročné natáčení vyžádalo (práce přesčas atd.)“. ⁷⁸⁾ V neposlední řadě bylo úska-

76) Rozhovor s Čestmírem Kopeckým vedl Pavel Krumpár, 5. října 2009.

77) Tamtéž.

78) Tamtéž.

lím producerského systému již zmiňované komplikované obsazení pozice vedoucího tvůrčí skupiny, který musel být vyzrálou osobností s bohatou producerskou i dramaturgickou zkušeností. V opačném případě mohlo docházet k finančním ztrátám a k uměleckým přehmatům.

Dalším často diskutovaným tématem byly problematické smluvní podmínky České televize a její vztah k nezávislým producentům. Čestmír Kopecký zasazuje uvedené téma do dobového kontextu:

Prosadit vstup České televize do filmové koprodukce bylo uvnitř televize zpočátku velmi těžké. Aby se to podařilo, musela Česká televize získat automaticky televizní licenci na dobu autorskoprávní ochrany za vstup přibližně dva miliony korun.⁷⁹⁾

Kopecký připouští, že tyto podmínky mohly být pro nezávislé producenty nevýhodné, byť měl každý producent vždy možnost do koprodukce s Českou televizí nevstoupit. Snahy prosadit jiné obchodní modely troskotaly na neústupnosti tehdejšího vedení České televize. Kopecký konkrétně navrhoval například model, v němž televizní vysílatel platí nezávislému producentovi konkrétní částku za každého televizního diváka, který film zhlédne. Často byl diskutován také přístup, který se později prosadil, spočívající v individuálním stanovování podmínek dle ambicí a zaměření předkládaného projektu. Nepodařilo se také uzavřít rámcovou smlouvu mezi Českou televizí a Asociací producentů v audiovizí, kterou Kopecký dlouhodobě navrhoval. Smlouva by mimo jiné ošetřovala právě způsob nakládání s televizní licencí či výši producerské odměny, takzvané „production fee“.

Naopak kladně hodnotil Čestmír Kopecký princip, který Ivo Mathé prosazoval při zrodu producerského systému v České televizi. Základem tohoto principu bylo přibližně patnáct tvůrčích skupin, přičemž každý rok se dvě nejslabší tvůrčí skupiny měly zrušit a být nahrazeny novými. Tento systém však nebyl uveden do praxe. Hodnocení pořadů jednotlivých tvůrčích skupin probíhalo každé pondělí na poradě za účasti všech vedoucích tvůrčích skupin a generálního ředitele. Každý týden měla vždy jedna tvůrčí skupina za úkol sledovat celé vysílání České televize a referovat o něm na nadcházející poradě. Úspěšnost pořadu byla hodnocena ze tří hledisek: 1) kvalita televizního pořadu dle hodnocení televizních pracovníků, 2) kvalita televizního pořadu dle reflexe odborné veřejnosti, 3) sledovanost pořadu. Pokud měl být pořad ve vysílání České televize zachován, musel naplnit alespoň jedno ze tří zmiňovaných kritérií. Čestmír Kopecký v této souvislosti uvedl, že tlak na sledovanost pořadů v produkci jeho tvůrčí skupiny řešil tím, že několikrát do roka vyrobil divácky atraktivní pořad typu televizních cen *TýTý*. Touto cestou obhájil existenci kvalitních pořadů s menší sledovaností, jako bylo například *STUDIO KROMĚŘÍŽ*.

V souvislosti s dotazem, zda Česká televize plnila ve sledovaném období své zákonné povinnosti ve vztahu k české kinematografii, otevřel Čestmír Kopecký jiné, širší téma: „Zůstává otázkou, co by se stalo, kdyby Česká televize oslabenou českou kinematografií

79) Tamtéž.

po roce 1992 nepodporovala“.⁸⁰⁾ Z této premisy lze odvodit dva možné scénáře: 1) česká kinematografie by se vydala cestou kinematografie slovenské a prakticky by přestala existovat, 2) existenci české kinematografie by podpořil stát urychleným vydáním novely zákona o kinematografii. Čestmír Kopecký se domnívá, že se měl o českou kinematografii postarat právě stát. Tím, že kinematografii od počátku podporovala Česká televize, nebyl vytvořen podle Kopeckého dostatečný tlak na stát. Česká televize tak do značné míry stát suplovala. Věnovala se kinematografii v celé její šíři, včetně filmů pro děti a mládež nebo filmů animovaných. „Z pohledu správného stavu a fungování české kinematografie ji aktivity České televize vlastně poškozovaly“.⁸¹⁾ Připustíme-li však vývoj obdobný Slovensku, pak Česká televize naopak národní kinematografii provedla nejsložitějším obdobím její existence. Privatizace Filmového studia Barrandov, laxní přístup státu, neexistence českého audiovizuálního centra, pozvolný ústup mnohdy zkompromitované generace filmařů pracujících v době komunistického režimu, to vše českou kinematografii v první polovině devadesátých let prakticky ochromilo.

Závěr

Stát po roce 1989 příliš nejevil zájem o účast na výrobě českých filmů a přenesl odpovědnost za kinematografii do soukromopodnikatelské oblasti. Představa státu tlumočená například výroky Václava Klause byla v tomto ohledu jednoznačná: filmy ať natáčí ten, kdo na ně sežene peníze. Podnikatelé však nebyli schopni na trhu čítajícím deset milionů obyvatel obstát a nutně museli hledat strategického partnera, který by kinematografii podpořil bez ohledu na návratnost vložených investic. Tohoto partnera nacházejí po privatizaci Barrandova a nedostatečném zajištění příjmů Státního fondu České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie právě v České televizi. Situace v České republice tak do značné míry připomínala situaci ve Velké Británii po nástupu Margaret Thatcherové. Britská kinematografie začala po radikálních změnách znovu fungovat pouze díky televizním stanicím BBC a Channel Four, které začaly vyrábět filmy pro svou vlastní potřebu určené také do kin.

Česká televize podporovala ve sledovaném období národní kinematografii jak formou přímé podpory (vlastní televizní produkce a koprodukce), tak i podpory nepřímé (věcné plnění, publicita, dramaturgické zázemí, zpřístupnění archivů, odkup práv atp.). Na rozdíl od většiny evropských televizí veřejné služby však neodváděla žádné poplatky do filmových fondů či institucí podílejících se na financování kinematografie, v případě České republiky do Státního fondu České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie. V České republice propojení mezi veřejnoprávní televizí a filmovým fondem neexistovalo a Státní fond i Česká televize fungovaly zcela odděleně.

Podpora národní kinematografie měla pro Českou televizi v letech 1992–2002 především dvojitý význam strategického charakteru: 1) přinášela jí atraktivní obsah do vysílání, který obstál i v konkurenci pořadů komerčních stanic, 2) stala se nedílnou součástí po-

80) Rozhovor s Čestmírem Kopeckým vedl Pavel Krumpár, 5. října 2009.

81) Tamtéž.

slání televize veřejné služby v České republice, jímž Česká televize zdůvodňovala svou existenci.⁸²⁾ V neposlední řadě distribuční filmy přispívaly k posilování dobrého jména České televize a ke zlepšování jejího veřejného obrazu, který byl po dlouhá léta ve stínu Československé televize. Podpora filmového průmyslu se tak stala jedním z klíčových bodů strategie České televize pro sledované období a zařadila se mezi priority typu tvorby pro menšiny, zpravodajství či pořadů pro děti a mládež.

Česká televize v průměru podpořila jedenáct filmů za rok při investici v rozmezí 70–100 milionů korun. Na vzniku jednoho distribučního filmu se zpravidla podílela částkou ve výši 5–10 milionů korun. Při průměrném rozpočtu celovečerního filmu 20–30 milionů korun se jednalo o zcela zásadní vklad do filmové výroby, který měl ve většině případů rozhodující vliv na vznik daného díla. Tato skutečnost přirozeně stavěla Českou televizi do výhodné pozice v rámci jednání o její participaci na připravovaných projektech a umožňovala jí do značné míry využívat tohoto silného postavení. Diskutováno bylo zejména vyžadování televizních práv na dobu autorskoprávní ochrany bez patřičného ocenění této licence ve smlouvě. Na druhou stranu však výše vkladu nikdy nezaručovala České televizi návratnost vložených investic.

V průběhu prvních deseti let postupně docházelo k omezování dominantního postavení České televize a k narovnání obchodních vztahů mezi jednotlivými aktéry české kinematografie. Na tento pozitivní vývoj mělo vliv hned několik faktorů: soustavný tlak ze strany nezávislých producentů, který zesílil po roce 1994 založením Asociace producentů v audiovizí, vstup komerčních televizních stanic do české kinematografie a rozšiřující se mezinárodní koprodukce. Stejně tak způsob výběru koprodukčních projektů směřoval od velmi liberálních pravidel, uplatňovaných Českou televizí v letech 1992–1998, k nastavení formálně striktních a jednoznačných pravidel, jejichž vyvrcholením byla opatření přijatá po roce 2005. Tento trend souvisel nejen s úpravami organizační struktury České televize, ale také s voláním nezávislých producentů po transparentnosti celého procesu.

Organizační struktura České televize prošla v letech 1992–2002 mnoha proměnami, které měly zásadní vliv rovněž na filmovou tvorbu České televize. Tento proces byl završen v roce 2002 přechodem od producerského k redakčnímu systému práce. Producerský systém byl pro strategii České televize v oblasti výroby distribučních filmů v devadesátých letech minulého století určující, neboť vkládal maximum pravomocí do rukou odpovědných producentů, kteří stáli v čele jednotlivých tvůrčích skupin. Namísto centrální strategie a diktátu „jednoho vkusu“ byl uplatňován systém silných individualit, které v rámci tvůrčích skupin prosazovaly svou konkrétní vizi podpory národní kinematografie. Právě producerský systém umožnil uplatnění výrazných osobností typu Čestmíra Kopeckého či Pavla Borovana.

Uvnitř České televize existovalo ve vztahu k distribučním filmům silné konkurenční prostředí. Více než dvacet producentů České televize se alespoň jednou v letech 1992–2002 zapojilo do výroby hraných distribučních filmů. Mezi nejaktivnější patřili Alice Nemanská, Helena Sýkorová, Pavel Borovan, Kateřina Krejčí, Václav Čapek, Čestmír

82) Od roku 2001 je povinnost České televize podporovat českou filmovou tvorbu dokonce zahrnuta do zákona číslo 483/1991 Sb., o České televizi.

Kopecký nebo Petr Koliha. Každá skupina měla svou vlastní osobitost, podporující celkovou pestrost programové nabídky České televize.

Pro výběr projektů, do nichž Česká televize v devadesátých letech minulého století vstupovala coby filmový koproducent, je charakteristická především živelnost, nekoncepčnost a nízká míra transparentnosti. V rámci sledovaného období nelze vystopovat žádnou oficiální strategii České televize pro oblast kinematografie, která by byla zveřejněna a následně systematicky naplňována. Producentův systém totiž ze své podstaty vylučoval jakoukoli centralizaci. Česká televize nedokázala formulovat své zadání a většinou pouze pasivně přijímala projekty, které jí byly nabízeny z vnějšího prostředí.

Z pozice pasivního příjemce nabízených projektů se dokázala vymanit pouze v případě distribučních filmů, které realizovala sama bez přispění externího partnera. Pro vlastní producentské počiny České televize je charakteristická volba renomovaných autorů a silných látek. Rozhodnutí vyrábět ve vlastní produkci především filmy pro náročného diváka, které nejsou z komerčního hlediska atraktivní, patří mezi nejvýznamnější strategická rozhodnutí vedení České televize v oblasti národní kinematografie. Díky tomuto rozhodnutí mohly vzniknout snímky, jako jsou například *UČITEL TANCE* Jaromila Jireše, *HANELE* Karla Kachyni nebo *KRÁL UBU* F. A. Brabce. Druhou kategorií filmů vyráběných ve vlastní produkci tvoří celovečerní pohádky. Premiérové distribuční pohádky nacházejí nejčastěji uplatnění v hlavním vysílacím čase České televize na Štědrý den. Tímto přístupem Česká televize skutečně nastoupila cestu, kterou by se zřejmě nikdo jiný, s výjimkou paralyzovaného státu, nevydal.

Priority České televize v oblasti výroby distribučních filmů lze shrnout do následujících okruhů: 1) divácká atraktivita, 2) televizní práva na dobu autorskoprávní ochrany (vytváření televizního archivu), 3) spolupráce s renomovanými autory a tvůrci, 4) podpora začínajících tvůrců a spolupráce s filmovými školami, 5) tvorba pro děti a mládež. V praxi výrazně převažovala třetí priorita nad prioritou číslo čtyři, která byla aplikována spíše v rovině veřejných deklarací. Strategie České televize pro oblast kinematografie byla v letech 1992–2002 postavena na velmi konzervativních základech. Převažovala spolupráce s osvědčenými tvůrci na tradičních žánrech. Charakteristický je postoj generálního ředitele České televize z roku 1995, který komentuje Tereza Brdečková: „[...] celkově se přiklání k rodinným filmům, které nikoho neurazí [...]“.⁸³⁾ Nejvýraznější stopu tak Česká televize zanechala ve své vlastní producentské činnosti, která byla vyvíjena pouze v režii České televize bez přispění a vlivu dalších koprodukčních partnerů.

Jedním z cílů, které jsem si v úvodu mého příspěvku vytyčil, bylo nalézt odpověď na otázku, zda strategie České televize v letech 1992–2002 korespondovala s posláním a povinnostmi média veřejné služby v České republice. Budeme-li vycházet pouze z litery zákona, pak musíme jednoznačně konstatovat, že Česká televize nejen naplnila povinnosti, které jí ukládá zákon, ale vysoce je překročila. Zákon číslo 483/1991 Sb., o České televizi, totiž řešil povinnosti média veřejné služby ve vztahu k národní kinematografii až do roku 2001 pouze nepřímo a navíc neobsahoval žádné taxativní vymezení těchto povinností. Bylo tedy pouze na rozhodnutí vedení České televize, do jaké míry a jakou formou přispěje k rozvoji české kinematografie.

83) Tereza B r d e č k o v á, Co nového na obrazovce. *Respekt*, 3. 7. 1995, s. 18.

Aktivity České televize lze kladně hodnotit i v evropském kontextu. Porovnáme-li situaci v České republice s evropskými státy, pak dojdeme k závěru, že zatímco Česká televize plní svou roli nadstandardně, český stát nedokázal pro fungování národní kinematografie vytvořit adekvátní legislativní podmínky. Česká televize vyvíjela svou činnost zcela na bázi dobrovolné podpory bez jakékoli konkrétní povinnosti ze zákona. Stát nevytvořil žádný právní nástroj, který by televizním vysílatelům ukládal povinnost investovat do národní kinematografie. Zatímco povinnosti televize veřejné služby vymezuje česká legislativa alespoň rámcově, povinnosti komerčních vysílatelů ve vztahu k národní kinematografii neřeší vůbec.

Česká televize, stejně jako řada dalších evropských televizí veřejné služby, dokazovala plnění svých dobrovolných závazků v této oblasti naplňování poslání veřejné služby. Podpora domácí kinematografie se stala jedním z podstatných úkolů, pomocí nichž Česká televize zdůvodňovala svou existenci. Podobné závazky veřejných vysílatelů v Irsku, Estonsku či Velké Británii jsou důkazem úzkého vztahu mezi posláním média veřejné služby a investiční podporou kinematografie. Deklarovaná podpora národní kinematografie často slouží České televizi při obhajobě její existence a stává se tak podstatnou součástí poslání média veřejné služby v naší zemi.

Česká televize podle mého soudu v letech 1992–2002 bezesbytku naplnila své zákonné poslání a významně podpořila původní českou tvorbu, která by byla z důvodu nedostatečné opory v legislativě a limitované velikosti našeho trhu zřejmě odsouzena k radikálnímu omezení produkce, k němuž došlo například na Slovensku⁸⁴⁾ nebo v Bulharsku. Na druhou stranu však nelze přehlédnout, že především v počátcích dokázala svého dominantního postavení využívat a prosazovala vůči svým partnerům nerovné obchodní podmínky. Nezbyvá mi proto, než souhlasit s expresivním prohlášením filmového producenta Vratislava Šlajera, který k roli České televize v české kinematografii poznamenal: „Česká televize je spása a zároveň pohroma českého filmu.“⁸⁵⁾

Mgr. Pavel Krumpár (1975)

Vystudoval obor Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Jako dramaturg a scenárista spolupracoval mj. s režisérem Jurajem Jakubiskem.

Po dlouholetém působení ve vedení České televize se specializuje na média, marketing a komunikaci v soukromém sektoru.

(Adresa: pavelkrumpar@email.cz)

84) V letech 1993–1997 vzniklo na Slovensku pouze 13 celovečerních filmů, z toho 8 v koprodukcii s českými subjekty, především s Českou televizí.

85) Darina K ř i v á n k o v á, Český film se příjemně omladil. *Lidové noviny*, 21. 11. 2002, s. 21.

Citované filmy:

...a bude hůř (Petr Nikolaev, 2007), *Akáty bílé* (Bohdan Sláma, 1997), *Akumulátor I* (Jan Svěrák, 1994), *Amerika* (Vladimír Michálek, 1994), *Anděl milosrdenství* (Miroslav Luther, 1993), *Andělské oči* (Dušan Klein, 1994), ...ani smrt nebere! (Miroslav Balajka, 1996), *Bigbít* (Václav Křístek, Václav Kučera, Zdeněk Suchý, Zdeněk Tyc, 1997–2000), *Cabriolet* (Marcel Bystroň, 2001), *Ceremoniář* (Jiří Věrchák, 1996), *Cesta pustým lesem* (Ivan Vojnár, 1997), *Černé ovce, sem tam bílá* (František Kólbél ad., 1993–současnost), *Česká soda* (Petr Čtvrtníček, Fero Fenič, Jan Hřebejk, Igor Chaun, Václav Křístek, Ján Sebechlebský, Milan Šteindler, 1998), *Díky za každé nové ráno* (Milan Šteindler, 1995), *Dnes neordinuji* (Vladimír Slavínský, 1948), *Do nebička* (Kryštof Hanzlík, 1997), *Don Gio* (Michal Caban, Šimon Caban, 1993), *Eine kleine Jazzmusik* (Zuzana Hojdová, 1995), *Eliška má ráda divočinu* (Otakáro Schmidt, 1999), *Ene bene* (Alice Nellis, 2000), *Fany* (Karel Kachyňa, 1995), *Golet v údolí* (Zeno Dostál, 1995), *Hanele* (Karel Kachyňa, 1999), *Hotýlek v srdci Evropy* (Milan Růžička, 1993), *Hříchy pro pátera Knoxe* (Dušan Klein, 1992), *Indiánské léto* (Saša Gedeon, 1995), *Jak chutná smrt* (Milan Cieslar, 1995), *Jak si zasloužit princeznu* (Jan Schmidt, 1995), *Je třeba zabít Sekala* (Vladimír Michálek, 1997), *Jízda* (Jan Svěrák, 1994), *Jméno kódu Rubín* (Jan Němec, 1996), *Kanárská spojka* (Ivo Trajkov, 1993), *Karamazovi* (Petr Zelenka, 2008), *Knoflíkáři* (Petr Zelenka, 1997), *Konec básníků v Čechách* (Dušan Klein, 1993), *Král Ubu* (F. A. Brabec, 1996), *Kráva* (Karel Kachyňa, 1993), *Krvavý román* (Jaroslav Brabec, 1993), *Kuličky* (Olga Dabrowská, 2008), *Lotrando a Zubejda* (Karel Smyczek, 1996), *Má je pomsta* (Lordan Zafranovič, 1994), *Mandragora* (Wiktor Grodecki, 1997), *Mág* (František Vlácil, 1987), *Marian* (Petr Václav, 1996), *Mladí muži poznávají svět* (Radim Špaček, 1995), *Mňága-Happy End* (Petr Zelenka, 1996), *Muž na drátě* (Julius Matula, 1985), *Návrat idiota* (Saša Gedeon, 1999), *Nejistá sezóna* (Ladislav Smoljak, 1987), *Nesmrtelná teta* (Zdeněk Zelenka, 1993), *Nuda v Brně* (Vladimír Morávek, 2003), *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště* (Věra Chytilová, 1979), *Papilio* (Jiří Svoboda, 1986), *Parta za milión* (Rudolf Růžička, 1990), *Pasáž* (Juraj Herz, 1997), *Poslední přesun* (Kryštof Hanzlík, 1995), *Postel* (Oskar Reif, 1997), *Práce* (Karel Kachyňa, 1960), *Princezna ze mlejna* (Zdeněk Troška, 1994), *Psi kůže* (Antonín Moskalík, 1983), *Rivers of Babylon* (Vlado Balco, 1998), *S tebou mě baví svět* (Marie Poledňáková, 1982), *Sedmé ro krkavců* (Ludvík Ráža, 1993), *Sestřičky* (Karel Kachyňa, 1983), *Setkání v červenci* (Karel Kachyňa, 1978), *Skalpel, prosím* (Jiří Svoboda, 1985), *Skřivánci na niti* (Jiří Menzel, 1969), *Sluneční stát* (Martin Šulík, 2005), *Straka v hrsti* (Juraj Herz, 1983), *Studio Kroměříž* (Petr Lébl, 1992), *Ta naše písnička česká II* (Vít Olmer, 1990), *Učitel tance* (Jaromil Jireš, 1994), *Úsměvy* (Pavel Vantuch, 1997–2008), *Útěky domů* (Jaromil Jireš, 1980), *Vesničko má středisková* (Jiří Menzel, 1985), *Visací zámek 1982–2007* (Petr Zelenka, 1993), *Všichni moji blízcí* (Matěj Mináč, 1999), *Výchova dívek v Čechách* (Petr Koliha, 1997), *Záhada modrého pokoje* (Miroslav Cikán, 1933), *Zahrada* (Martin Šulík, 1995), *Zblízka: Žiletky Zdeňka Tyce* (Alice Růžicková, 1997), *Zdravý nemocný Vlastimil Brodský* (Ondřej Havelka, 1999), *Žiletky* (Zdeněk Tyc, 1993), *Život a dílo skladatele Foltýna* (Pavel Háša, 1992), *Život na zámku* (Jaroslav Hanuš, 1995).

SUMMARY

CZECH TELEVISION AS A FILM PRODUCER 1992–2002 (PART 2)

Pavel Krumpár

After 1989, the state was not very interested in the production of Czech films and transferred the responsibility for cinema to private companies. However, entrepreneurs did not manage to succeed on a market with 10 million inhabitants and had to necessarily search for a strategic partner that would support cinema regardless of payback of investments. They found such a partner: Czech Television.

Czech Television produced 11 theatrical films a year and invested on average 70 million to 100 million CZK a year. It usually participated on a single film with the amount of 5 million to 10 million CZK. Considering the average budget of 20 million to 30 million CZK, this was clearly a substantial contribution to film production, in most cases playing the decisive role in the creation of a film.

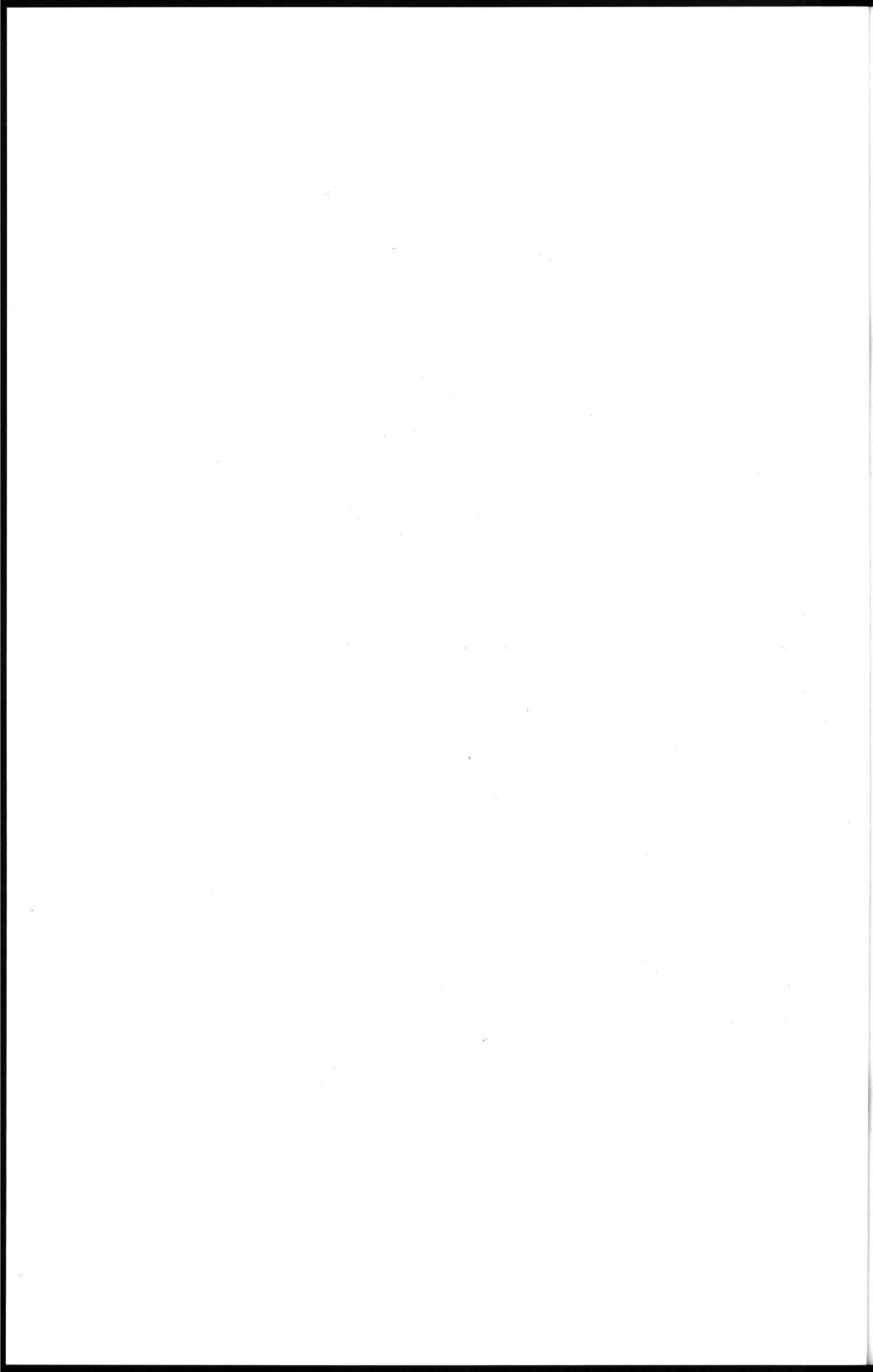
The support of national cinema from 1992 to 2002 was strategically important for Czech Television for two reasons: 1) It generated attractive content for broadcasting that succeeded in the competition against other productions of commercial stations, 2) It has become an integral part of the mission of public-service TV in the Czech Republic, serving thus as an argument for its existence. Supporting the film industry has also become a key concept in Czech Television's strategy, others being, for example, productions for minorities, news coverage and productions for children and youth.

Considering the variety of projects in which Czech Television took part, it is characteristic of spontaneity, lack of planning and a low level of transparency. During the period under question, no official strategy may be traced on the part of Czech Television in the field of cinema that was publicized and consequently systematically followed. Czech Television was not able to state its requirements, and in most cases passively accepted projects offered to it from the outside. Only those film projects that it produced on its own were not accepted passively.

The priorities of Czech Television in the field of production of theatrical films may be summed up in the following areas: 1) attractiveness for spectators, 2) license to broadcast for the whole copyright period (due to archiving of television productions), 3) cooperation with renowned authors and artists, 4) the support of new authors and cooperation with film schools, 5) productions for children and youth. The strategy of Czech Television in the field of cinema from 1992 to 2002 was based upon a rather conservative basis, and what dominated the field was cooperation with renowned artists and preference for traditional genres.

From 1992 to 2002, Czech Television fulfilled its mission and significantly contributed to original Czech film production, which was otherwise possibly destined to be drastically reduced due to insufficient support in legislation and a limited domestic market. However, on the other hand, it should not be overlooked that, particularly in the beginning, it used its dominant position to apply uneven trading terms in relation to its partners.

Translated by Jan Hanzlík



FILM JE JINDE / MIMO PROSTOR KINA

Záměrem metafor v první části názvu přítomného tematického bloku bylo upozornit na stále ne zcela dostatečně popsany, a přitom stále aktuálnější jev přesouvání filmu mimo běžné distribuční platformy, a to především mimo prostor kina. Problematika, pro niž si filmová teorie vypůjčuje kunsthistorický termín „relokace“, souvisí s obecnějším trendem přemisťování umění do nových míst, na nové scény činnosti, kde nachází nové uplatnění i významy. Jak připomíná Francesco Casetti, relokace není fenomén zcela nový – estetické objekty vždy migrovaly, přemisťovaly se například ze sakrálních prostor do světských, z veřejných do soukromých a podobně.¹⁾ Relokace tak vždy nutně znamenala také vytyčování nových hranic uměleckosti, rekontextualizaci a resémantizaci (uměleckého) artefaktu. Vztažení konceptu relokace na film a kinematografii umožňuje opětovně prozkoumat naše stávající povědomí o standardizovaných praktikách předvádění a jejich alternativách, stejně jako o praktikách a modech diváctví, respektive jiného typu uživatelského vztahu k filmu a pohyblivým obrazům obecně.

Nomadická povaha umění, o niž hovoří Francesco Casetti,²⁾ dovoluje i filmu okupovat různé prostorové platformy, vstupovat z kina do galerie, na web, do obýváku i do kupé mezinárodního vlaku. Předpokladem takového přesunu je však příslušně flexibilní technologie stejně jako uspokojivě vyřešené autorsko-právní otázky. V historickém náhledu tedy lze studovat migraci filmu do ne-kinových prostor nejen s ohledem na již zmiňovaný vývoj rituálů uvádění a uživatelských praktik, ale i s ohledem na technologický vývoj či vývoj legislativních rámců. Naše současná zkušenost s pohyblivými obrazy není zpravidla svébytnou soustředěnou zkušeností, ale doplňkovou součástí běžných denních aktivit od čtení novin a žehlení přes jízdu prostředky hromadné dopravy až po korzování v obchodním domě nebo čekání u kadeřníka. S ohledem na tento rozptýlený status není obtížné nacházet dílčí paralely s ranými formami uvádění filmu, byť tehdy ne tak zásadně rozšířeného do veřejného městského prostoru.

Ani rané filmové projekce totiž nebyly samostatnými událostmi – film byl pouze jednou z mnoha atrakcí, jedním z čísel včleněných do vaudevillového programu a stál tak po boku jiných zábav typu tanečních a zpívaných výstupů, groteskních scének, písniček doprovázených obrazy a podobně. Dříve, než se z filmu stala klíčová podívaná míst urče-

1) Francesco C a s e t t i, Elsewhere. The relocation of art. In: Consuelo Císcar C a s a b á n – Vincenzo T r i o n e (eds.), *Valencia09/ Confines*. Valencia: INVAM 2009, s. 348–351.

2) Tamtéž.

ných specificky pro promítání, se film vyskytoval v širokém spektru prostředí uvádění od venkovních trhů, výstav, šestákových muzeí kuriozit či restauračních sálů.³⁾ I tehdy ovšem místo a kontext promítání silně ovlivňovaly diváckou recepci a v návaznosti na to i význam filmů, které byly uváděny.

Ani v době rozmachu stálých kin a přeměny náplně filmového představení v program, jehož dominantním prvkem je celovečerní hraný film,⁴⁾ se nicméně film z jiných prostředí uvádění zcela nevytratil. O projekce mimo prostor běžných kin měly i později zájem především nekinematografické instituce, do jejichž činnosti byl nadále vkomponován jako jeden z více druhů programu, pro něž byl doplňkem či rozšířením běžných aktivit. I proto se jejich pozornost soustředila na krátkometrážní produkci, nejčastěji tedy non-fikční filmy. Svá vlastní představení, zejména přednášky doprovázené filmem, takto pořádaly různé spolky od přírodovědců přes lékaře a turisty až například k myslivcům, a to zpravidla ve společenských sálech kulturních domů, případně v přednáškových místnostech vysokých škol.⁵⁾

Právě instituce školy pak spolu s dalšími respektovanými institucemi – muzeem a například kostelem – tvořila klíčovou platformu nekomerčního uvádění filmu ve veřejné sféře ve dvacátých, třicátých a částečně i čtyřicátých letech 20. století. Školy, muzea a kostely sledovaly podobně jako spolky v projekcích výchovné a vzdělávací záměry. Pro školy se film stal další názornou vyučovací pomůckou, jejíž vstup do školních tříd usnadnil rozvoj úzkoformátové projekce.⁶⁾ Muzeum moderního umění v New Yorku (MoMA) od roku 1935 vedlo slavnou tzv. Filmovou knihovnu (Film Library), pořádalo ve svých prostorách pravidelná představení již tehdy „archivních“ (zejména němých) filmů a zásadně se podílelo na kultivování statusu kinematografie jako instituce s vlastními dějinami a jako uměleckého druhu.⁷⁾ Církev se pak o kinematografii zajímala zejména z pozice morální autority a snažila se zapojit do cenzurních procesů v jednotlivých státech.

- 3) Joseph Garncaz při vymezování raných forem uvádění filmu v Německu uvádí jako další projekční místa sloužící primárně jiným účelům například hotely, tančírny, nemocnice či radnice. Způsoby sálového předvádění (Saalgeschäft či Saalvorstellung) přitom vymezuje vůči představením kočovných biografů. Srov. Joseph G a r n c a z, *The Fairground Cinema – A European Institution*. In: Martin L o i p e r d i n g e r (ed.), *Travelling Cinema in Europe. Sources and Perspectives*. Frankfurt am Main – Basel: Stroemfeld Verlag 2008, s. 79–90. I první představení v českých zemích se ostatně odehrávala právě v restauracích hotelů. Viz Zdeněk Š t á b l a, *The First Cinema Shows in the Czech Lands*. *Film History* 1, 1989, č. 3, s. 203–221. Příp. Týž, *Kinematografické projekce v Čechách a na Moravě*. Praha: Československý filmový ústav 1979. Vývoji raných forem uvádění filmu v českých zemích (s lokálním akcentem na brněnské prostředí) věnoval svou diplomovou práci Jakub K l í m a, *Krčemný biograf. Raná filmová kultura v Brně v letech 1896–1912*. Brno: Masarykova univerzita, Diplomová práce 2011.
- 4) V americkém prostředí se jednalo o roky 1912 až 1914. Viz Ben S i n g e r, *Feature Films, Variety Programs, and the Crisis of the Small Exhibitor*. In: Charlie K e i l – Shelley S t a m p (eds.), *American Cinema's Transitional Era. Audiences, Institutions, Practices*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press 2004, s. 76–102.
- 5) Podrobněji k situaci v českých zemích viz Lucie Č e s á l k o v á, *Film před tabulí. Idea školního filmu v prvorepublikovém Československu*. *Studie Národohospodářského ústavu Josefa Hlávky*, 2010, č. 4.
- 6) Český případ vztahu školního filmu a úzkoformátové techniky sleduje např. Jiří H o r n í č e k, *The institutionalization of Classroom Films in Czechoslovakia between the Wars*. *Film History* 19, 2007, č. 4, s. 384–391.
- 7) Haidee W a s s o n, *Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 2005.

Aktivní role pořadatele filmových představení a dramaturga filmového programu se církev ujímala již méně, nicméně zejména v oblastech se silnou náboženskou tradicí (například v Belgii, Itálii apod.) pravidelně promítala výchovné filmy či snímky s biblickými náměty ve farních sálech či jiných ke kostelu náležejících místnostech.⁸⁾

Ve čtyřicátých letech ovlivnily fenomén uvádění filmů mimo prostor kina dva nové klíčové faktory. Jako jedna z technik přenosu signálu se začala uplatňovat televize a současně do „ne-kinové“ (non-theatrical) sféry pronikl i komerční prvek. Specializované reklamní projekce, zaměřené na konkrétní, demograficky vymezené skupiny publika, pořádala například společnost Western Electric v kulturních domech regionálních měst Velké Británie již ve 30. letech⁹⁾ a reklamní potenciál začal být velmi záhy promýšlen i v případě sledování televize. K jednomu z prvních veřejných míst, jež začlenily televizní obrazovku do svého interiéru jako stálý svébytný prvek, patřily s ohledem na četnost živých sportovních přenosů alespoň ve Spojených státech amerických hospody a bary. I s ohledem na to se tak staly klíčovými inzerenty v reklamních přestávkách vysílání pívoty.¹⁰⁾

Televize se později ukázala být pro přesun filmu mimo prostor kina zcela zásadním hybatelem. Zatímco však spolkové organizace, školy, muzea a kostely v první polovině 20. století pomáhaly upevňovat společenskou pozici filmu jako kulturní a umělecké formy či výchovného nástroje, televize přinesla nové zevšednění. Dostupnost pohyblivých obrazů různého druhu v soukromém i veřejném prostoru se stávala stále běžnější a s odhalením reklamního potenciálu těchto ploch vzrůstal i zájem o jejich účelné využití. Krátké snímky se tak nově uplatňovaly zejména ve „výchově tužeb“: ať už řediteli reklamních oddělení obchodních domů k navigaci pohybu zákazníka mezi regály zboží, farmaceutickými firmami v čekárnách nemocnic, či nejrůznějšími jinými inzerenty v odletových halách letišť, na nástupištích metra a dalších prostorách. Obrazovky oslovovaly a oslovují diváka bezplatně, demokratické svou přístupností, manipulující takřka nevyhnutelnou přítomností sdělení, jež si divák-chodec nemůže sám vybrat.

V umělecké sféře se stala postupující všudypřítomnost obrazovek či projekčních ploch ve veřejném prostoru výzvou ke kritice formou vlastní nezávislé tvorby, ale i k synergii. Především od dob nástupu videa se umělci pokoušeli narušit rutinou spoutaný běh každodennosti v medializovaném urbánním prostředí ozvláštňujícími projekty, prozkoumávali nové možnosti média v netypickém prostoru a pobídkou k interaktivnímu zapojení upozorňovali mimo jiné právě i na apatii běžného pohybu v prostoru města. Stejně tak však firmy naopak stále častěji najímají umělce k cíleným zakázkám, jimiž chtějí nikoli kritizovat, ale inovativně upozornit na sebe samy.

Tento tematický blok je věnován problematice statusu filmu a formy divácké zkušenosti v současném (zdánlivě) nepřehledném mediálním prostoru. Texty v něm obsažené se po-

8) Daniel B i l t e r e y s t, The Roman Catholic Church and Film Exhibition in Belgium, 1926–1940. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 27, 2007, č. 2, s. 193–214.

9) Simon B r o w n, Coming Soon to a Hall Near You: Some Notes on 16mm Road-show Distribution in the 1930s. *Journal of British Cinema and Television* 1, 2005, č. 2, s. 299–309.

10) Anna M c C a r t h y, TV, Class, and Social Control in the 1940s Neighborhood Tavern. In: T á ž , *Ambient Television. Visual Culture and Public Space*. Durham – London: Duke University Press 2001, s. 29–62.

koušejí postihnout specifika aktuální situace zvýznamněním otázky, „kde“ se nyní odehrává filmové diváctví a zda se skutečně ještě jedná o diváctví filmové. Malte Hagener tak kromě historického vývoje filmových teorií směrem k tazání po prostoru/ prostředí filmového uvádění a recepce upozorňuje na to, jak se samotný filmový průmysl přizpůsobuje nové situaci nestabilního statusu média výrobou produktů snadno rozmístitelných do nejrůznějších distribučních oken. Francesco Casetti se zamýšlí nad vývojem filmové zkušenosti od rané éry kinematografie a nynější situaci rozptýlení filmových obrazů do nesčetného množství soukromých i veřejných, statických i mobilních oken sleduje prizmatem podobností a odlišností diváckých modů v různých historických etapách 20. století. Doplnkem ve formě případové studie z domácího kontextu je k oběma teoreticky zaměřeným textům článek Sylvie Polákové, popisující realizace fenoménu videomappingu v českém prostředí. Historický důkaz výše zmiňovaných tendencí přemísťovat filmovou zkušenost účelově do prostředí mimo prostor běžného kina, konkrétně do prostoru „cestování“, pak přináší rubrika Edice, připomínající projekty informačního kina na letišti Ruzyně a projekčních jídelních vozů Československých drah z počátku 50. let 20. století.

Rozpětí tématu filmu expandujícího do nejrůznějších distribučních oken a prostředí recepce tímto samozřejmě není ani zdaleka vyčerpáno. Zcela mimo záběr čísla tak zůstaly podrobnější kontextové studie „ne-kinových prostředí“, problematika umisťování a využívání televize v soukromém a ještě více ve veřejném prostoru, „vystavování filmu“ ať už formou dřívějšího polyekranu či novějších videoinstalací, život filmu v rozhraní internetu a s tím spojené uživatelské praktiky, jež nyní zajímavě empiricky zkoumají například italští vědci z Ústavu historie a politických věd římské university LUISS Guido Carli, Emiliana De Blasio a Paolo Peverini.¹¹⁾ Konceptualizace filmu a jeho využívání (možná lépe než sledování) v současném globálním mediálním prostředí by ostatně vydala na další samostatné tematické číslo.

LČ

11) Viz např. Emiliana De Blasio, *Pubblici creativi nella nuova fruizione cinematografica. La ricerca*. In: Emiliana De Blasio – Paolo Peverini, *Open Cinema. Scenari di visione cinematografica negli anni '10*. Roma: Fondazione Ente dello Spettacolo 2010, s. 73–144.

FILMOVÁ ZKUŠENOST

Francesco Casetti

Uvažujme o kinematografii nikoliv z perspektivy technologie, která se v rámci ní vyvinula, ani z hlediska výrobních systémů, které ji charakterizovaly, ani z hlediska filmů, které se v rámci ní objevily, ani z hlediska jejích účinků. Pokusme se místo toho znovu přemýšlet o zkušenosti, kterou diváci prožívají před filmovým plátnem. Tato zkušenost se začala definovat večer 28. prosince 1895 při projekcích bratří Lumièrů v Indickém salónu Grand Café a následně se vyvíjela a zdokonalovala prostřednictvím kin, zvuku, barvy, širokoúhlého formátu a tak dále. Dnes prochází radikální změnou v souvislosti s koncem dvou nejtypičtějších znaků kinematografie: statusem fotografického média a identitou kolektivní zábavy.

Pojem *zkušenost* zde má specifický (a závazný) význam. Na jednu stranu je to akt, při němž se vystavujeme něčemu, co nás překvapuje a poutá naši pozornost (ve smyslu „zakoušet“). Na druhou stranu je to také akt, v rámci něhož toto vystavení se zpracováváme do vědění a kompetence, což nás obohacuje ve vztahu k věci, protože jsme schopni je ovládnout („mít zkušenost“). Lze tvrdit, že *filmová zkušenost* je současně okamžik, v němž obrazy (a zvuky) na plátně z pozice moci zaměstnávají naše smysly, a také okamžik, kdy iniciují reflexivní porozumění vztahující se k tomu, co sledujeme, a k samotnému faktu, že něco sledujeme. Naše pozornost se tedy rozšiřuje, čelíme něčemu, co nás zasahuje, a zároveň získáváme povědomí o tom, jak se dívat, a že se díváme, díky čemuž se stáváme protagonisty toho, co se nám děje. Z této perspektivy je filmová zkušenost něčím víc než jen recepcí filmu – nejde o pouhou interpretaci nebo konzumpci. Je to situace, která přetváří smyslový nebo kognitivní „exces“ (excess) (je zde něco, co se nás dotýká nebo nás oslovuje, mimo oblast samozřejmého) v „rozpoznání“ (recognition) toho, čemu jsme vystaveni, a toho, že jsme tomu vystaveni (rozpoznání, jehož vlivem předefinujeme sami sebe a své okolí). Exces a rozpoznání: díky těmto dvěma prvkům „žijeme“ situaci, znovu získáváme kontakt s tím, co sledujeme, a současně to rámuje, dáváme tomu význam. Díky těmto dvěma prvkům čelíme věci a obohacujeme naše životy do té míry, že můžeme být konfrontováni s novými událostmi.¹⁾

Proč upřednostňovat filmovou zkušenost? Proč ji považovat za ústřední problém filmových studií nebo tvrdit, že o ní lze debatovat z hlediska historické typologie? Lze uvést přinejmenším tři argumenty. Zaprvé, studium filmové zkušenosti nám umožňuje lépe porozumět roli filmu v kultuře 20. století. Kinematografie nabízela prostor, v němž mohla

1) Filmovou zkušeností se v posledních letech zabývali mimo jiné Miriam Hansenová, Vivian Sobchacková, Janet Staigerová a Annette Khunová. Můj přístup je sice odlišný, přesto jsem jejich práci zavázán.

řada nových, nečekaných a dokonce šokujících prvků (nové formy percepce, aspekty reality, otázky a dilemata) sehrát roli na společenské scéně, najít uznání a legitimizaci. Kinematografie znamenala v tomto smyslu vyvrcholení dynamiky excesu a rozpoznání. Současně zpochybnila sám pojem zkušenosti. Na jednu stranu už nešlo o svět, který se poddával našim smyslům, ale o obraz světa, filtrovaný technologií a jejím prostřednictvím. Jak připomíná Walter Benjamin: „bezprostřední realita [se stala] modrou květinou na území techniky“.²⁾ Na druhou stranu se zdá, že kinematografie nám vrací svět tak, jako to nedokáže nic jiného: nejenže nám umožňuje „vidět nově“, ale také vidět, „jako by to bylo poprvé“, – znovu nalézá náš vztah ke skutečnosti. „Člověk se vrátí k viditelnosti,“ poznamenal v roce 1924 Béla Balász.³⁾ Schopnost propojit exces a rozpoznání a dialektika mezi bezprostředností (immediacy) a zprostředkovaností (mediation) dělají z filmu jedno z měřítek modernity.⁴⁾ Přítomná debata se musí odehrávat v této perspektivě. Zadruhé, filmová zkušenost nám umožňuje lépe vyjádřit dějiny kinematografie. Pomáhá nám pochopit historický význam sledování filmu a způsoby, jimiž bylo vidění v rámci dějin strukturováno. Co znamenalo sledování filmu? Kdy lze říci, že sledujeme film? A proč tak činíme? Vyjdeme-li z těchto otázek – otázek týkajících se zkušenosti – můžeme načrtnout částečně nový běh událostí, založený na důvodech a způsobech, jimiž se diváci vyrovnávali s „excesem“ a „rozpoznáním“. V následujícím textu vyzdvihnu to, jak raná kinematografie přijala provokativní prvky moderny a začlenila je do nové populární kultury, jak klasická kinematografie nabídla divákovi pocit svobody, ale kontrolovala tuto svobodu prostřednictvím své instituce, jak takzvaná moderní kinematografie zničila „bezpečnou“ pozici diváka, a získala tak otevřenější význam subjektivity a reality, a jak současná kinematografie reaguje na výzvy prostředí zaplaveného médií, a umožňuje nám „nově estetizovat“ (re-aestheticize) naše životy.

Třetí bod je důležitý. Kinematografie dnes rozšiřuje své hranice, ale také riskuje ztrátu identity. Když sledujeme film – nebo něco filmu podobného – na YouTube nebo v mobilním telefonu, pohybujeme se stále na území kinematografie, nebo jsme se přesunuli jinde? Na tuto otázku můžeme odpovědět pouze tehdy, když definujeme, co znamená filmová zkušenost – a naopak co znamená mediální zkušenost nebo ne-zkušenost. Tomuto bodu se budu věnovat v závěru.

Raná kinematografie charakterizovala filmovou zkušenost především z perspektivy modernity a popularity. Na jednu stranu se zdá, že filmová zkušenost obsahuje všechny typické vlastnosti své doby: dávala konkrétní podobu potřebě úspornosti, touze po rychlosti, úsilí o postupnou mechanizaci života a rostoucím významu nahodilých jevů, tok filmové zkušenosti mohl být srovnáván s jinými plynoucími formami, například s prou-

2) Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: Týž, *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon 1979, s. 32.

3) Béla Balász, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Vienna/ Leipzig: Deutsch-Österreichischer Verlag 1924; zde cit. dle: *Schriften zum Film, 1922–1926*, Vol. I. Budapest: Akadémiai Kiadó 1982, s. 51–53.

4) Miriam Hansenová zdůrazňuje obě témata v *Babel in Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge: Harvard University Press 1991 a Benjamin, cinema and experience: „The blue flower in the land of technology.“ *New German Critique*, 1987, č. 40, s. 179–224. Stejně pole se zdůrazněním vyjednávání, které oba procesy implikují, je zkoumáno v Francesco Casetti, *Eye of the Century: Film, Experience, Modernity*. New York: Columbia University Press 2008.

dem vědomí.⁵⁾ Na druhou stranu byla filmová zkušenost přístupná všem: spojovala veřejnost z různých zemí a kultur snadno přístupným jazykem, nabízela témata zajímavá pro všechny a vyjadřovala společné hodnoty.⁶⁾ Stručně řečeno, kinematografie reflektovala svou dobu, a přitom se obracela k širokému publiku. Dnes je zřejmé, že film „přepsal“ (re-transcribed) moderní zkušenost, která byla reálně žitá v továrnách, metropolích a dokonce i v zákopech první světové války. Kinematografie v tomto kontextu „znovu vynalezla“ modernost a populárnost. Je zajímavé, že se tyto dvě „znovu vynalezené“ oblasti překrývají. Kinematografie na jednu stranu propojila modernitu se sférou zábavy či s prostorem kolektivní hry a každý film tuto modernitu popularizoval.⁷⁾ Na druhou stranu však kinematografie spojila popularitu s přítomností komunikačního zařízení schopného zasáhnout velké množství lidí: kinematografie transformovala popularitu v „mediální“ a v „masovou“, a tím ji modernizovala.

Máme zde tedy popularizaci modernity a modernizaci popularity. Tvrdím dále, že pokud měla kinematografie v prvních dvaceti letech svého života strategickou funkci, pak spočívala ve schopnosti připomenout tyto dva pojmy a redefinovat jejich vzájemnost. Důsledek tohoto posunu je významný. Kvalita rané filmové zkušenosti není dána tím, že zapojuje pohled, ale tím, že nabízí nový druh smyslového vjemu a současně buduje nový typ kolektivity. A obdobně: charakteristický rys rodičího se kinematografického diváka není dána tím, že je konstituován jako pozorovatel, ale tím, že se jeho tělo zapojuje do bohatší vnímavosti, a díky tomu se dostává do těsnějšího kontaktu a sounáležitosti s ostatními. Mezi soudobými kritiky tento aspekt filmové zkušenosti nejlépe zformuloval Ricciotto Canudo. Ve svých textech se opakovaně věnuje způsobům, jimiž kinematografie otevírá nové formy citění a nové možnosti společenského seskupování, které si diváci mohou „zkoušet“ a „experimentovat“ s nimi.⁸⁾ Tento nový horizont zkušeností není ovšem vyjadřován jen v teoretických studiích. Několik amerických filmů – *UNCLE JOSH AT THE MOVING PICTURE SHOW*, *MABEL'S DRAMATIC CAREER* a *A MOVIE STAR* – toto téma ilustruje prostřednictvím drobných příběhů. Tyto filmy zobrazují publikum, které je systematicky naplňováno úžasem a zapojuváno do toho, co se objevuje na plátně a co se děje v kině.

V 10. letech 20. století a zejména na konci první světové války se začínají postupně objevovat „regulace“, které byly uvalovány na formy zobrazování, na chování, které bylo od diváků očekáváno, a na vlastní prostor kin. Kino muselo nabízet odpovídající obsah

-
- 5) V tomto světle je zajímavé číst série italských příspěvků z prvních 15ti let 20. století, například Giovanni P a p i n i, *La filosofia del cinematographo*. *La Stampa*, 18. 5. 1907; Enrico T h o v e z *L'arte di celuloide*. *La Stampa*, 29. 7. 1908; Lucio D ' A m b r a, *Il museo dell'attimo fuggente*. *La Tribuna Illustrata* 22, 18–24. 5. 1914, 4. 20. Luigi P i r a n d e l l o, *Si gira*. *Nuova Antologia*, červen–srpen 1915.
- 6) K tomuto tématu zejména viz Louis D e l l u c, *Le cinéma, art populaire*. In: *Ecrits cinématographique, 11/2: Le cinéma au quotidien*. Paris: Cinémathèque Française 1990, s. 279–288.
- 7) Miriam Hansenová zdůraznila tuto povahu hry ve své studii *Room-for-play: Benjamin's gamble with cinema*. *October*, 2004, 4. 109, s. 3–45.
- 8) Viz zejména Ricciotto C a n u d o, *Lettere d'arte. Trionfo del cinematographo*. *Nuovo Giomale*. (25. 11. 1908), citováno z *Filmcritica* 28, 1977, č. 278, s. 296–302. Ze současných příspěvků, které se snaží vystopovat toto období, poskytnul přínosný vhled Tom Gunning, *An aesthetic of astonishment: early film and the (in)credulous spectator*. In: Linda W i l l i a m s (ed.), *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. New Brunswick: Rutgers University Press 1995, s. 114–133.

na plátně, mělo v divácích iniciovat správné chování a zajistit podmínky, které neohrožovaly zdraví a bezpečnost veřejnosti. Stručně řečeno, filmy musely odpovídat morálním, etickým a hygienickým normám.⁹⁾ Tyto „regulace“ maskují hlubší proces: kinematografie se „institucionalizovala“ – to znamená, že se stabilizovaly způsoby jejího existence a fungování – a současně se stává „sociální institucí“, v tom smyslu, že je nyní koordinovaným komplexem objektů, chování a očekávání.¹⁰⁾

Je zde patrný nový strategický cíl. Filmová zkušenost musí po přepracování významu modernity a popularity prokázat, že je „dobrou zkušeností“. Jít do kina, vidět film musí být legitimní a legitimizující akt. Nepřátelské dělení na „cinefily“ a „cinefoby“, které bylo příznačné pro debatu v 10. a 20. letech 20. století (dobrým příkladem je spor mezi Paulem Soudayem a Emilem Vuillermozem na stránkách francouzských novin *Le Temps*),¹¹⁾ tento cíl jasně podtrhuje. Obě strany sporu, bez ohledu na odlišné perspektivy, vlastně vykreslují „ideální“ kinematografii. Zatímco pro jednu skupinu ještě film nedosáhl ideálu, pro druhou už v tomto směru nabízí dobré příklady, obě strany se však shodují na tom, co by se mohlo a mělo udělat.

K tomu lze poznamenat dvě věci. Zaprvé, institucionalizaci kinematografie napomáhá nová potřeba vyprávění a uměleckého vyjádření. Vyprávění si žádá široká veřejnost, a díky tomu postupně vzkvétá celovečerní fikční film. Umělecké vyjádření si žádá intelektuální třída, a díky této potřebě jsou kinematografická díla postupně „posvěcována“ (toto „posvěcování“ začalo ve 20. letech 20. století a vrcholilo ve 30. letech na přehlídkách v newyorském Museum of Modern Art, organizovaných Iris Barryovou). Uspokojení těchto dvou potřeb vedlo na jedné straně ke „standardizaci“ filmového produktu, na straně druhé však i k tomu, že kinematografie dostala cejch „kvality“. Filmová zkušenost se tudíž stává „bezpečnou“ a „ušlechtilou“.¹²⁾ Zadruhé, institucionalizace kinematografie s sebou přinesla pocit rovnováhy mezi různými silami. Sledování filmu kupříkladu může být velmi intenzivní, přesto obrazy a zvuky diváka nezdrť. Film noří diváka do reprezentace na plátně, ale zároveň ho udržuje v bezpečných duševních i fyzických mezích. I když má navíc kinematografie tendenci zachycovat svět ve fragmentech, zachovává dojem jednoty vzhledem k tomu, co je ukazováno. A nakonec, i když je sledování filmu závislé na stroji, pohled subjektu si zachovává určitou „přirozenost“. Filmová

9) Rekonstrukce těchto regulačních procesů na úrovni morálky, etikety a hygieny v italském kontextu viz Francesco Casetti – Silvio Alovoso, *Lo spettatore disciplinato: Regole di etichetta, di morale e di igiene nella fruizione filmica dei primi tempi*. In: *Storia del cinema Italiano*. Vol 2. Venice: Marsilio (v tisku). Typický výzkum cenzury viz Annette Kuhn, *Cinema, Censorship and Sexuality, 1909–1925*. London: Routledge 1988. O procesech rané cenzury v kinematografii viz Lee Grieson, *Policing Cinema: Movies and Censorship in Early Twentieth-Century America*. Berkeley: University of California Press 2004. O schopnosti Hollywoodu uspět v procesu normalizace konzumpce viz Melvyn Stokes (ed.), *American Movie Audiences: from the Turn of the Century to the Early Sound Era*. London: British Film Institute 1999; Richard Koszarski, *An Evening's Entertainment: the Age of the Silent Feature Picture, 1915–1928*. Berkeley: University of California Press 1994.

10) Je zajímavé, že Noël Burch pojmenovává jako „institucionální formu reprezentace“ to, co ostatní klasifikují jako klasickou kinematografii, mainstreamovou kinematografii nebo kinematografii diegetické absorpce.

11) Srov. P. M. Heu, *Le Temps du cinéma: Emile Vuillermoz Père de la critique cinématographique*. Paris: L'Harmattan 2003.

12) Zajímavé postřehy k tomuto tématu viz Janet Harbord, *Film Cultures*. London: Sage 2002.

zkušenost se díky této sérii „kompromisů“ stává současně konstantnější a snadněji realizovatelnou. Kinematografie je moderní a populární, činí modernitu a popularitu přístupnějšími životu.

V důsledku tohoto procesu můžeme vymezit formu zkušenosti, kterou lze příhodně označit jako *účast* (attendance).¹³⁾ Regulace (prostředí, kde dochází ke sledování,¹⁴⁾ sledování jako takového i sledovaného objektu¹⁵⁾ se šíří a na jejím základě vyvstávají tři klíčové prvky.

Zprv je tu *zkušenost prostoru*. Kino je vymezený, ale nikoliv uzavřený prostor. Není to ústup do soukromí domova, ani otevřený svět metropole, ale něco mezi tím: prostor, kde se jedinci shromažďují a sdílejí emocionální zkušenosti. Z této perspektivy nabízí zvláštní formu habitátu: člověk zde může být mobilní, může být *flâneurem* a současně prožívat sounáležitost. Je to tedy fyzický prostor, trochu podobným pasážím a obchodním domům 19. století. Je to také místo naplněné sdílenou množinou symbolů, které plní v heideggerovském smyslu stejnou funkci jako jazyk vůči lidskému společenství. Zadruhé je tu *zkušenost situace*, která je současně reálná a nereálná. Divák žije nadále v každodenním světě a současně žije také ve zvláštním světě. V prvním se setkává s dalšími diváky, v druhém se setkává s filmem. V kině tedy nacházíme interfejs mezi dvěma světy, a filmová zkušenost zde (i díky silné regulaci) projevuje svůj rituální charakter. Zatřetí je zde *zkušenost s diegetickým světem*, který je sestaven z obrazů (a zvuků), ale který může mít i svou vlastní konzistenci a hloubku. Divák při sledování filmu opravdu vidí obrazy, ale zároveň vidí „za“ ně, vidí reprezentovanou skutečnost.¹⁶⁾ To znamená, že interpretuje filmovou realitu jako něco, do čeho se může ponořit díky vyrovnané hře projekce a identifikace s děním na plátně. V těchto obrazech současně rozpoznává ukázkovou ilustraci, která mu může pomoci při interpretaci světa, v němž ve skutečnosti žije. Sledování filmu se tak stává aktem, který spojuje potěšení s produktivitou: film stimuluje a přitahuje, ale také učí a vzdělává. Divák se stává subjektem participujícím ve světě, který se nabízí jako dar, ale současně i subjektem, který na kognitivní rovině uchopuje svět jako kořist.

Je zde tedy zkušenost místa, situace a světa. Při *účasti* se první dva aspekty sbíhají do třetího: když jdeme do kina a setkáme se s dalšími diváky, aktivuje se pohled (a také schopnost naslouchat), který umožňuje, aby byly události současně uchopeny a žity jako zkušenost. Podstatné je, že se člověk odhaluje filmu, soustřeďuje se na něj a sleduje jeho

13) Charakteristika „účasti“ byla předmětem mnoha debat. Celá debata byla rekonstruována v Janet S t e i - g e r, *Perverse Spectatorship: the Practices of Film Reception*. New York: New York University Press 2000, s. 11–27.

14) Zejména jde o to, že prostředí určená ke sledování jsou postavena tak, aby bylo možno kontrolovat dav a současně zaměřovat pozornost na plátno. Vytvářejí také ozvěny světa reprezentovaného ve filmu. K tomuto tématu viz Giuliana B r u n o, *Atlas of Emotions: Journey in Art, Architecture and Film*. New York: Verso 2002.

15) Odkazují zde zejména k intervenci „filmové gramatiky“, která zahazuje jakoukoliv distanci mezi pozorovatelem a pozorovaným. Texty teoretiků typu Pudovkina, Arnheima nebo Spottiswoodea přispívají k této gramatice. Vsevelod I. P u d o v k i n, *Film Technique: Five Essays and Two Addresses*. London: G. Newnes 1933; Rudolf A r n h e i m, *Film*. London: Faber and Faber 1933; Raymond S p o t - t i s w o o d e, *Grammar of the Film: an Analysis of Film Technique*. London: Faber and Faber 1935.

16) K pojmu „dívání se na“ a „dívání se skrz“ v médiích viz David B o t l e r – Victor G r u s i n, *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press 1999.

běh. Co je také důležité, film naplňuje oči diváka světem přetvořeným v podívanou, díky čemuž se stáváme privilegovanými pozorovateli.¹⁷⁾ Nejlepší popis této formy zkušenosti zřejmě nenabízí psaný text, ale film. Tento film – FRIGO JAKO SHERLOCK HOLMES Bustera Keatona – není o nic méně teoretickou prací než jiné, psané texty.¹⁸⁾ Hlavní postava – promítač – zde opouští promítací kabinu a vstupuje na plátno. Zpočátku je zmatený z toho, s čím se setkává: zde sledujeme tropus raného filmového diváka překvapeného nepředvídatelnou „moderní“ zkušeností. Postava hraná Keatonem se však přizpůsobuje filmovému světu a účastní se ho, přijímá lekci a po návratu do projekční kabiny okamžitě aplikuje na svůj vlastní život to, co bylo reprezentováno na plátně. Lepší popis procesu, který se snažím vysvětlit, nenajdeme: při účasti lze vidět skutečnost a současně si divák může přivlastnit, co sleduje.

Model účasti má přesto slepou skvrnu. Přivlastnění světa na plátně téměř zakrývá dva aspekty. Zaprvé, přivlastnění je umožněno faktem, že divák obývá prostor (kino) a účastní se kolektivního rituálu (dívání se). Riziko spočívá v tom, že může ovládnout skutečnost jen tehdy, pokud se přizpůsobí pobytu a kolektivitě. Zadruhé, přivlastnění je doprovázeno silným dojmem účasti na pozorovaném: je spíše otázkou „žít“ s věcmi, než jejich „uchopení“. Riziko spočívá v tom, že když člověk uchopí svět, naruší jeho dostupnost a možnost se mu skutečně „otevřít“.

Takzvaný „moderní film“ po 2. světové válce tato omezení účasti zdůraznil. Vynořuje se zde poddajnější a artikulovanější zkušenost, při níž pozorovatel a pozorované už nejsou ve vzájemné konfrontaci, ale spíše se spolu v určitém subtilním smyslu spolčují. K tomu dochází ve dvou krocích: rodí se vědomí filmu jako politického aktu (toto vědomí oživuje italský neorealismus) a pojetí filmu jako autorského a tvůrčího aktu (iniciované Alexandrem Astrucem¹⁹⁾ a následně převzaté novými vlnami). V obou případech se už od diváka nevyžaduje, aby se „účastnil“ show: místo toho musí „reagovat“ na film a „sladit se“ s jeho autorem. Divák se má zapojit do pevně daného dialogu s tím, co vidí. Je třeba filmem proniknout, abychom ho mohli interpretovat – jde tu o otevřený význam i o to, co je skryto. Divák se má současně zapojit do dialogu – přímého nebo zprostředkovaného – s jinými diváky. Význam filmu a autorské myšlení jsou přístupné jen pro „interpretační komunitu“.

Dialog s filmem a jeho autorem při hledání významu, dialog s ostatními diváky při hledání komunity: je to situace, v níž divák ztrácí svá privilegia a exkluzivitu pozorovatele a musí čelit – a odhaluje se – světu a ostatním. Výsledkem je hluboká restrukturalizace divácké subjektivity (už nejde o „ovládnutí“, ale o to zůstat věcem „otevřený“). Výsledkem je však také to, že se zvyšuje role perlokučních účinků, to znamená schopnosti konat a přimět ostatní k činnosti. Rozšíření „cinefilního“ typu konzumenta, který skvěle

17) V centru účasti je to, co Laura Mulveyová označuje jako „to-be-looked-at-ness“. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press 1989. V tomto aspektu se teorie „pozice subjektu“ ze 70. a 80. let 20. století mění na teorie účasti.

18) K tomuto filmu viz Andrew N o r t o n (ed.), *Buster Keaton's Sherlock Jr.* Cambridge: Cambridge University Press 1997; zejména Henry J e n k i n s, „This yellow Keaton seems to be the whole show“: Buster Keaton, interrupted performance, and the vaudeville aesthetic, s. 29–66.

19) Alexandre A s t r u c, Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo. *L'Écran français*, 1948, č. 144.

zparodoval Jean-Luc Godard ve filmu *MASCULIN FÉMININ: 15 FAITS PRÉCIS*, tento trend postupně zviditelnilo.

Od 80. let 20. století jsou změny zřetelnější. Zrodil se nový typ specializovaných kin, například pornokina a multikina.²⁰⁾ Ve stejnou dobu se začínají objevovat alternativy k tradičnímu kinu: televize uvádí filmy pravidelně a dokonce je v některých případech vyrábí. A nakonec přichází rozvoj videa – nejdřív Betamax, uvedený společností Sony v roce 1975, a pak VHS, což byl nakonec úspěšnější formát, uvedený o rok později společností JVC. Film mohl být nahráván, opakovaně sledován v obývacím pokoji, ale také zakoupen v obchodě ve formě videokazety. Objevily se tak nové formy přístupu k filmové zkušenosti i nová prostředí, v nichž se může tato zkušenost realizovat.

Nové formy přístupu: při sledování filmu už člověk není vázán zakoupením vstupenky, která umožňuje vstup do určitého prostoru. Místo toho může zaplatit televizní poplatky (nebo si předplatit televizní kanál či balík televizních kanálů). Na komerčních stanicích lze současně sledovat filmy a reklamy. A člověk si také může kupovat filmy na videu. Nové prostředí: ke kinu se připojuje obývací pokoj, který je prostorově odlišně strukturován. Kinematografie se tedy začíná oddělovat od exkluzivity média (film – projektor – plátno) a od toho, co bylo dlouho jejím privilegovaným prostorem (kino).

Jinými slovy, filmová zkušenost se začíná *přesouvat (relokovat)*: nachází nová média, nová prostředí. Přesun je rozhodující vlastností kinematografie. Funguje na hlubší úrovni než proces remediace, jímž kinematografie prochází také.²¹⁾ Ve skutečnosti se díky novým fyzickým nosičům objevují nové prostorové systémy a, společně s nimi, nové podmínky sledování. Tato místa jsou uspořádána velmi odlišně od předchozích míst: zachovávají si například vlastnosti domácího prostředí. Mohou se také chlubit různými typy technologií, například malá obrazovka vyzařující světlo namísto velké obrazové plochy odrážející světlo. Navíc jde o místa, která mohou zařazovat nebo rozpouštět filmovou konzumpci do toku každodenního života (sledování filmu v obývacím pokoji se střídá s dalšími aktivitami). A co je nejdůležitější, konzumpce filmu se spojuje s dalšími „mediálními“ aktivitami (kromě sledování filmu se používá telefon, poslouchá rozhlas, čtou se noviny atd.). A právě tato relokační řídí a nadále bude řídit proces transformace filmové zkušenosti.

Proč jde však o relokační? A jaké jsou její důsledky? Na konci 90. let 20. století se relokační kinematografie prudce „rozšíří“ do jiných médií a jiných prostorových situací. Bude možné sledovat film na řadě jiných míst než doma na videu: na počítači, v iPodech, mobilních telefonech, v čekárnách, galeriích a letadlech. Stručně řečeno, filmy mohou být sledovány na různých platformách a v různých situacích. K tomu dochází nejen v důsledku tlaku technologické revoluce, která napomáhá novému šíření kinematografie, ale také proto, že je tu nové dějiště kultury, do nějž se musí kinematografie zapojit. Toto dějiště charakterizuje nástup dvou významných potřeb. Na jednu stranu je zde potřeba *ex-*

20) K nástupu multiplexů a nových forem dívání se viz Barbara K l i n g e r, *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies and the Home*. Berkeley: University of California Press 2006; Charles R. A c l a n d, *Screen Traffic: Movies, Multiplexes and Global Culture*. Durham: Duke University Press, 2003. Vztah mezi digitálními technologiemi (zejména internetem) a diváckými postoji je zkoumán v Michele W h i t e, *The Body and the Screen*. Cambridge: MIT Press 2006.

21) K remediaci viz D. B o l t e r – V. G r u s i n, c. d.

presivity: identita sociální subjektů závisí stále více na způsobu, jímž mohou být zapojeny do hry. Kinematografie určitě představuje příležitost k návštěvě show, ale může nabídnout maximálně možnost stát se virtuální postavou. Jiná média to, zdá se, dělají lépe, a kinematografie se proto musí aktualizovat.²²⁾ Na druhou stranu je zde potřeba *vztahování se* (relationality): sociální subjekty jsou stále méně součástí předem ustanovených sociálních sítí, a musí si tedy budovat vlastní sítě. Kinematografie tradičně nabízela reprezentaci světa, mnohem méně byla využívána jako prostor společenské interakce (společenské setkání před a po představení, virtuální dialog s režisérem, debaty ve filmových klubech atd.). Jiná média odpověděla na tuto potřebu společenské interakce mnohem lépe. Pokud si chce kinematografie uchovat význam v rámci médií, musí sebrat síly a spoléhat se na jiná média.²³⁾ Nutnost čelit těmto dvěma potřebám (potřebě expresivity a vztahování se) a konkurence jiných médií přinutily kinematografii, aby hledala nové možnosti. Pokud se přemístila, činí tak v odpovědi na tuto novou situaci.

Dobývání nových prostorů a nových platform – počínaje domácím prostředím a videorekordérem – postupně otevírá nové formy filmové zkušenosti. Již jsem poznamenal, že je filmová zkušenost se tím, jak se propojuje s jinými médii, stále více stává součástí každodenního života. Lze dodat, že filmová zkušenost se stává stále více otázkou volby: vychází z konkrétních voleb a není již závislá na zvyklostech. Sice se opakuje, ale jde spíš o hobby než o zvyk. Zkušenost filmu je navíc stále více individuální a interindividuální. Akt vidění přináší konstrukci malých „společností“, jejichž členové mohou být v přímém kontaktu i komunikovat na dálku. A nakonec, filmová zkušenost se stává stále více soukromou: odehrává se v „uzavřeném“ prostoru (například doma) nebo v izolaci (a to dokonce přesto, že se bariéry kolem nás změnily ve skleněné stěny). Stručně řečeno, filmová zkušenost se stává stále více a více personalizovanou. A na druhé straně také stále více aktivní. Divák už není jen konzumentem show a začíná zasahovat do aktu konzumpce: požaduje se po něm nejen, aby viděl, ale také aby konal.²⁴⁾ Proto lze tento typ zkušenosti charakterizovat jako *performanci*.²⁵⁾

Performance, do nichž se divák zapojuje, jsou vícenásobné a dále se násobí s tím, jak sledování filmu nachází nové prostory a nové způsoby artikulace sebe sama. Je zde kognitivní „konání“ spojené s různými interpretacemi a různými použitími symbolických zdrojů filmu.²⁶⁾ Vidět film znamená čím dál více mluvit jím a vypravovat ho.²⁷⁾ Je zde

22) Médii, které nejrychleji odpovídá na tuto potřebu expresivity, je zřejmě móda: kinematografie může poskytovat pouze symbolickou identifikaci: čistě abstraktní či psychologické „oděvy“.

23) Televize se této rostoucí potřebě přizpůsobuje lépe: od počátků, kdy byla šířitelem programů, se v 80. letech 20. století stala médiem kontaktu s diváky díky tomu, že diváci mohli během pořadů telefonovat a nechat tyto telefonní hovory živě vysílat.

24) Régis Debray zkoumal cestu k „videosféře“ a hovoří přitom o konci „show“, přičemž ji také spojuje s obecným oslabením role zraku. Viz Régis D e b r a y, *Vie et mort de l'image: une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard 1992, s. 228.

25) Slovo „performance“ bylo poprvé použito v Timothy C o r r i g a n, *A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. New Brunswick: Rutgers University Press 1991. V přítomné studii má termín specifitější význam.

26) K tomu viz Maria Grazia F a n c h i, *Spettatori*. Milano: Il Castoro 2006.

27) Konzumpční praxe fanoušků je v tomto smyslu dobrým příkladem. K fanouškovství viz Henry J e n - k i n s, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. New York: Routledge, 1992.

emocionální „konání“ právě proto, že se k aktu sledování filmu připojují čím dál více emocionální prvky.²⁸⁾ Sledování filmu čím dál více znamená, že se divák uvede do stavu, v němž je uváděn v úžas a pohnutí (zřejmě i díky přítomnosti „speciálních efektů“ a „speciálních afektů“).

„Konání“ je stále praktičtější a spojené s různými způsoby chování iniciovanými procesem konzumpce. Člověk si vyjednává specifická časoprostorová omezení a možnou skladbu „menu“ toho, co si přeje sledovat.²⁹⁾ Sledovat film je čím dál více o tom, že se člověk nastaví na dívání se. Je zde však také nový vztahový aspekt „konání“, protože člověk si musí vybudovat sociální síť ke sdílení a výměně – což lze provést i virtuálně. Existuje i nové expresivní „konání“, spojené s faktem, že sledování „tohoto“ filmu „tímto“ způsobem je vztaženo ke konstrukci identity. Volba filmu čím dál více znamená deklaraci sounáležitosti. A nakonec je zde textuální „konání“ dané skutečností, že divák může čím dál více manipulovat s textem, který konzumuje. Nejen že si může „přizpůsobit“ podmínky sledování (změna formátu, volba rozlišení atd.), ale také do něj může zasahovat (jak je tomu u klipů, přestřihaných filmů a nových zvukových stop na YouTube). Filmová zkušenost je tedy performancí založenou spíše na jednání než na momentu účasti. Situuje do centra pozornosti jedince, nikoliv skupinu. Umožňuje volbu vztahu, nikoliv obecně přístupné setkání. Rozvíjí schopnosti i zájmy. Zahrnuje kontinuální řízení, nikoliv přizpůsobení se předem daným podmínkám. A nakonec, filmová zkušenost se může chlubit osvobozujícími hodnotami, nikoliv oslavou disciplíny. Takto se tedy filmová zkušenost přizpůsobuje účinku nové historické a kulturní situace a odpovídá na něj.

Zmínil jsem, že od konce 90. let 20. století kinematografie zdokonalovala proces své relokace. Sledování filmu se odehrává v jednosálových kinech, v multiplexech, doma u televize, ale také na DVD v domácím kině, na nádražích a stanicích metra, v autobusech, letadlech, galeriích, na počítači, při surfování na internetu, ve virtuálních prostředích typu YouTube a Second Life, osobní výměnou prostřednictvím internetu (peer-to-peer), na mobilních telefonech. Kinematografie je nyní rozptýlená v sociálním prostoru a proniká do prostoru virtuálního. A multiplikuje své produkty: hrané filmy, dokumenty, dokudramata, režisérské sestřihy, klipy, nové sestřihy videa, dodatečné úpravy zvukové stopy, vyprávění převzaté z videoher. To vše ústí do multiplicity *oken* (windows), která otevírají i rámuji naši diváckou zkušenost. Rozsáhlá relokace filmu, která iniciuje a radikalizuje formu filmové zkušenosti založené na performanci, vede minimálně ke třem otázkám.

Zprv, v čem spočívá míra svobody diváka v době, kdy se zdá být „aktivnějším“? Co se stane s „disciplinačními“ omezeními přítomnými v *účasti*: rozpustí se prostřednictvím performance nebo se jednoduše změní v nová omezení? Je zřejmé, že subjekty prostřednictvím nových *oken* často „vynalézají“ tvorbu své „vlastní“ zkušenosti. Toto vynalézá-

28) K emoční dimenzi viz Carl P l a n t i n g a – Greg M. S m i t h (eds), *Passionate Views*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1999; a z jiné perspektivy Matthias B r ü t s c h et al. (eds), *Kinogefühle: Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren 2005.

29) K tomuto typu jednání viz Francesco C a s e t t i – Maria Grazia F a n c h i (eds.), *Terre incognite*. Florence: Carocci 2006.

ní může být chápáno jako negativní akt (když se vzdávají lineárního sledování filmu a jednoduše setrvávají u privilegovaných klipů) nebo jako pozitivně vnímaná proaktivita diváků (když užívají své domácí video, aby obnovili určitou posvátnost aktu sledování filmu). Tato kreativita je však nejednoznačná. Často jde jen o vykonání předem stanovených pravidel (DVD umožňují – a vlastně předpokládají – sledování „po kouscích“). Kreativita je často diktována nostalgií („posvátná“ hodnota sledování už není na programu dne). A dále, kreativita je často směřována do vedlejších aktivit, nikoliv do samotného sledování filmu (projevuje se spíš například v psaní blogů než ve vlastních způsobech konzumpce). Svoboda neo-diváka zde vyjevuje svá omezení. Je to spíše jako vybírat si hru než jako možnost ji skutečně hrát. Můžou se však objevit dialektičtější chvíle v méně regulovaných situacích. Nejzajímavější *okna* z této perspektivy nejsou ta spojená s ne-místy (například s letišti nebo autobusy), v nichž je zapojení do filmu příliš nahodilé, ani umělecká prostředí (například instalace v galeriích), protože divák v nich nemá na výběr a musí „hrát podle pravidel“ stanovených umělcem. Nejzajímavější okna jsou spíše ta, která umožňují a podporují výměnu peer-to-peer, představují tedy praxi dívání se, která se rozšiřuje až k přepsání textu, a ta okna, která jsou spojena s prostředím domova, kde tvorba „vlastního“ dívání se vyžaduje neustálé vyjednávání s dalšími členy domácnosti. Filmová zkušenost v těchto případech ilustruje, jak je disciplinace v současné společnosti stále méně aplikací předchozích pravidel a stále více sebe-konstrukcí kontextuálních a nahodilých pravidel.

Zadruhé, jde uvnitř těchto nových oken stále ještě o filmovou zkušenost, nebo o obecnější „mediální“ zkušenosti? Je jisté, že kinematografie rozšiřováním své definice riskuje ztrátu specifčnosti. S relokací se zároveň problematizuje její identita. Filmová zkušenost přesto zůstává specifickou přinejmenším ve dvou velmi odlišných případech. Zprv jde o případ, kdy nové technologické platformy fungují jednoduše jako nástroj dodání filmu: vytvářejí kinematografickou situaci pouze tehdy, pokud nabízejí film. K tomu dochází například, když použijeme počítač ve vlaku, abychom si pustili DVD nebo film stažený z internetu: filmové diváky z nás nedělá prostředí, v němž film sledujeme, ale sledovaný objekt. Zadruhé jde o případ, kdy se nově přizpůsobí prostředí: přetrvávání filmu je zajištěno znovunastolením podmínek filmového sledování. K tomu dochází v obývacím pokoji, když vypneme světla, pohodlně se posadíme a sledujeme vysílání, čímž kopírujeme staré rituály kina (i když se nemusíme dívat na film, ale televizní seriál nebo fotbalové utkání). Charakterizace okna jako více či méně „kinematografického“ se odehrává mezi těmito krajními body.

A zatřetí, proč bychom měli zachraňovat filmovou zkušenost? Neměla by se odložit, abychom tak řekli, na půdu nebo do muzea? Je jasné, že kinematografie není médiem současnosti: požívá vážnosti, nadále slaví tradiční rituály (nakonec stará kina s projektory a plátny pořád ještě existují), ale duch doby v nich neprodlívá. Jedna věc je však z hlediska přetrvávání kinematografického v ohromné mediální krajině nadále jistá: estetická dimenze, v původním významu slova, může soupeřit s generalizovanou a šířící se anestézií. Filmová zkušenost se vlastně nadále prezentuje jako moment, který „oživuje“ naše smysly a sytí naši vnímavost. To se týká zejména performativní varianty kinematografického. Díky ní divák film jednoduše nekonzumuje, ale ujímá se kontroly své vlastní situace. Zároveň se reflexivně zapojuje do viděného, vytváří a artikuluje význam. Per-

formance nám pomáhá uniknout „usměrňování“ zkušenosti, o něž se snaží modernost média, a přichází tak s možností nových zkušenostních základů.³⁰⁾ Po redefinici modernosti a populárnosti, po ustanovení legitimní a legitimizující zkušenosti, po otevření dimenze působivějšího vyjadřování může být poslední strategickou povinností filmu nová estetizace komunikace. A to je důvod, proč tvrdím, že filmová zkušenost stále žije: aby umožnila recipientovi médií skutečně objevovat, aby přinutila oči a uši otevřít se více, než kdekoli jinde. Stručně řečeno, filmová zkušenost nadále obhájí nejen prosté ovládnutí „opravdového života“, ale žádá, aby mu divák dal význam a vnímavost.

P ř e l o ž i l J a n H a n z l í k

Přeloženo z anglického originálu: Francesco Casetti, *Filmic Experience*. *Screen* 50, 2009, č. 1, s. 56–66.

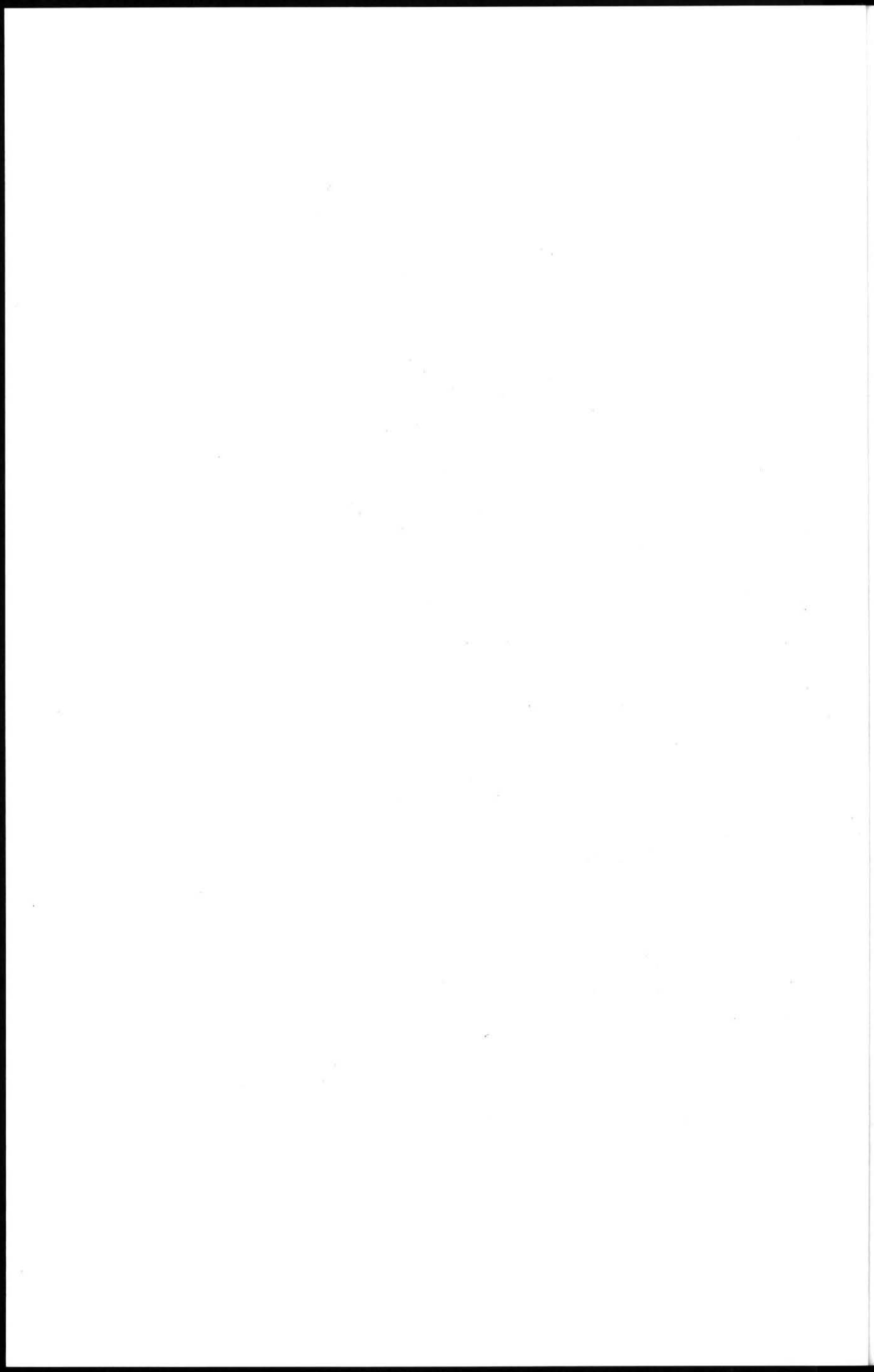
Citované filmy:

A Movie Star (Fred Hibbard, 1916), *Frigo jako Sherlock Holmes* (Sherlock Jr; Buster Keaton, 1924), *Mabel's Dramatic Career* (Mack Sennett, 1913), *Masculin, Féminin: 15 faits précis* (Jean-Luc Godard, 1966), *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (Edwin S. Porter, 1902).

Poznámka o autorovi:

Francesco Casetti (nar. 1947, Trento) je italský teoretik filmu a v současné době vyučuje na Univerzitě Yale. V minulosti vedl katedru mediálních studií na Katolické univerzitě v Miláně, působil na italské univerzitě ve švýcarském Luganu a hostoval na univerzitách Paříž III, Berkeley či University of Iowa. Věnuje se především televizi a filmu a jejich komunikačním strategiím a společenskému dopadu. Je členem redakčních rad časopisů *Comunicazioni Sociali* (Milano), *Cinema&Cie* (Udine a Milano), *La Valle dell'Eden* (Turín) a *Cinéma* (Montreal). K jeho nejvýznamnějším publikacím patří *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore* (Milano: Bompiani 1986; přeloženo do španělštiny, francouzštiny a angličtiny), *Teorie del cinema. 1945–1990* (Milano: Bompiani 1993; přeloženo do několika jazyků, česky jako *Filmové teorie 1945–1990*. Praha: AMU 2009), *Analisi della televisione. Strumenti, metodi e pratiche di ricerca* (Milano: Bompiani 1998), *Communicative Negotiation in Cinema and Television* (Milano: Vita e Pensiero 2002) a nejnovější *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità* (Milano: Bompiani 2005; anglicky jako *Eye of the Century. Film, Experience, Modernity*. New York: Columbia University Press 2008).

30) K tomuto tématu viz Pietro M o n t a n i, *Bioestetica*. Florence: Carrocci, 2007.



KDE JE (DNES) FILM?

Film ve věku imanence médií

Malte Hagener

V poslední době se objevily názory, že film do značné míry ztrácí (textuální, kulturní a ekonomickou) stabilitu, rozptyluje se do mnoha (hmotných a nehmotných) fragmentů. Co však tvrzení o nestabilitě, prchavosti a poddajnost média znamená v době rychlého technologického rozvoje a konvergence prostředků? V přítomném textu načrtnu teoretický rámec kinematografie v éře, v níž řada jejích sektorů prochází radikální změnou a transformací: v oblasti ekonomiky (globalizace, post-industrialismus), technologie (digitální), synergie (v oblasti marketingu), způsobu výroby (speciální efekty), zprostředkování (hard disk, satelit) a předvádění (IMAX, 3D). Místo dalšího vyhlašování smrti filmu nebo jeho věčného života poskytnu nástroje k uchopení kinematografie ve věku mediální imanence, které otevírají jinou cestu k porozumění současné konfigurace naší mediální kultury.

Co, kdy a kde je film?

Dějiny oboru filmových studií lze vykládat různě; jednou z možností je rozlišit tři fáze reprezentované třemi otázkami. Od 20. let do 70. let 20. století si teoretici kladli otázku „Co je to kinematografie?“ nebo „Co je to film?“ a snažili se postihnout esenci, nějaké specifikum filmu jakožto uměleckého vyjádření, jakožto sociální síly a kulturního fenoménu. Odpovědi se lišily podle toho, kdo odpovídal: realisté typu André Bazina považovali film za indexikální stopu minulé přítomnosti, sociologové typu Siegfrieda Kracauera soudili, že film složitým způsobem předvídá budoucí společenské události, strukturalisté typu raného Christiana Metze viděli ve filmu ohromný a složitý znakový systém a feministicky orientovaní poststrukturalisté typu Laury Mulveyové jej chápali jako všemocný a podmanivý stroj na udržování rozdílů mezi pohlavími v rámci společnosti a prezentaci těchto rozdílů jako přirozených. Podstatné je, že v této fázi v zásadě všechny teoretické práce usilovaly o nalezení stejné věci: esence, která činila film a kinematografii zvláštní, odlišnou od jiných kulturních vyjádření a uměleckých forem. Obrat k dějinám „nové filmové historie“ vedl ke zkoumání oblastí typu prekinematografie a rané formy kinematografie, a otázka se změnila z „Co je to film?“ na „Kdy je to fil-

m?“¹⁾ Jedna z nejživějších a nejintenzivnějších debat vrcholících v roce 1995 při příležitosti výročí sta let kinematografie (a sám rok vzniku kinematografie byl tehdy zpochybněn) se týkala původu a počátků kinematografie. Klíčovou se ukázala otázka, jak můžeme přesně určit dobu „vynálezu filmu“ a jaká kritéria použít při stanovování data jeho vzniku. Výsledkem této debaty bylo, že legendární událost v *Galerie des Capucines*, zorganizovaná bratry Lumièrovými, začala být označována nikoli již jako „zrod filmu“, ale jako „první promítání filmu prostřednictvím specifického mechanismu pro platicí publikum“. Konkurenční přístroje jako Edisonův *Kinetoskop*, *Schnellseher* Ottomara Anschütze nebo *Bioskop* bratrů Skladanowských se pak z nejrůznějších důvodů nekvalifikovaly jako „první“. Genealogie předkinematografických přístrojů v 19. století byla v 80. a 90. letech 20. století důkladně prozkoumána a přepsána – od Jonathana Craryho a Laurenta Mannoniho až po Wenera Nekese.²⁾ Došlo ke zpochybnění stabilní konfigurace kinematografie tak, jak byla chápána dříve. Otázka „Kdy je to film?“ implikuje historickou pochybnost o původu filmu jako média a formy kulturního vyjadřování. Zájem o historickou dimenzi filmu jakožto instituce se nedávno posunul k epistemologickým pochybnostem ohledně stability kinematografie v její současné konfiguraci.

Dnes, kdy film žije třetím nebo čtvrtým životem a kdy je současně podivně narušen, můžeme přeformulovat nejistotu ohledně předmětu filmu a filmových studií na otázku „Kde je film?“ Tato otázka byla po dlouhou dobu zbytečná. Kinematografie (kino) byla architektonická jednotka, na kterou bylo možno ukázat, kolem které se dalo projít a do níž se dalo vejít. I když uvažujeme o kinematografii jako o společenské události, výrobní metodě nebo službě, praxe a instituce byly stabilní a snadno vymežitelné a popsitelné. Dnes je však situace jiná: film lze posílat kurýrem v podobě fyzické kopie nebo přenášet satelitem, lze ho doma nelegálně stahovat z internetu nebo zakoupit na pouličním trhu na přepáleném DVD, do našeho soukromí přichází širokopásmovým kabelem nebo wi-fi sítí, konzumuje se na noteboocích a v mobilních telefonech, najdeme ho v galerii a muzeu, ale také v počítačových hrách a na YouTube. Kinematografie je vlastně všudypřítomná, je všude a současně nikde. V této studii se chci zaměřit na to, kde se kinematografie nachází – materiálně, kulturně a metaforicky. Zamyslím se nad logikou kinematografie, která přestala být vázaná a stabilní v podobě zboží a textuálního objektu a je stále obtížnější ji uchopit kvůli jejímu rozptýlenému a prchavému statusu.

-
- 1) Viz Thomas E l s a e s s e r, *Das Digitale und das Kino – Um-Schreibung der Filmgeschichte*. In: Daniela K l o o c k (ed.), *Zukunft Kino. The End of the Reel World*. Schüren: Marburg 2008, s. 43–59. Viz též genealogický výzkum prvních let kinematografie Deac R o s s e l, *Living Pictures. The Origins of the Movies*. Albany: State University of New York 1998.
 - 2) Viz Jonathan C r a r y, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. MIT: Cambridge 1990; Laurent M a n n o n i, *The Great Art of Light and Shadow. Archeology of the New Cinema*. University of Exeter: Exeter 2000; Bodo v o n D e w i t z – Werner N e k e s (eds.), *Ich sehe was, was Du nicht siehst! Sehmaschinen und Bilderwelten. Die Sammlung Werner Nekes*. Steidl: Göttingen 2002.

Nestabilnost filmu

Kinematografie jako instituce a systém neustále překračuje své hranice a prolamuje omezení přinejmenším ve třech ohledech. Zaprvé, film už nemůže být popisován jako stabilní materiál a textuální objekt. Film býval dodáván fyzicky na filmových cívkách, které se daly kontrolovat a zkoumat. Filmové cívky byly poskládány dohromady v určitém pořadí a promítány určité skupině lidí, kteří sdíleli čas a prostor konkrétního představení s ostatními, často neznámými lidmi. Dnes žádná taková kolektivní a sdílená platforma neexistuje, film může být na videokazetě nebo DVD, lze ho digitálně ukládat na počítač nebo přenášet datovými kabely. Dříve byla dána délka filmu i jeho životní cyklus, protože každý film procházel v průběhu několika týdnů téměř stejnou cestou od premiérových kin k jednotlivým kategoriím kin reprízových – poté se stal mediálním odpadem, který dnes tvoří ironií osudu nejhodnotnější majetek studií, tzv. back catalogue, který je dokončena recyklovatelný a nově využitelný v televizi a na DVD, přičemž generuje remaky, sequely a spin-offy a vytváří synergie a merchandising v nekonečných variacích.³⁾ Materiální stabilita a předmětnost filmu je pod tlakem, stejně jako jeho textuální stabilita – v kině měl film předepsanou délku a odvíjel se v pevně daném pořadí, žádný divák nemohl délku ani pořadí měnit a nemohl film zpomalovat ani zrychlovat. Videorekordér byl prvním krokem k flexibilnější a proměnlivější formě a současné DVD nosiče a klipy na YouTube poskytují mnohonásobné vstupní a výstupní body, neomezený počet přehrání, zrychlování, zpomalování, zachycování obrazu. Tyto změny zásadně přetvářejí film jako materiální objekt a jako textuální artefakt, a díky tomu také ovlivňují kinematografii jako kulturní instituci.

Druhá velká transformace se pojí se změnou ekonomického rámce mediálního průmyslu, jehož je kinematografie součástí. Logika synergie a cross-marketingu vcelku záměrně destabilizuje film. Filmy mohou být adaptací počítačových her, komiksu nebo televizních seriálů, plodí sequely sebe sama, happy meals nebo webové stránky, stimulují výrobu triček, tvorbu diskusních skupin, kultovních pokrčování nebo internetových parodií. Film je dnes jen jedním průsečíkem v ohromné a složité síti produktů a služeb, které se šíří daleko za hranice sebe sama. Všech deset nejúspěšnějších filmů v kinech v roce 2007⁴⁾ – SPIDER-MAN, SHREK TŘETÍ, TRANSFORMERS, PIRÁTI Z KARIBIKU: NA KONCI SVĚTA, HARRY POTTER A FÉNIXŮV ŘÁD, BOURNOVO ULTIMÁTUM, 300, RATATOUILLE, JÁ, LEGENDA, SIMPSONOVI VE FILMU – je různým způsobem součástí franšízy, která přesahuje samotný film v ekonomickém smyslu. Pět z těchto deseti filmů (SPIDER-MAN, SHREK, PIRÁTI, HARRY POTTER, BOURNE) jsou sequely, čtyři (SPIDER-MAN, TRANSFORMERS, 300, SIMPSONOVI) jsou založeny na původním komiksu nebo animovaném seriálu, jeden je založen na atrakci v zábavním parku (PIRÁTI), dva vznikly podle románu (JÁ, LEGENDA, HARRY POTTER) a všechny byly vydány na DVD v několika edicích (sběratelská edice, režisérská verze, rozšířená verze, kritická edice, zlatá/platinová edice atd.).⁵⁾

3) Viz Vinzenz H e d i g e r, *The Original is Always Lost. Film History, the Copyright Industries and the Problem of Reconstruction*. In: Marijke d e V a l c k – Malte H a g e n e r (eds.), *Cinephilia. Movies, Love and Memory*. Amsterdam: University of Amsterdam 2005, s. 135–149.

4) Data byla získána z <<http://www.the-numbers.com>>, [cit. 10. 5. 2008].

5) Ke kulturnímu přehodnocení filmu skrze technologii domácího videa viz Barbara K l i n g e r, *Beyond*

Ve skutečnosti by zabralo příliš mnoho prostoru, kdybychom chtěli vyjmenovat mnohonásobné a překrývající se větve zmíněných deseti filmů, které jsou tak úspěšné díky tomu, že mohou rychle měnit tvar – tak trochu jako Transformers, které lze vnímat jako alegorii jejich vlastního ekonomického statusu. Ani v ekonomickém smyslu už není film stabilní a pevný, ale mnohonásobný a poddajný. Schopnost měnit tvar je ale v tomto ohledu ekonomickou nutností, protože kina již nezaručují návratnost investic, byť je úspěšnost v kinech podmínkou k zisku nejvzácnější komodity současnosti: pozornosti. Studia kontrolovaná mediálními konglomeráty mohou vydělávat až na sekundárních a terciárních trzích (DVD, sequely, televize, hračky, soundtracky, počítačové hry, knihy, atrakce atd.), a to díky pozornosti, kterou vytvořila kina. Říká se proto, že kina jsou „časovým billboardem“,⁶⁾ který kumuluje bezplatnou inzerci v kulturní ekonomice orientované na budoucí zisky na přidružených trzích.

Zatřetí, film není jen vícenásobnou platformou nebo synergistickým jevem přítomným v kultuře především v odvozených formách. Důkazem je současné umění, nemyslitelné bez filmu, jakožto zprostředkovatele konceptů, vjemů a afektů. Nemluvím o přímých citacích a narážkách na filmy nebo o found footage, novém významném žánru ve filmu a uměleckých instalacích,⁷⁾ ale také o vágních pocitech a nepřímých narážkách, které neodkazují ke konkrétním filmům, ale spíše evokují kinematografii jako stroj poskytující emocionální setkání a silné vjemy: pečlivě zkonstruované fotografie Jeffa Walla vypadají jako fotogramy z filmové scény, *Filmové fotografie bez názvu* od Cindy Shermanové předjímají svými zvláštními pózami a kostýmy fotografie z filmů, které ještě nebyly natočeny, cyklus *Cremaster* Mattewa Barneyho úspěšně transponuje logiku blockbustera (mnohonásobné vstupní a výstupní body, nekonečná reiterace stejného materiálu, fetišistická exhibice předmětů z filmu, monumenty architektury a kultury, anekdoty z dějin filmové výroby) do světa umění a „muzeálního filmu“,⁸⁾ pečlivé kinematografické instalace Shirin Neshatové jsou zase nepředstavitelné bez našich znalostí filmových kódů mizanscény a vyprávění.⁹⁾ Film je víc než kdy před tím *lingua franca*, je srozumitelný v celém globalizovaném světě, osvojili jsme si ho a má pro nás relevanci. Kinematografie je prostředkem kontaktu – jako sport, vaření nebo móda – a komunity jeho prostřednictvím navazují kontakty mezi sebou a okolím. Způsob, jakým se lidé oblékají, mluví a chovají, ale také způsob, jakým vnímáme a chápeme obrazy, ukazuje, že žijeme ve filmovém světě – film se stal kulturou, způsobem života, jak by řekl Raymond Williams.¹⁰⁾

the Multiplex: Cinema, New Technologies and the Home. Berkeley: University of California 2006. Konkrétně problematika DVD viz James Bennett – Tom Brown (eds.), *Film and Television after DVD*. New York, London: Routledge 2008.

- 6) Viz Thomas Elsaesser, *The Blockbuster: Everything Connects, but not Everything Goes*. In: Jon Lewis (ed.), *The End of Cinema as We Know It. American Film in the Nineties*. New York: New York University 2000, s. 11–22.
- 7) Viz např. práce Christy Blümlingerové týkající se found footage či Matthiase Steinla o kompilačním filmu.
- 8) Alexandra Keller – Frazer Ward, *Matthew Barney and the Paradox of the Neo-Avant-Garde Blockbuster*. *Cinema Journal* 45, 2006, č. 2, s. 3–16.
- 9) Výzkum Philippa Duboise o prolínání filmu a umění mapuje různé způsoby, jimiž se tyto dva světy prolínají.
- 10) Viz Raymond Williams, *Culture and Society, 1780–1950*. Harmondsworth: Penguin 1963.

Kinematografie ve věku imanence médií

Je-li pravda, že film ztratil velkou část své materiální, textuální, ekonomické a kulturní stability a byl nahrazen mlhavou nestabilní všudypřítomností, je třeba dodat, že tři zmíněná pole – kulturní, ekonomické a estetické, abychom je schematicky pojmenovali – nejsou zřetelné a jasně ohraničené entity, nýbrž se překrývají a označují spíše různé vrstvy než rozlišené objekty. Co může obchodní analytik nebo akcionář vnímat jako ekonomické větvení filmu, může být pro diváka indikátorem textuální nestability a z kulturního hlediska zase může jít o vysvětlení vztahu určitého filmu k jiným dílům populární kultury. Jakýkoliv pokus o jednoznačné rozuzlení a rozlišení různých vrstev je odsouzen k nezdaru. Jde tu spíše o různé pohledy na stejný fenomén, než o individuální objekty, které lze studovat izolovaně. Z toho vyplývá, že kinematografie pronikla strukturou každodenního života do té míry, že už zřejmě není smysluplné mluvit o vztahu mezi realitou a kinematografií v tradičním smyslu. Nelze už tvrdit, že na jedné straně existuje realita, která je skutečná a nedotčená médií, a na druhé straně jsou média, která zobrazují nebo reprezentují tento svět. Žijeme ve světě imanence médií, což znamená, že neexistuje žádný transcendentální horizont, z něhož bychom mohli posuzovat všudypřítomné medializované vyjadřování.

Termín imanence evokuje filosofii Gillesse Deleuze, která se snaží prolomit binární logiku subjektivity a objektivitu, vjemu a vnímatele, vnitřku a vnějšku. Plán imanence – jak ho popisují Deleuze a Guattari – tvoří absolutní základ, z něhož je třeba vyjít, je to imanence, která není v opozici k transcendenci ve smyslu binární logiky, ale je imanentní k sobě samé. Média v tomto smyslu tvoří plán imanence, protože nelze myslet vnějšek, něco, co média obklopuje. Naše zkušenost – paměť a subjektivita, vjemy a afekty – jsou vždy medializované, takže v jistém smyslu jsme v kinematografii (kině) i tehdy, když nejsme v kinematografii (kině) fyzicky přítomni. Vstoupili jsme do éry vědomí kamery (camera consciousness), v němž je naše chápání sebe sama a světa determinováno z velké části rámci vztahujícími se ke kinematografii a médiím.

Má hlavní teze je tedy následující: nelze pochybovat o tom, že audiovizuální svět je v našem žitém světě natolik všeprostupující a všudypřítomný proto, že mimo něj žádná pozice neexistuje, není žádné místo, kde by bylo možné uniknout zprostředkovaným obrazům. V dnešním přesyceném mediálním světě se dokonce i naše vnímání a myšlení stalo filmovým. Či, jak to formulovala Patricia Pistersová v parafrázi Gillesse Deleuze: „Žijeme teď v metafilmovém vesmíru, který volá po imanentní koncepci audiovizuality, v němž do našeho vnímání vstoupilo nové vědomí kamery.“¹¹⁾ Tím překračujeme klasický filozofický protiklad, který staví proti sobě ontologii – v tomto světě existuje něco mimo subjekt – a epistemologii – vše se nachází ve vnímajícím subjektu. Alternativou k tomuto rozporu je imanence medializovaných obrazů v nás a imanence nás v těchto obrazech – rozlišení mezi aktem percepce a vnímajícím subjektem se hroutí, protože plán imanence nabízí sféru, která překračuje tradiční protiklad transcendence a imanence.

11) Patricia Pisters, *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory*. Stanford: Stanford University Press 2003, s. 16.

Celodenní PSYCHO

Tuto tezi lze ilustrovat na dvou příkladech, které se nacházejí na opačných stranách kulturního spektra. V jistém smyslu se doplňují a v jiném jsou neslučitelné. První z nich představuje dnes již klasická umělecká instalace Douglase Gordona *24hodinové Psycho* (24 Hour Psycho, 1993). Gordonovo dílo sestává z obyčejné videonahrávky Hitchcockova klasického filmu zpomalené na rychlost přibližně dvou okének za sekundu, takže původních, řekněme, deset sekund trvá zhruba dvě minuty. Celý takto promítnutý film trvá, jak název napovídá, 24 hodin, celý den, po němž se cyklus uzavírá a donekonečna opakuje. Pevný časový rámec promítání filmu v kině (představení začne v určitý čas a trvá určitou dobu) ustoupil nekonečnému opakování stejného materiálu. Gordonovo umělecké dílo nespočívá v tvorbě nových obrazů, ale jednoduše v tom, že si vybere určitý prvek z nekonečné množiny populární kultury a transformuje ho prostřednictvím volby několika parametrů. Gordon nemění jen časovou, ale i prostorovou dimenzi filmu: film je promítán na šikmo visící plátno v temné místnosti a navíc bez zvukové stopy. Plátno je umístěno tak, že kolem něj návštěvník může projít a podívat se na něj zezadu, odkud vidí převrácený obraz. Výsledkem je hluboké zcizení pramenící z toho, že dobře známá věc byla proměněna v něco podivného: PSYCHO, zejména excesivní montáž scény ve sprše, je kulturní ikona, kterou okamžitě rozpoznají i lidé, kteří film neviděli. A to je vlastně další argument pro tvrzení o imanenci dnešní mediální kultury: PSYCHO poznáte, i pokud jste ho neviděli. Většina lidí však v případě *24hodinového Psychy* slavnou scénu ve sprše, která zajistila PSYCHU místo v dějinách filmu, neuvidí, protože zřejmě nebudou ochotni trávit v galerii několik hodin, kvůli scéně, na niž se můžou snadno podívat doma.

Gordonovu uměleckou tvorbu můžeme samozřejmě označit pojmy jako přivlastnění nebo krádež.¹²⁾ Co bychom tím ale získali? Jen bychom se tím vrátili na starou známou půdu, v tomto případě k biografickému nebo kunsthistorickému přístupu, který otevírá interpretační rámec zaměřený na osobu (a mysl) umělce. Nejdůležitější na Gordonově práci je podle mého názoru to, že již není možné přistupovat k okolnímu světu bez rámců a odkazů vypůjčených z kinematografie, takže umělecká praxe logicky odkazuje zpět k médiím. Dochází k obratu, který připomíná kybernetiku: do sebe uzavřený systém a prostředí se stávají zaměnitelnými: kinematografie je svět, kterým se současné umění musí zabývat, svět je však také kinematografií bez jasně daných omezení, která by umožnila najít vně sebe sama archimédovský bod.

Nová konfigurace imanence médií má také důsledky pro status obrazu, jak lze vidět v paradigmatické formě v Gordonově uměleckém díle. Obraz byl v průběhu svých dějin většinou chápán jako reprezentace, znak, který zastupoval něco nepřítomného, referenční systém odkazující od kulturně vytvořeného symbolu k něčemu přirozeně existujícímu venku. Domnívám se, že tento vztah byl povážlivě otřesen: obraz v první řadě není ničím jiným, než sám sebou – obrazem. Obrazy z Hitchcockova filmu v Gordonově instalaci nereprezentují něco sémioticky, nejsou přítomností, která odkazuje k absenci, ale pre-

12) Viz např. Holger B r o e k e r, *Das Kino ist tot! Es lebe der Film! Die Sprache der Bilder in den Videoarbeiten Douglas Gordons*. In: Týž (ed.) *Douglas Gordon. Between Darkness and Light*. Ostfildern: Hatje Cantz 2007, s. 22–31.

zentují se jako obrazy, čisté a jednoduché: způsob zavěšení plátna umožňuje návštěvníkovi, aby prošel okolo instalace a viděl také zadní, převrácenou stranu obrazu, jenž je zcela plochý a doslova nemá hloubku, nic za ním není. Prostorové uspořádání způsobuje, že (imaginární) trojrozměrnost obrazu mizí, a místo toho je zdůrazněn jeho dvourozměrný charakter. Zvětšení obrazu navíc díky nízkému rozlišení formátu VHS odhaluje viditelné zrno. Absence zvuku dále oslabuje dostředivost klasické filmové formy konstruované ústřední perspektivou, trajektorií vyprávění a diegetickou koherencí. Obraz je v důsledku přeměněn z indexikálního znaku, stopy minulé přítomnosti, v šikmou dvourozměrnou informační tabuli. Obraz dnes může být (re)konstituovaný v reálném čase, může se skládat z několika rámců směřujících nejrozličnější obrazy, text a data.¹³⁾ Zdánlivá transparence klasického filmu – od D. W. Griffitha až po nové vlny – ustupuje šikmým datovým plátnům informačního věku, jak o tom teoretizoval také Gilles Deleuze:

Nové obrazy již nemají vnějšek (mimoobrazové pole), ani se nezvnitřňují v celku: mají spíš rub a líc, jsou oboustranně převratitelné a přes sebe nepřeložitelné, mají schopnost obrátit se k sobě samým. Jsou předmětem neustálé reorganizace, kde se nový obraz může zrodit z kteréhokoliv bodu obrazu předcházejícího. Organizace prostoru tu ztrácí své privilegované směry a ze všeho nejdříve privilegium vertikály, o čemž svědčí ještě pozice promítacího plátna, ve prospěch mnohoseměrného prostoru, jenž neustále variuje své úhly a souřadnice, mění vertikálu a horizontálu. A samo plátno, i když zaujímá konvenčně vertikální pozici, se už nezdá odkazovat k lidské postavě, jak to činí okno nebo obraz, nýbrž tvoří spíš jakousi informační tabuli, temný povrch, do něhož se zapisují „fakta“,¹⁴⁾ informace nahrazující přírodu, a mozek-město, třetí oko nahrazující oči přírody.¹⁵⁾

Toto poněkud pesimistické prohlášení na konci Deleuzovy druhé knihy o filmu vcelku pregnančně shrnuje novou logiku obrazu, s níž se dnes setkáváme stále častěji: je reversibilní a sestavená z modulů, všesměrná a generovaná v reálném čase z databáze, není nadále založená na fotografii a indexikálně spojená s minulostí.

Nemrtví piráti

Na druhé straně spektra se nachází současný blockbusterový film. Mnozí kritici si v souvislosti s ním stěžovali,¹⁶⁾ že se současná kinematografie už nezajímá o přístup k okolnímu světu prostřednictvím realistického filmového portréту. Tento argument implicitně

13) Viz Malte Hagener, *The Aesthetics of Displays. From the Window on the World to the Logic of the Screen*. In: Leonardo Quaresima – Laura Ester Sangalli – Federico Zecca (eds.), *Cinema e fumetto / Cinema and Comics*. Udine: Forum 2009, s. 145–155.

14) V citovaném anglickém překladu je uvedeno „data“, nikoliv „facts“. Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota 1989, s. 365. Pozn. překl.

15) Gilles Deleuze, *Film 2. Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv. 2006, s. 315.

16) Viz např. Kent Jones, *The Summer of Our Malcontent*. In: *Film Comment* 32, 1996, č. 5, s. 3–8. Méně pesimistické tvrzení viz též Herbert Schwaab, *Wie es möglich ist, von einem Riesenaffen berührt zu*

obsahuje normativní realistickou estetiku: od filmu se očekává, že bude pro diváka reflektovat skutečnost, ať už to znamená cokoliv. Současné blockbustery typu *PIRÁTI Z KARIBIKU* místo toho recyklují prvky zápletky a ploché stereotypní charaktery, žánrové stereotypy a vizuální tropy, spektakulární efekty a ohromující obrazy, aby vytvořily svůj vlastní uzavřený svět. Film dokonce alegorizuje svůj vlastní status – není ani živý, ani mrtvý stejně jako nemrtví piráti ve filmu – nemrtvý žánr, který ukazuje nemrtvé ploché stereotypní postavy jako alegorie vlastních podmínek možnosti. Světy ve filmech jako *PÁN PRSTENŮ*, *SPIDER-MAN* nebo *PIRÁTI Z KARIBIKU* se jen minimálně podobají světu, ve kterém žijeme; ale znovu: místo abychom truchlili nad vymizením tradičního realismu, měli bychom se možná spíše postavit tváří v tvář faktu, že obýváme svět meta-filmového vesmíru, v němž jsou všechny naše dojmy a vjemy regulovány tropy a stereotypy, které známe z médií. Ve skutečnosti jsme neztratili realitu jako takovou nebo schopnost reprezentovat ji ve filmu a v televizi, ale víru, že složitosti světa mohou být jednoduše převedeny do filmového zobrazení dle pravidel realismu.

Nastínil jsem tedy důsledky nové imanence kinematografie a nyní se pokusím načrtnout, co znamenají pro vyprávění, další ústřední pojem filmových studií. Zprv, *PIRÁTI Z KARIBIKU* jsou založeni na zábavní atrakci v Disneylandu, což je nepravděpodobný zdroj materiálu pro příběh. Atrakce nesestává z jasně vymezené příběhové linie s propracovanými postavami a dopředu směřujícím vyprávěním, ale ze série uzavřených obrazů, které vytvářejí živou atmosféru a vágní dojmy spíše než pevné struktury. Zmíněný film, dalo by se říci, se této atrakci podobá v tom, že je z hlediska vyprávění modulární, neboli sestavený z jednotlivých modulů: je to série předpřipravených relativně autonomních situací, přičemž jejich pořadí se jeví spíše jako arbitrární než nezbytné. Tento modulární – nebo, chcete-li databázový – přístup k logice vyprávění má několik výhod pro kulturní situaci charakterizovanou imanencí médií. Z ekonomického hlediska umožňuje rekombinaci modulů z filmu do jiných konfigurací, „využití za novým účelem“ (repurposing) a „přebalení“ (repackaging), jak to označuje sám mediální průmysl. Spektakulární akční sekvence tak může být přetvořena na počítačovou hru, milostná scéna se může znovu objevit v podobě videoklipu a rekvizity typu pirátské lodě nebo exotických kostýmů mohou být uplatňovány na trhu jako hračky pro děti. Je obtížné představit si stejný typ nekonečných možností rekombinace u filmových klasik, jakými jsou třeba *OBČAN KANE*, *HIROŠIMA*, *MÁ LÁSKA* nebo *AMERICKÝ PŘÍTEL*. Modulární vyprávění zprostředkovává divákovi přímý přístup, flexibilní formát a něco, co může vlastnit. Zatímco klasická cinefilie vychází z pomíjivé povahy promítaných obrazů a nepřístupnosti filmu jako hmotného předmětu, současná forma je založená na okamžitém přístupu a absolutní všudypřítomnosti.¹⁷⁾ Divák může donekonečna sledovat svou oblíbenou scénu, může film vlastnit v elektronické formě a nadále ho podrobovat změnám a rekombinacím.

werden – Blockbustekino, CGI und die Essenzen des Films. In: Daniela K l o o c k (ed.) *Zukunft...*, s. 125–143.

17) K těmto různým typům cinefilie viz Marijke de V a l c k – Malte H a g e n e r, *Cinephilia in Transition*. In: Jaap K o o i j m a n – Patricia P i s t e r s – Wanda S t r a u v e n (eds.), *Mind the Screen. Essays in Honour of Thomas Elsaesser*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2008, s. 19–31.

Závěr

Alexander Horwath, ředitel Rakouského filmového muzea a cinefil par excellence, byl na loňském ročníku Documenta dramaturgem filmové sekce, která sledovala obdobná témata imanence kinematografie. Zaměřovala se na to, co Deleuze označil jako „moderní film“ – nejstarší a úvodní film programu byla CESTA PO ITÁLII Roberta Rosselliniho – přičemž Horwath nazval program „Druhé životy“. Odkázal tím jak na schopnost média zprostředkovat nám divákům (po omezenou dobu) účast na životě někoho jiného, tak na éru aplikace *Second Life*, propojeného virtuálního světa, který sestává z několikamilionové populace online avatarů.¹⁸⁾ Své úvodní slovo na webových stránkách Documenty začíná mottem převzatým z Deleuze, které vyzdvihuje komplikovaný vztah mezi kinematografií a světem, ve kterém žijeme:

Není jisté, zda je v tomto ohledu kinematografie dostačující; pokud se však stal svět špatnou kinematografií, v níž už nevěříme, opravdová kinematografie nám jistě může vrátit důvody k víře ve svět a zmizelá těla.¹⁹⁾

Toto tvrzení staví klasickou hierarchii filmu a světa na hlavu. V dnešním světě imanence médií už film nereprezentuje realitu, ale stává se světem v tom smyslu, že nenalezne žádné místo, kde by byl nemediovaný svět představitelný. Film – je-li úspěšný, a nezáleží přitom, zda se s ním setkáváme v kině, televizi, galerii nebo v mobilním telefonu – nám vždy nabízí přinejmenším dvě věci: druhý život, v němž můžeme dočasně setrávat, a jiný život, který můžeme žít. Je-li film úspěšný, nechá nás dočasně setrávat v jiném životě, ale zároveň nás navždy změní, z kina vycházíme radikálně proměněni. A právě tato schopnost překračovat prahy a překlénovat hranice je pro kinematografii klíčová. I když někteří lidé považují film za mizející uměleckou formu, protože ho poměrují specifickostí média, indexikalitou a dalšími druhy esencialismu, které dlouho dominovaly debatě ve 20. století, věřím, že film je zde více než kdy dříve, jakkoliv je rozptýlený a flexibilní, modulární a prchavý a spadá do populární kultury i vysokého umění. Z této pozitivní perspektivy tedy žijeme neustále v obrazech a obrazy žijí v nás.

Přeložil Jan Hanzlík

Přeloženo z anglického originálu: Malte Hagener, Where Is Cinema (Today)? The Cinema in the Age of Media Immanence. *Cinéma & Cie* 10, 2008, č. 11, s. 15–22.

18) Documenta. Dostupné online: <<http://www.documenta.de/787.html?&L=1>>, [rev. 9. 3. 2011].

19) Tamtéž.

Citované filmy:

300: *Bitva u Thermopyl* (300; Zack Snyder, 2007), *Americký přítel* (Der Amerikanische Freund; Wim Wenders, 1977), *Bournovo ultimátum* (The Bourne Ultimatum, Paul Greengrass, 2007), *Cesta po Itálii* (Viaggio in Italia; Roberto Rossellini), *Harry Potter a Fénixův řád*, (Harry Potter and the Order of the Phoenix; David Yates, 2007), *Hirošima, má láska* (Hiroshima mon amour; Alain Resnais, 1959), *Já, legenda* (I Am Legend; Francis Lawrence 2007), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1941), *Pán prstenů: Společenstvo Prstenu* (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring; Peter Jackson, 2001), *Piráti z Karibiku – Prokletí Černé perly* (Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl; Gore Verbinski, 2002), *Piráti z Karibiku – Na konci světa* (Pirates of the Caribbean: At World's End; Gore Verbinski, 2007), *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), *Ratatouille*, (Brad Bird, 2007), *Shrek Třetí* (Shrek the Third; Chris Miller, Raman Hui, 2007), *Simpsonovi ve filmu* (The Simpsons Movie; David Silverman, 2007), *Spider-Man* (Sam Raimi, 2002), *Spider-Man 3* (Sam Raimi, 2007), *Transformers* (Michael Bay, 2007).

Poznámka o autorovi:

Prof. dr. Malte Hagener (nar. 1971, Hamburg) studoval média a literaturu na universitách v Hamburku, Norwichi a Amsterdamu. Publikuje filmové recenze, překlady odborných textů a vědecké statě o filmu a jiných médiích. Působil na Ruhr-Universität v Bochumi, a na Leuphana-Universität v Lüneburgu (do září 2010), nyní je jeho domovským působištěm Institut für Medienwissenschaft Marburské univerzity.

Hlavní knižní publikace chronologicky: (ed. s Janem Hansem) *Als die Filme singen lernten: Innovation und Tradition im Musikfilm 1928–38* (1999); (ed.) *Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino* (2000); (ed. s Michaelem Tötebergem) *Film: An International Bibliography*. J. B. Metzler, (2002); (guest ed.) *Filmexil 2002*, č. 16 (zvláštní číslo o portugalském filmu) (2002); (ed. s Marijke de Valck) *Cinephilia: Movies, Love and Memory* (2005); *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919–1939* (2007); (s Thomasem Elsaesserem) *Filmtheorie zur Einführung* (2008).

OTÁZKA „MÍSTA“ V PŘÍPADĚ VIDEOMAPPINGU

Sylva Poláková

Jednou z nově se rozvíjejících forem pohyblivého obrazu mimo prostředí kina, jejímž prostřednictvím lze nahlédnout aktuální aspekty filmové relokace, je tak zvaný *videomapping*. Jedná se o zatím neukotvenou vizuální formu, jež se odvíjí v čase. Vzešla z několika zdrojů audiovizuální kultury a ujímá se v různých prostředích spjatých s praxemi architektury, reklamy, grafického designu, počítačových her, scénografie, VJingu či různých typů „site specific“ umění, což znesnadňuje její definování. Nejprve se proto seznámíme s technologickými a procesuálními aspekty videomappingu a vymezíme si jeho vazby s praxemi, z nichž vychází, jejichž prvky sekundárně absorbuje nebo do nichž proniká jako doplňkový prvek. Budeme se přitom soustředit na různá prostředí, v nichž se videomapping vyskytuje.

Otázku, *kde* se konkrétní projekce odehrává, chápu spolu s Malte Hagenerem jako klíčovou pro komplexnější pochopení určité formy pohyblivého obrazu, která se již neodehrává v kině jako dominantním veřejným prostředím určeným ke kolektivnímu sledování filmu.¹⁾ Ptát se po lokaci neobnáší jen prostorové určení, ale zahrnuje to i širší socio-kulturní kontext, z něhož lze vyvodit základní estetické předpoklady, využití či potenciál. Volba projekční plochy (povrch jakéhokoli objektu) nacházející se v konkrétním prostředí, již může být fasáda městské budovy, ale i solitérní architektura v krajině, interiér galerie či divadelní scéna, ovlivňuje zásadním způsobem kulturní, historické a společenské ukotvení daného projektu. Vzhledem k širokým možnostem uplatnění videomappingu je nutné přistupovat ke každému projektu zvlášť. Teprve po představení dílčích příkladů se pak budeme moci zabývat také tím, co nám „roztříštěnost“ této ještě neukotvené praxe říká o *filmu* v jeho rozšířeném významu.²⁾ Z nutnosti zabývat se video-

1) Malte Hagener, Kde je (dnes) film? Film ve věku imanence médií. *Iluminace* 23, č. 1, s. XX-XX.

2) Rozšířenou definici toho, co je to film, nabízejí koncepty, jimiž se někteří filmoví teoretikové a historikové pokoušejí vyrovnat s tendencí ve filmové teorii definovat film jako specifické médium na základě materiální či estetické kvality. Pojem *rozšířený film* neboli *expanded cinema* sahá až do 60. let dvacátého století, kdy se používání filmu v uměleckém prostředí znásobilo o možnosti videa (viz Gene Youngblood, *Expanded Cinema*. New York: E. P. Dutton 1970). Obecný termín *pohyblivý obraz* zaměřený proti ontologické specifičnosti fotografického obrazu zavedl Noël Carroll (Noël Carroll, *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press 1996). *Fluidním* označuje film v éře digitálních technologií např. Malte Hagener, který v duchu teorie filmové relokace zdůrazňuje význam místa, kde se odehrává daná filmová prezentace (M. Hagener, c.d.). Podobně jako v teorii relokace, také David N.

mappingem na základě konkrétních příkladů bude případová část studie lokalizována do českého prostředí. Zahraniční projekty budou citovány pro srovnání či jako další reference. Základem jednotlivých analýz budou audiovizuální a fotografické záznamy realizací (ve většině případů dostupných na internetu), rešerše v tisku (tiskové zprávy, recenze, interview) a rozhovory s realizátory videomappingu, které jsem vedla v posledním čtvrtletí roku 2010. Vyjádření tvůrců budou využita jako zdroj sebereflexivních úvah o autorských intencích, potenciálu videomappingu jako takového a zároveň napomohou přiblížit realizační pozadí. Na základě těchto materiálů, relevantního kontextu výtvarného umění, teorie filmové relokace a také poznatků z dějin filmového předvádění budou ve studii zmapovány dosavadní variace této nové praxe, což je podstatné pro případ, že některé z níže zmíněných forem videomappingu budou v budoucnu upozaděny nebo zaniknou úplně.

Pojmenovávání nové praxe

Příznačné pro doposud neukotvenou praxi je samotná nevyjasněnost v jejím pojmenování. V denním tisku a internetových médiích, která o konkrétních projektech referovala, se používají opisná označení jako například *trojrozměrná animace* či *laserová projekce na fasádu* ad.³⁾ V článcích věnujících se počítačové grafice se můžeme setkat s označením *mapping*, počestějším *mapováním* nebo *texturováním*, která vycházejí z kontextu počítačové grafiky a modelování.⁴⁾ V nich je mapping pojímán pouze jako jeden ze softwarových nástrojů pro vytváření virtuálních simulací. Hlavním předmětem této studie je však využití mappingu k projekcím na trojrozměrný objekt ve veřejném prostoru, které jejich realizátoři nazývají *videomapping*.⁵⁾

Na tomto slovním spojení je zajímavá jeho první část, *video*, která má jisté technické i estetické konotace a některými teoretiky a teoretičkami audiovizuálních studií pohyb-

Rodowick zdůrazňuje význam filmové zkušenosti jako charakteristického předmětu zkoumání filmových studií. Ačkoli oceňuje Carrollův termín, sám volí „senzitivnější“ označení *film ve svém virtuálním věku*, které v sobě zahrnuje dosavadní zkušenost i její transformace (David N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*. London: Harvard University Press 2007).

- 3) Např. Rudolf V o l e m a n, Trojrozměrná animace fascinovala stovky festivalových diváků, *Právo*. Viz online: <<http://www.novinky.cz/mff-kv-2010/cvrkot-ve-varech/205470-trojrozmerna-animace-fascinovala-stovky-festivalovych-divaku.html>> (cit. 23. 11. 2010); Simona H o l e c o v á, Video s unikátní laserovou projekcí: 600 let orloje. *Aktuálně*. Viz online: <<http://aktualne.centrum.cz/domaci/regiony/praha/clanek.phtml?id=679870>> (cit. 7. 12. 2010).
- 4) Např. Zdeněk K a b á t, 3D technologie: Displacement Mapping. *Svět hardware*. Viz online: <http://www.svethardware.cz/art_doc-293C6C3072CD3C02C1256EDF0055509D.html> (cit. 23. 11. 2010); Pavel T i š ň o v s k ý, Průhlednost a poloprůhlednost při texturování. *Root*. Viz online: <<http://www.root.cz/clanky/pruhlednost-a-polopruhlednost-pri-texturovani/>> (cit. 23. 11. 2010).
- 5) Označení *videomapping* používají Amar Mulabegović ze skupiny Macula (www.themacula.com), která stojí za realizacemi projekcí na klub Aeroport v Karlových Varech nebo na fasádu Staroměstského orloje v Praze, či Dušan Urbanec, jenž je členem zlínského sdružení Hucot (www.hucot.cz) pořádajícího kulturní akce (např. Září Zlín či Dobrá šajna), jejichž součástí jsou video mappingové projekty. Ke zmíněným projektům se vrátíme v textu později.

livého obrazu je považována za přežitou.⁶⁾ Přesto je *video* v různých spojeních (např. videoart, videoinstalace, videoumělec) nadále součástí aktivního českého slovníku umělecké, žurnalistické i akademické obce.⁷⁾ Jeho další použití poukazuje na význam videoartu v českém prostředí jako umělecké praxe, která se vzhledem k bývalému politickému systému a jeho kulturní politice začala výrazně prosazovat až v devadesátých letech poté, co se transformovalo vysoké umělecké školství a dveře se otevřely umělcům a umělkyním, kteří zkušenost s videem a dalšími novými médii získali převážně v zahraničí.⁸⁾ Čeští videomappingoví tvůrci studovali na uměleckých školách v době zvýšení zájmu o práci s tak zvaným *videem* nebo je navštěvují dnes, kdy proces transformace pokračuje otevíráním dalších ateliérů zabývajících se novými médii.⁹⁾ Diskurs českých vysokých uměleckých škol se tedy ukazuje jako vlivnější než diskurs dalších praxí, kde se mapping rovněž využívá. V zahraničí je mapping využíván k projekci na trojrozměrný objekt pojmenováván většinou bez této zavádějící „předpony“. Z nejznámějších realizátorů a organizátorů videomappingových projektů uveďme například anglické AntiVJ, kteří svou tvorbu označují obecným výrazem *projected light*.¹⁰⁾ Němečtí Urbanscreen pracují s popisným označením *Large-scale projection on urban surfaces*.¹¹⁾ Solitér Pablo Valbuena své videomappingové realizace nazývá *site specific installation*, termínem, k němuž se vrátíme v části věnované videomappingu v galerijním kontextu.¹²⁾ Největší specializovaný festival The Mapping ve Švýcarsku rovněž neuvádí „předponu“ *video*.¹³⁾ Naproti tomu francouzský kolektiv Easyweb na svých webových stránkách popisuje vlastní realizace jako *Monumental Video Projection*.¹⁴⁾ Převažují tedy popisná označení, v nichž slovo „video“ většinou nefiguruje. Dominantní je naopak charakteristika pomocí termínu *projekce*, jenž odkazuje k aparátům světelného pohyblivého obrazu, tedy i filmu. Navzdory určité zastaralosti a potřebě vlastního redefinování však označení „video“, podobně jako „film“, v praktickém i teoretickém slovníku přetrvává.

6) O problematičnosti označení *video*, které se používá jako zkrácená verze pro videoart, pojednává např. Lenka Dolánová, Vstup pohyblivých obrazů do galerie. *Iluminace* 15, 2003, č. 4, s. 85–99; nebo Martin Mazanec, Výzkumný projekt: český videoart. *Kulturní týdeník A2*. Viz online: <<http://www.advojka.cz/archiv/2008/49/vyzkumny-projekt-cesky-videoart>> (cit. 30. 7. 2010).

7) Ke způsobu, jakým je v českém prostředí nakládáno s tímto pojmem, srov. Sylva Poláková, „Současný český videoart“ jako výzva filmovým studiím. In: Luboš Ptáček – Romana Veselá (eds.), *Současný český a slovenský film – pluralita estetických, kulturních a ideových konceptů*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2010, s. 111–125.

8) Např. Michael Bielický, Woody a Steina Vasulkovi či Keiko Sei. Více o tomto období viz Michal Kolář, České vysoké umělecké školství. Jeden z hybatelů transformace soudobé české výtvarné scény. *Flash Art*, 2009, č. 13, s. 46–47.

9) Dušan Urbanec (*1977) studoval v devadesátých letech v ateliéru Keiko Sei (FaVU, Brno). Amar Mula-begović (*1978) studoval nejprve malbu (ALU – Akaademija Likovnih Umjetnosti, Sarajevo a VŠUP, Praha), ale po zahraniční stáži nových médií v Berlíně nastoupil do čerstvě otevřeného ateliéru grafického designu Petra Babáka (VŠUP, Praha). Z mladší generace jmenujme např. Víléma Nováka (*1981), který studuje ateliér multimédií (FaVU, Brno), absolvoval stáž u Michaela Bielického (AVU, Praha) a na CASu (FAMU, Praha).

10) Viz online: <<http://www.antivj.com/label/index.htm>> (cit. 26. 12. 2010).

11) Viz online: <<http://www.urbanscreen.com/about>> (cit. 26. 12. 2010).

12) Viz online: <<http://www.pablovalbuena.com/>> (cit. 26. 12. 2010).

13) Viz online: <<http://www.mappingfestival.ch/2011/>> (cit. 18. 2. 2011).

14) Viz online: <<http://www.easyweb.fr/en/english.html>> (cit. 26. 12. 2010).

Mapping jako metoda počítačové grafiky

Než přikročíme k popisu videomappingu, je nutné shrnout, v čem spočívá mapping jako metoda počítačového grafického designu jakožto základu pro jakékoli jeho další využití. V matematice a příbuzných technických oborech se s anglickým výrazem *map* či *mapping* pracuje jako se synonymem pro funkci. Ve slovníku výpočetních technologií vyjadřuje *mapping* funkci pro vytváření datových jednotek mezi dvěma odlišnými datovými modely, která se používá jako výchozí krok pro široké spektrum procesů sjednocování dat. V oblasti počítačového grafického designu mapping slouží k vytváření virtuálního prostředí.¹⁵⁾ Specifickou formou grafického mappingu je *texture mapping*. Mapování textur je metoda užívaná v počítačové grafice k modelování povrchů trojrozměrných objektů.

Aplikování mapování textur do 3D grafiky poprvé popsal Edwin Catmull již v roce 1974.¹⁶⁾ Od té doby se mapování textur stalo široce používanou grafickou metodou (ve filmové i televizní tvorbě, a obecněji všude tam, kde se pomocí počítačů vytváří virtuální prostředí). Jednotlivé vrstvy texturování určují například obrazovou informaci při rovnoměrném nasvícení povrchu, barvu a intenzitu odlesku, texturu lomu světla či míru pohlcování světla. K vytváření jednotlivých vrstev slouží různé druhy map,¹⁷⁾ které jsou neustále vylepšovány ve snaze o snižování datového objemu a větší podíl automatických procesů, jež šetří designérův čas a urychlují a zpřesňují modelování virtuální reality. Možnost dosažení maximální možné „realističnosti“ je požadována v oblasti architektury, urbanismu, archeologie, moderní kartografie či vojenství a také v rámci historických disciplín, jako je péče o uchování národního památkového dědictví. Na způsobech využití laserových scannerů a vytváření virtuálních modelů pomocí mappingu v rámci reprezentace historických fasád pracují speciální vědecké týmy například ve Stuttgartu (projekt *Facade Modelling for Historical Architecture* řešený na Institute for Photogrammetry, Universität Stuttgart Geschwister-Scholl) a v Sarajevu (projekt *Optimization Threshold in Sarajevo City Hall – Virtual Model for Efficient Web Presentation* řešený na Faculty of Electrical Engineering, University of Sarajevo).

Přesnost virtuálního modelu závisí na přesnosti primárních dat. Proto jsou vyvíjeny speciální laserové scannery, kterými je povrch daného tělesa zaměřen a snímán v nejmenších detailech.¹⁸⁾ Naopak tam, kde převládá význam vizuální působivosti nad přesností

15) Popisem mappingu v grafickém využití se zabývá např. Paul S. Heckbert, *Survey of Texture Mapping*, Pixar, In: *Graphics Interface* 1986, č. 5, s. 207–212.

16) Edwin Catmull, *A Subdivision Algorithm for Computer Display of Curved Surfaces* (Ph.D. dissertation). Department of Computer Science, University of Utah, 1974.

17) Např. *Bump*, *Normal*, *Parallax* či *Specular mapping* a existuje mnoho dalších, které umožňují naprogramování simulací různých povrchů.

18) TLS (Three-Line-Scanner) systém je moderní laserová scanovací technika, která dokáže pořídit záznam povrchu objektu s vysokou hustotou bodů. Pomocí mappingu jsou tyto shluky bodů převáděny na polygonální mřížku. Po převedení dat do virtuálního 3D znázornění zůstane vnější podoba objektu „věrná“ i v prostorových datech. Více o TLS se zaměřením na vytváření virtuálních modelů měst pojednává např. Armin Gruen – Zhang Li – Xinhua Wang, *3D City Modeling with TLS (Three-Line Scanner) Data*. Viz online: <http://www.photogrammetry.ethz.ch/general/persons/zhangl_pub/TLS_Vulpera_2.pdf> (cit. 26. 12. 2010).

dat, nejsou zatím tyto technicky pokročilé scannery využívány. Pokud je požadován co „nejrealističtější“ dojem, pak toho designéři při vytváření map mohou dosáhnout pomocí různých optických triků, odvádění pozornosti od problematického místa jinam apod.

Proces realizace videomappingu a jeho využití

Ať už se projekce uskutečňuje v interiéru či exteriéru, proces realizace začíná nejprve zvolením „ideálního“ úhlu pohledu na „projekční plochu“. Z této pozice je digitálním fotoaparátem vyfotografována cílová architektura či objekt. Na základě fotografie jsou vytvářeny pomocí grafických mappingových programů jednotlivé obrazy nazývané *mapy*, které se skládají do animovaných sekvencí. Práce na vytváření těchto map zaujímá nejdelší část z celého procesu. Následuje technická příprava „terénu“, která spočívá v instalaci projekční a zvukové aparatury a zkoušek, zda virtuální mapy správně přiléhají na tvary projekční plochy. V této fázi dochází ke značnému odlišení práce v interiéru a v exteriéru především v souvislosti se světelným smogem, který je nutné v druhém případě eliminovat nebo „přehlušit“. Protože je videomapping formou projekce, je jeho základním předpokladem tma nebo alespoň šero.¹⁹⁾ V exteriéru městských ulic a náměstí konkuruje paprskům projektoru mnoho dalších umělých světelných zdrojů. Videomapping v exteriéru je možné realizovat buď tam, kam umělé osvětlení nedosáhne (v krajině), v temnějších městských lokacích (např. parky, opuštěné tovární komplexy), a nebo se tvůrci musejí pokusit zdroje parazitního světla omezit často zdlouhavým vyjednáváním s majiteli pozemků (městskými částmi i soukromými osobami). Tuto fázi zde zmiňuji, protože značně ovlivňuje výslednou podobu projekce. Je určující pro kvalitu jejího technického provedení i obsah, neboť podmiňuje finanční nároky akce. S exponovanými místy je proto logicky spojena potřeba lepší a dražší techniky, která vyžaduje zajištění finančních zdrojů (např. kulturní grant, sponzoring, komerční klient), jež autory mnohdy tematicky zavazují. Praxe videomappingu zatím proniká do divadelní scénografie a galerijního prostředí, kde je vpasována do již institucionalizovaných forem „předvádění“ (např. různé způsoby site specific umění typu instalace či performance). Ve volném prostoru může mít videomapping charakter nezávisle financovaných solitérních projektů i velkých brandingových kampaní. V Čechách i v zahraničí se videomapping objevuje v podobě projekcí na vnější fasádu architektury též v rámci filmových festivalů, kde splňuje úlohu doprovodného programu a přidané atrakce pro festivalové diváky a ostatní veřejnost. Autonomnější postavení má videomapping na přehlídkách a festivalech specializovaných na využití pohyblivého obrazu ve veřejném městském prostoru, které zahrnují exteriérové projekce, digitální obrazovky i světelné objekty. V Čechách se videomapping v rámci etablovaných filmových festivalů objevil například na MFF v Karlových Varech (2009, 2010) či PAFu v Olomouci (2009). Významným zahraničním festivalem zaměřeným na pohyblivý obraz ve veřejném městském prostoru je dříve berlínský a nyní již mezinárodní Media Facades a především The Mapping Festival v Ženevě, který

19) Existují sice speciální fólie umožňující i denní projekci (projekční fólie 3M Vikuiti), ale zatím se používají jen na hladké dvojrozměrné plochy.

byl založen v roce 2005 jako mezinárodní platforma pro VJingovou komunitu, jež se o mapping zajímá jako o další zdokonalení „živých“ audiovizuálních projekcí (tzv. *real time projection*).

Přehlídkový rámec nabízí tvůrcům videomappingových projektů technickou, finanční, legislativní a mediální podporu bez obsahové objednávky. Videomapping s formátem přehlídky navíc sdílí charakteristiku *události*, neboť obě se odehrávají v určitém čase a místě. Odpovědi na otázku, *kde* se videomapping uskutečňuje, vypovídají o celém souboru charakteristik, které určují podobu a povahu výsledku a jež se protínají s dalšími praxemi, které v daném prostředí a formátu operují.

Hledání vhodného „místa“

Příklady videomappingu z českého prostředí, které budou uvedeny na následujících stránkách, můžeme dělit podle prostředí, pro které a v němž byly realizovány. Základní rozdělení spočívá v rozlišení interiérových a exteriérových projekcí, s čímž v hybridizovaném městském prostředí souvisí dělení na *veřejný privátní* a *veřejný prostor*.²⁰⁾ Užívání obou prostředí veřejností je ošetřeno souborem pravidel. Na vytváření podmínek užívání se podílí státní a městská správa, majitelé a provozovatelé a profesionální i laická veřejnost. Vyjednávání o vlastní pozici a míře uplatnění svých zájmů je podstatným rysem vzniku každého takového projektu.

Videomapping ve veřejném privátním prostoru

Mezi veřejně privátní destinace, v nichž našel videomapping uplatnění, patří galerie, divadla a hudebně-taneční kluby. V klubovém prostředí předznamenaly videomappingové projekce VJské sety jakožto forma živé audiovizuální projekce,²¹⁾ respektive živá multi-mediální performance, jež začaly být provozovány v sedmdesátých letech newyorskou klubovou scénou.²²⁾ Koncem šedesátých let bylo komunitní setkávání umělců vlivem například Warholových party známých pod názvem *The Exploding Plastic Inevitable* povýšeno na experimentování se syntetickou hudbou a obrazem v reálném čase. V osmdesá-

20) V chápání „veřejného prostoru“ vycházím z dělení „veřejného městského prostoru“ Adama Gebriana na dva typy, kdy první spadá do majetků státní a městské správy (většina ulic, náměstí a parků), druhý tvoří prostory patřící soukromým vlastníkům, kteří veřejnosti umožňují do nich vstoupit a užívat je (kavárny, kina, nákupní centra, zábavní parky) za určitých podmínek (poplatek, časové omezení, předpokládaný účel návštěvy, apod.). Adam Gebrian, *Veřejný, nebo zbytkový prostor*. *Era* 21 9, 2009, č. 2, s. 12–19.

21) Dalším typem živé audiovizuální projekce je tzv. živá animace vycházející z koncepce barevné hudby a barevného slyšení. Označení „živá animace“ lze chápat jako obecné pojmenovávání pro různé varianty real time projekcí, ale také jako specifickou metodu, v níž se pracuje s efektem odhalení „pracovního animačního pultu“, na kterém tvůrce (animátor/performer) manipuluje s různými objekty a natočené sekvence, které může ještě synteticky upravovat pomocí počítače, promítá na projekční plochu. Více o živé animaci v kontextu barevné hudby viz Martin Mazanec (ed.), *Sborník barevné hudby*. Pastiche Filmz 2010.

22) Historií VJingu a vlivem klubové scény na formování této praxe se zabývá např. Annet Dekker, *Synaesthetic Performance in the Club Scene*. Viz online: <http://www.cosignconference.org/downloads/papers/dekker_cosign_2003.pdf> (cit. 18. 2. 2011).

tých a devadesátých letech je již VJing široce rozšířenou audiovizuální praxí přesahující hranice umělecké komunity. Klubová scéna na jedné straně popularizuje nové umělecké postupy a další inovace v oblasti audiovizuální produkce, ale zároveň se podílela a podílí na jejich vytváření.

Ve vývoji české experimentální VJ a DJ scény sehrál důležitou roli program *Bulva Fabula*, který probíhal jednou měsíčně v pražském klubu Roxy v dramaturgii Davida Beránka od března 2006 do června 2009. Skupina Macula, jež se později specializovala na videomapping, se zde představila s VJským setem 9. ledna 2008. Tento díl vycházel ze spolupráce s kiny Světozor a Aero a s Asociací českých filmových klubů pořádajících přehlídku filmů Projekt 100. V rámci *Bulvy Fabuly* dostali vybraní VJs a další oslovení audiovizuální umělci k dispozici „klasická díla světové kinematografie“, ²³⁾ která mohli volně přetvořit a předvést v klubovém prostředí. Metodou mixování, spočívající ve vybírání a znovuseskupování již existujících obrazů, se VJing staví mezi postprodukční umění pracující na bázi „odklánění“, jak je definuje například Nicolas Bourriaud, jenž vychází z Marxova a Duchampova chápání spotřeby jako jisté formy produkce. ²⁴⁾ Selekcí vnímá jako klíčovou tvůrčí činnost také Lev Manovich, který v rámci definování povahy a vytváření počítačových obrazů upozorňuje na podobnost s moderní uměleckou metodou *ready-made*, kterou teoreticky popsal a sám aplikoval Marcel Duchamp (zmiňovaný rovněž Bourriaudem). Selektování je podle Manoviche novým typem autorství, které nespočívá jen ve výběru již existujících „obrázků“, ale také ve volbě postupů a efektů z nabídky jednotlivých softwarů. ²⁵⁾ Schopnost digitálních technologií převést jakýkoli „objekt“ na binární kód a pomocí standardizovaných příkazů jej znovu sestavit a mixovat povýšila selekcí na obecnou tvůrčí metodu. Stejně tak u VJingu a videomappingu spočívá využití jejich estetického potenciálu ve schopnosti autora produkce selektovat objekty, postupy či efekty a mixovat je.

V duchu metody „odklánění“ již existujících obrazů vytvořila skupina Macula pro projekci v Roxy VJingový set z přejatých scén i dějového schématu filmu *KABINET DOKTORA CALIGARIHO*. Svou první veřejnou čistě videomappingovou projekci, založenou na selekcí postupů a efektů, předvedli členové skupiny Amar Mulabegovič, Jan Šíma a Dan Gregor na třetím ročníku přehlídky „aktuálního umění, hudby a vizuální kultury“ *Sperm* 8. března 2008 v pražském klubu Abaton v programové sekci Cinema. ²⁶⁾ Rok a půl od svého VJingové představení v rámci *Bulvy Fabuly* se pak do Roxy vrátili znovu, tentokrát s videomappingovou projekcí, která se stala součástí posledního dílu tohoto čtyřletého projektu. Na začátky s videomappingem vzpomíná Amar Mulabegovič jako na tvůrčí období, kde převládalo hledání a chybování. ²⁷⁾ Po zhruba dvou letech experimentování

23) *KABINET DOKTORA CALIGARIHO* (Robert Wiene, 1919), *ZABRISKIE POINT* (Michelangelo Antonioni, 1970), *ACUIRE, HNĚV BOŽÍ* (Werner Herzog, 1972), *OBRAZY STARÉHO SVĚTA* (Dušan Hanák, 1972). Viz online: <<http://jlbjlt.net/event/2134>> (cit. 11. 12. 2010).

24) Nicolas Bourriaud, *Postprodukce. Kultura jako scénář: Jak umění nově programuje současný svět*. Tranzit 2004, s. 13.

25) Lev Manovich. *The Language of New Media*. Cambridge: MA, 2001, s. 123.

26) Více o programu viz online: <<http://sperm.cz/2008/cz/program/8-03-2008.html>> (cit. 11. 12. 2010).

27) K realizaci na přehlídce *Sperm* 2008 Amar Mulabegovič podotkl: „[...] úplně jsme podcenili přípravu a rozpadalo se nám to pod rukama.“ Rozhovor s Amarem Mulabegovičem vedla Sylva Poláková, 1. 12. 2010.

s možnostmi videomappingu na klubové scéně však Macula „expandovala“ vně klubovou komunitu a získala komerční zakázky do veřejného prostoru, k nimž se vrátíme v části věnované exteriérovým projekcím. Na další interiérové lokace videomappingu, o nichž se zmíníme, je nutno nahlížet prizmatem jejich institucionálního vymezení. Na divadelním jevišti se totiž s videomappingem pracuje jako se součástí scénografie, v galeriích je naopak vystavován jako konkrétní dílo a je na něj i uplatňován diskurs spojený s tímto prostředím.

Jonáš Strouhal, který byl rovněž po krátkou dobu členem skupiny Macula, připravil scénickou úpravu k představení MODROVOUS/SUOVORDOM v Dejvickém divadle.²⁸⁾ Vykreslování obrysů schodiště, dveří a dalších kulis ilustrovalo pomíjivost lidských citů a vztahů.²⁹⁾ Tak jako videomapping v klubovém prostředí vychází z VJingu, v divadle navazuje na pokusy o začlenění projekce do scénografie, se kterými v Čechách pracoval především Josef Svoboda a před ním již ve třicátých letech E. F. Burian s dalšími spolupracovníky v Divadle D. Jedním z principů Burianových představení bylo znázorňování detailu pomocí filmové projekce, které mělo podtrhnout vnitřní psychologii postav. Strouhal více než o sedmdesát let později ve scénografii pro Dejvické divadlo použil novou metodu k dosažení téhož. Možnosti videomappingové laserové projekce navodit zdání prostorovosti neuplatnil. Naopak vytváření prostoru pomocí světelných paprsků patřilo už ke Svobodovým scénografickým principům. Jako vůbec první scénograf na světě, jak uvádí autorka jeho nejrozsáhlejší monografie Helena Albertová,³⁰⁾ použil v roce 1970 v inscenaci Mozartovy *Kouzelné flétny* ve Staatsoper v Mnichově laser, který je jednou ze základních součástí videomappingu. Intenzivně se také snažil o vytvoření virtuální stěny, kterou by mohl herec procházet, což dokázal v představení GRAFFITI, které mělo premiéru v roce 2002.³¹⁾ Vzhledem k zaměření Laterny Magiky, která jde ve Svobodových stopách, je jen otázkou času, kdy se videomapping uplatní také v tomto scénickém prostředí, v němž se již od jejího založení v roce 1958 pracuje s kombinací hereckého projevu a audiovizuálních technologií. V současné době se navíc experimentuje také s kombinací videomappingu a tak zvaného živého *image trackingu*, což je technologie založená na analýze digitálního obrazu v reálném čase. Podle Dušana Urbance to videomappingu umožní odpoutat se od fixní projekční plochy a bude moci „sledovat“ objekty v pohybu, tudíž i samotné herce.³²⁾

28) Premiéra se uskutečnila 15. dubna 2010. MODROVOUS/SUOVORDOM (Petra Tejnorová, Karel František Tománek a kolektiv, 2010).

29) Podobně se o použití video mappingu v inscenaci vyjádřil Jan Vnouček: „Ta stále se opakující elastičnost citů a myšlenek, v níž si každý vše hezky nakreslí a pak jednoho dne to někdo jiný vymaže, je scénicky výstižně ztvárněna. Děje se tak prostřednictvím videa se světelnými prvky, kdy rám dveří, obrysy schodiště, akvária či truhlíku s květinami postupně opíše a pospojuje světelný bod.“ Jan Vnouček, Láskyplná krutost žen i Modrovousů. *Týden.Viz* online: <http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/divadlo/laskyplna-krutost-zen-i-modrovousu_166031.html> (cit. 11. 12. 2010).

30) Helena Albertová, *Josef Svoboda Scenographer*. Praha: Divadelní ústav 2009.

31) Více o scénografické práci Josefa Svobody ve vztahu k pohyblivému obrazu uvádí Vít Havránek ve své studii v katalogu výstavy Future Cinema (ZKM Karlsruhe, 16. 11. 2002 – 30. 3. 2003). Vít Havránek, Laterna Magika, Polyekran, Kinoautomat. Media. Technology and Interaction in the Works of Set Designers Josef Svoboda, Alfred Radok and Radúz Činčera. In: Jeffrey Shaw – Peter Weibel (eds.), *Future Cinema. The cinematic Imaginary after Film*. London: The MIT Press, Cambridge Mass. 2003, s. 102 – 108.

V oblasti umělecké praxe vystavování v galerii je videomapping možné vnímat v kontextu site specific a instalačního umění.³³⁾ Koncem šedesátých a počátkem sedmdesátých let zviklala díla minimalistů,³⁴⁾ záměrně pracujících s kontextem konkrétního prostředí, v němž byla realizována a prezentována, paradigma modernistického umění spočívající v ideálním uzavřeném autonomním uměleckém díle nesvázaném ani s časem, ani s místem prezentace a v předpokladu univerzálního diváckého subjektu.³⁵⁾ Historička a teoretička architektury a výtvarného umění Miwon Kwon, zaměřující se na umění ve veřejném prostoru, popisuje počátky site specific umění jako radikální obrat z „nekontaminovaného a čistého idealistického prostoru, jenž převládal v modernismu,“ k

materialitě skutečné krajiny či nečistému a obyčejnému prostoru každodennosti. Prostor umění už není vnímán jako nepopsaný list, tabula rasa, ale skutečné místo. Umělecký objekt či událost jsou v tomto kontextu zakoušeny jedinečně, tady a teď, skrze fyzickou přítomnost každého vnímajícího subjektu [...].³⁶⁾

Etickou motivací změny estetického paradigma byla snaha o překročení institucionálních limitů, jejich kritika a snaha o vymanění se z kapitalistické tržní ekonomiky ovládající umělecký provoz.³⁷⁾ Během sedmdesátých let byly tyto myšlenky minimalismu rozvíjeny umělci pracujícími v intencích takzvané institucionální kritiky a konceptuálního umění.³⁸⁾ Oproti populární kultuře elitářsky orientovaný statut výtvarného umění byl relativizován jednak expandováním (můžeme říci také *relokací*) z galerijního a muzejního prostředí, dále integrováním aktuálních sociálních témat a také nahrazováním tradičních uměleckých vyjádření, jako byly malba a socha, „prchavějšími“ formami (např. performance, video) nebo předměty každodenního užití (tzv. ready made). Site specific umění bylo v šedesátých a sedmdesátých letech taktikou zaměřenou na podvracení uměleckého provozu i pronikání do veřejného prostoru, kde naplňovalo roli společenského katalyzátoru a mělo umělcům umožnit důrazněji promlouvat k aktuálním společenským problémům. Postupně však, jak se aktuální sociální náměty, angažování publika a každodenní prostředí staly běžnými a rozeznatelnými, se kritičnost namířená proti uměleckému provozu otupila. V galerijní a muzejní praxi se vyvinuly strategie, jak taková umělecká vyjádření reinstitucionalizovat a opět komercializovat pomocí valorizace proměnlivosti díla, které je možné pro každé další vystavení přizpůsobit daným podmínkám, což umožňuje site specific díla převážet a vystavovat více než jednou.

32) K možnostem video mappingu ve scénografii Dušan Urbanec poznamenal: „Kromě možnosti přetvářet světlem architekturu a její komponenty se dnes mapping běžně používá například v divadelní scénografii. V kombinaci se živým obrazem se může u tohoto odvětví uvolnit ona státnost obrazových masek, a může být využito třeba pro vytváření videokostýmů.“ Barbora Šedivá, *Elektro – romantická výzva na hradě Lukov* (rozhovor s Dušanem Urbancem). *Prostor Zlín* 2010, č. 2, s. 31.

33) O site specific umění pojednává např. sborník původních českých studií, Denisa Václavová – Tomáš Žížka (eds.), *Site specific*. Praha: Pražská scéna 2008 nebo Miwon Kwon, *One Place after Another: Notes on Site Specificity*. *October* 80, 1997, č. 1, s. 85–110.

34) Např. Robert Barry, Richard Serra.

35) Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*. Cambridge: MIT Press 1993, s. 17.

36) Miwon Kwon, *One Place after Another...* s. 86. Pozn. uvádím vlastní pracovní překlad

37) Tamtéž.

38) Tamtéž, s. 87.

Akceptování *reinstalace* jako jedné z muzejních a galerijních vystavovacích strategií uvádí do pohybu díla i jejich autory a napomáhá k cirkulaci, jež je příznačným rysem globální společnosti s lokálními diferenciácemi, pro niž se vžilo označení *glokální*. Podle Miwon Kwon mohou být takové *site specific* projekty využity ke stírání rozdílů mezi různými místy.³⁹⁾ Zdůrazňování významu místa tak paradoxně odráží jeho oslabování, které je dáno obecnými faktory fragmentarizace a virtualizace prostoru.

Rovněž videomapping jako forma *site specific* umění může být projevem institucionalizované strategie uměleckého provozu a stejně tak může využívat kritického potenciálu zaměřeného na různé cíle.

V Čechách pracuje s videomappingem jako se *site specific* instalací mladý audiovizuální umělec Vilém Novák.⁴⁰⁾ Jeho videomappingová instalace BREBERKY z roku 2008 spočívala v předem navoleném souboru dat, která byla náhodně generována během projekce. Do fikčního promítaného světa obývaného různými národy „breberek“ zasahovalo díky využití mappingové metody skutečné trojrozměrné prostředí, na něž bylo promítáno. Plochy, hrany a zárubně vymezovaly hranice mezi jednotlivými územími, přes které pod záminkou sousedské návštěvy nebo naopak nepřátelského ataku přecházely skupinky organismů, které evokovaly zmutovaný hmyz. Námět i estetika ztvárnění připomínaly strategické počítačové hry, ale instalace samotná neumožňovala interaktivní zapojení diváků/hráčů, ačkoli se Vilém Novák již ve své předchozí tvorbě zabýval možnostmi interaktivních interfejsů.⁴¹⁾ Volba místa i námětu postrádá čitelnou sociální angažovanost, jakou vykazovaly *site specific* intervence v šedesátých a sedmdesátých letech. Ze zaměření skupinové výstavy brněnského Ateliéru Multimédií v galerii multikulturního centra Starý pivovar, kde Novák vystavil BREBERKY poprvé, i z profilu galerie CIANT, která je projektem Mezinárodního centra pro umění a nové technologie, pro niž Novák zprovoznil zvláštní verzi instalace, vyplývá, že je videomapping v galerijním kontextu vnímám jako jeden z mnoha případů umění nových médií.⁴²⁾ Teoretička nových médií Denisa Kera však upozorňuje na odlišný kritický potenciál těchto děl, které považuje za:

umění spojené s technologickými inovacemi, které buď kritizuje příliš komerční nebo technické a profesionální aspekty nových technologií, nebo se snaží objevit jejich nové a neobvyklé použití. Tyto umělecké projekty se soustředí na velice důležitý aspekt dnešního světa, totiž spojení dnešní civilizace s technologiemi, vřu-

39) Tamtéž, s. 106.

40) Rovněž Amar Mulabegovič vytvořil galerijní instalaci pracující s video mappingem a to ve své diplomové práci TRANSIT, kterou v květnu 2010 absolvoval pražskou VŠUP. Ze zahraničních autorů jmenujme Pabla Valbuenu, který se soustředí především na galerijní prezentace, v nichž využívá video mappingu ke konceptuálnímu zamyšlení o vnímání a vytváření prostoru. Viz online: <<http://www.pablovalbuena.com/>>

41) Např. v interaktivní instalaci EXPOGENIKA (2007) nebo EYBROWSER (2007). Více viz online: <<http://plant.ffa.vutbr.cz/~novak/instalace.htm>> (cit. 11. 12. 2010).

42) Ve Starém pivovaru (Brno 2008) Vilém Novák projekci namířil do členitého rohu části interiéru. Podruhé (galerie CIANT, Praha 2009) byla projekce promítána na chodník před galerií. Umístění galerie CIANT v málo rušné ulici Křížkovského č. 18 (Žižkov), kde světlu projektoru konkurovalo pouze veřejné osvětlení, umožnilo Novákovi upoutat i náhodné kolemjdoucí. V tomto případě se jedná institucionálně zastřešený projekt, jehož prezentace sice probíhá vně veřejného privátního prostoru, ale vztahují se na něj téměř stejná opatření a podléhá obdobným podmínkám, jaké platí uvnitř galerie. De facto je jedinou podmínkou přítomnost obsluhy techniky.

dy přítomnost technologií, a snaží se ukázat různé podoby tohoto vztahu, uchopit prostor mezi autonomií, závislostí a symbiózou. Možná nejobecnější definicí tohoto typu umění je jednoduché konstatování, že se jedná o projekty, které často nečekaným způsobem propojují různé stroje, organismy a sociální struktury, mění hranice mezi přirozeným a umělým, fysis a techné, snaží se myslet celek novým způsobem.⁴³⁾

V takové perspektivě se ukazuje kritický potenciál videomappingu nikoli jen v souvislosti s volbou místa prezentace, ale také se začleněním a přetvořením soudobých technologií, které logicky ovlivňuje i obsahovou stránku. „Kutliské“ propojování různých nástrojů a kontextů, které podle Denisy Kery charakterizuje tvůrčí práci s novými médii, má v souvislosti s výpočetní technikou jakousi „podkategorii“ nazývanou *umělecké softwary*. Takto jsou označovány konkrétní produkty (např. ArtCam Pro), v širším smyslu však označení *umělecké software* odkazuje k „vývojářskému“ způsobu umělecké tvorby v oblasti práce s novými médii. Mezi české umělce, kteří tímto způsobem pracují, patří právě i Vilém Novák. Jeho videomappingové projekty zasahují přímo do prostoru, v němž se pohybují diváci, čímž ruší hranici mezi exponátem a divákem. Videomappingová projekce i divák jsou v přímém vztahu díky časoprostorové události, v níž se ocitají společně. V později realizovaných projektech SLOUP a ZA PRAHEM Vilém Novák zvolil lidské měřítko a antropomorfizaci architektury, čímž zvýšil míru přiblížení k divákovi.⁴⁴⁾ Na betonový sloup ve zlínské tovární hale, kde probíhal doprovodný program k mezinárodní konferenci Utopie moderny, promítal Vilém Novák v reálném čase generované abstraktní obrazy, ve kterých se ale později objevily části lidské figury, až nakonec světlem vykreslená chodidla sloup „opustila“ a obcházel okolo osvobozená od statického sloupu hmotné architektury. Instalace ZA PRAHEM na Bienále mladého umění Zvon 2010 spočívala ve dvou videomappingových projekcích nad a pod spirálovitým schodištěm, po němž se přemisťují mezi jednotlivými podlažími návštěvníci galerie. V obou projektech

43) Denisa K e r a, Od konspirace k emergenci. Umělecké vizualizace a estetika databází, *Flash Art* 1, 2006, č. 1, s. 39.

39) Tamtéž, s. 106.

40) Rovněž Amar Mulabegović vytvořil galerijní instalaci pracující s video mappingem a to ve své diplomové práci TRANSIT, kterou v květnu 2010 absolvoval pražskou VŠUP. Ze zahraničních autorů jmenujme Pabla Valbuenu, který se soustředí především na galerijní prezentace, v nichž využívá video mappingu ke konceptuálnímu zamyšlení o vnímání a vytváření prostoru. Viz online: <<http://www.pablovalbuena.com/>>

41) Např. v interaktivní instalaci EXPOCENIKA (2007) nebo EYBROWSER (2007). Více viz online: <<http://plant.ffa.vutbr.cz/~novak/instalace.htm>> (cit. 11. 12. 2010).

42) Ve Starém pivovaru (Brno 2008) Vilém Novák projekci namířil do členitého rohu části interiéru. Podruhé (galerie CIANT, Praha 2009) byla projekce promítána na chodník před galerií. Umístění galerie CIANT v málo rušné ulici Křížkovského č. 18 (Žižkov), kde světlu projektoru konkurovalo pouze veřejné osvětlení, umožnilo Novákovi upoutat i náhodné kolemjdoucí. V tomto případě se jedná institucionálně zastřešený projekt, jehož prezentace sice probíhá vně veřejného privátního prostoru, ale vztahují se na něj téměř stejná opatření a podléhá obdobným podmínkám, jaké platí uvnitř galerie. De facto je jedinou podmínkou přítomnost obsluhy techniky.

43) Denisa K e r a, Od konspirace k emergenci. Umělecké vizualizace a estetika databází, *Flash Art* 1, 2006, č. 1, s. 39.

44) SLOUP (22. 05. 2009, Zlín, Bývalé obilné Silo). Videoreportáž z doprovodného programu konference Utopie moderny viz online: <<http://www.hucot.cz/cz/projekty/akce/utopie-moderny-119.html>>. ZA PRAHEM

jako by se Vilém Novák záměrně odkazoval k myšlenkám modernistických uměleckých směrů a konkrétním dílům z tohoto období (instalace ZA PRAHEM koncepčně připomínala AKT SCHÁZEJÍCÍ ZE SCHODŮ Marcela Duchampa), které formulovaly požadavky na proměnu umění i vnímání světa jako takového a rovněž akcentovaly propojení naší civilizace s technologiemi.

Vzhledem k „prchavé“ povaze videomappingových projektů, množství nejrozličnějších uměleckých, hudebních, filmových a dalších typů událostí, které se konají v různých koutech země, a také „testovacímu“ období videomappingu jako praxe, musíme připustit, že výše uvedené příklady nejsou zcela vyčerpávajícím přehledem toho, co se z videomappingu ve veřejném privátním prostoru v Čechách doposud realizovalo. Klíčem k výběru byla přeformulovaná otázka relokační teorie z původního „*kde je film*“ na „*kde je videomapping*“, aby bylo zastoupené každé z prostředí, které videomapping „infiltoval“, přičemž záměrem nebylo předvést „kurátorský“ výběr, ale předestřít širokou škálu možných prostředí a to, jakým způsobem konkrétní videomappingovou produkci ovlivňují. Veřejně privátní destinace, jako je klub Roxy nebo Abaton, Dejvické divadlo, galerie ve Starém pivovaru a galerie CIANT nebo příležitostný výstavní prostor v bývalém obilném silu ve Zlíně, jsou všechny součástí určité kulturní praxe, s jejichž technickými, estetickými a zvykovými specifiky se museli realizátoři projekcí vyrovnávat. V divadelním představení MODROVOUS/SUOVORDOM byl videomapping použit jako doplňkový scénografický prvek. V případě klubových performancí videomapping navázal na VJingový formát provázaného mixování hudby a zvuku. Galerijní prostředí propůjčilo dílům Viléma Nováka i Amara Mulabegoviče v porovnání s ostatními institucemi zdánlivě nejautonomnější statut, protože jejich realizace v nich vystupovaly jako samostatná díla. Na druhou stranu galerijní kontext především u Viléma Nováka vyvolal kunsthistorické konotace,⁴⁵⁾ které tímto „neukotvenou praxi“ rázem institucionalizovaly možná nekompromisněji než instituce divadla a hudebně tanečního klubu. Ani v rámci galerijního uměleckého provozu není tudíž videomapping vyhraněnou entitou a dané realizace spadají spíše do oblasti konceptuálního a novo-mediálního umění. Vně (doslova) veřejný privátní prostor může být postavení videomappingu opět odlišné, jak uvidíme dále ve srovnání s realizacemi ve veřejném městském prostoru a v otevřené krajině.

Videomapping ve veřejném prostoru

Jak jsem již poznamenala výše, provozování videomappingu ve veřejném městském prostoru, který podléhá státní a městské správě, vyžaduje od tvůrců daleko komplexnější produkční přípravu, čímž se vzdaluje možnostem minimalistických site specific intervencí překračujících často některá konvencionalizovaná pravidla užívání veřejného prostoru. Závažnosti rozhodnutí, zda projekci realizovat například v galerii, nebo na fasádě městského domu, si jsou tvůrci dobře vědomi. Člen skupiny Macula, která si záměrně vybírá exponovaná místa, k tomu podotýká, že „Vstup do veřejného prostoru není tak

45) Vedle zmíněné příbuznosti s myšlenkami modernistických směrů a citace Marcela Duchampa, můžeme Novákovy projekty zaměřené na smazání hranice mezi dílem a divákem porovnávat rovněž s ambicemi expanded cinema.

jednoduchý jako vstup do galerijního prostoru, kde komunikuješ dopředu jen s galeristou a kurátorem. Ve veřejném prostoru vůbec nevíš, co tě čeká.“⁴⁶⁾

První videomappingové vystoupení skupiny Macula se odehrálo na festivalu Sperm ještě před Bulvou fabulou. Po krátkém období experimentování, kdy členové skupiny vytvářeli mapy například na stromy v nočním lese a pozorovali, jakým způsobem to změní vnímání scenerie, získala Macula pro projekci v rámci festivalu Street for Art 2009 dva projektory od pražského kina Aero, díky nimž mohla „přehlušit“ parazitní světlo městského prostředí. Ve spolupráci s Aerem financovala Macula ještě první projekci na fasádu klubu Aeroport během MFF v Karlových Varech 2009. Pak už byla oslovena k brandingovým kampaním. AV Media, firma zaměřená na prodej a pronájem prezentační techniky, požádala Maculu o klientské představení na fasádě pražského hotelu Hilton.⁴⁷⁾

Druhá zakázka byla orientovaná na veřejnost. Společnost Vodafone jako hlavní partner MFF v Karlových Varech rozšířila v roce 2010 své festivalové aktivity o projekci na klub Aeroport. Od předchozího ročníku se projekce lišila daleko lepšími pracovními a technickými podmínkami, které si Macula mohla dovolit díky klientovi. Členové skupiny nicméně odmítli jakýkoli scénář ze strany Vodafone a v závěru představení se objevilo pouze logo společnosti. Vodafone svůj podíl na karlovarské projekci i přesto „prodal“ velice úspěšně díky svým tiskovým zprávám, které média citovala, aniž by autory mnohdy vůbec zmínila.⁴⁸⁾ Že Vodafone neusiloval o prezentování nějakého konkrétního výrobku, není nijak překvapivé. Podle Anny Klingmann má brandismus vytvořit „auru přitažlivosti a sounáležitosti“,⁴⁹⁾ což se před klubem Aeroport naplnilo ve festivalovém publiku, které se zde zastavovalo na cestě mezi nočními projekcemi a dalšími formami zábavy. Velké značky se dnes nezaměřují jen na určitý výrobek, ale „na vytváření asociací s určitým životním stylem, kontextem a typem spotřebitele“.⁵⁰⁾ Podle Klingmann se tato logika odráží například v architektuře stavěním ikonických sídel společností.

Dojem prosperity, který se ještě v devadesátých letech dával najevo výškovými budovami modernistického typu a okázalými materiály v interiéru, dnešní architekti vyvolávají spíše pomocí přidáných vlastností budovy (např. použitím inteligentních materiálů, parametrickým navrhováním a začleněním komunikačních interfejsů), které činí budovu schopnou reagovat v čase. Požadavek transformovatelné architektury je následkem neúspěšného modernistického plánování, po němž zůstaly zchudlé městské periferie. Dalšími důvody jsou neobyvatelné *terrain vague*, které vznikají podél uzlů dopravních komunikací a také budovy, jež ztratily svůj primární účel (např. továrny, haly, skladiště v docích, nádraží) a jež mohou být demolovány, nebo nákladně revitalizovány. Pád Svě-

46) Rozhovor s Amarem Mulabegovičem vedla Sylva Poláková, 1. 12. 2010.

47) SUPER-MENACE (Macula, 2010).

48) Objevily se tituly článků jako: Jaroslav Krupka, Vodafone v Karlových Varech „rozhybá“ budovu klubu Aeroport. *Lidovky*. Viz online: <http://www.lidovky.cz/vodafone-v-karlovyh-varech-rozhyba-budovu-klubu-aeroport-pa8-/ln-media.asp?c=A100628_110433_ln-media_jar> (cit. 30. 11. 2010); Tisková Zpráva Vodafone (datum vydání 22. 6. 2010). Vodafone na MFF KV představí videomapping – originální 3D videoprojekci na fasádu domu. *Mediaguru*. Viz online: <<http://www.mediaguru.cz/domu/vodafone-na-mff-kv-predstavi-videomapping-originalni-3d-videoprojekci-na-fasadu-domu.html>> (cit. 30. 11. 2010).

49) Anna Klingmann, Brandismus. *Era* 21 10, 2010, č. 2, s. 40.

50) Tamtéž.

tového obchodního centra, které bylo vrcholem obecného stavebního typu poválečné kancelářské výškové budovy, se stal symbolickou událostí, jež otřásla modernistickým funkcionalismem i rolí architektury v symbolickém systému prezentujícím pevnost a stálost jako známku bezpečí. Proměnlivost a schopnost reagovat v čase se postupně stala aktuální ctižádostí architektů.⁵¹⁾ Jedním ze způsobů, jak architekturu učinit schopnou transformace nebo alespoň vyvolat takové zdání, může být právě zapojení nových médií včetně těch, které pracují s pohyblivým obrazem.⁵²⁾ Videomapping můžeme vnímat i v tomto kontextu, kdy vytváření působivé iluze změny tvarů, materiálů a dokonce roz-pohybování budovy, která je ještě součástí symbolického systému kladoucího důraz na pevnost a stálost, dočasně vyhovuje tomuto požadavku.

O brandigovou projekci na konkrétní budovu se svým způsobem jednalo i v případě šestistého výročí Staroměstského orloje. Tentokrát projekt vznikl z dohody mezi Maculou a producentem Martinem Poštou z agentury Tomato Production, který na projekt získal prostředky dílem ze soukromých komerčních zdrojů a dílem od městské správy k oslavě výročí památky. Projekce na orloj byla vlastně formou reklamy na město Praha a jeho historické jádro. Amar Mulabegović přiznal, že „je to každopádně skvělá propagace jak pro nás, tak pro město, které pochopilo, že existují i jiné formy propagace než nákup reklamy v zahraničních médiích.“⁵³⁾

Macula pojala show jako vyprávění legendy o orloji jako stroji času, který diváky posílal na krátké exkurze do historie „magické Prahy“. Zajímavější než jednotlivé „epizody“ show je pro tento článek spíše samotný proces vzniku, při kterém produkční i tvůrčí tým narážely na mnoho úskalí, která vycházela ze specifík zvoleného místa. Zaprvé měli doposud členové Maculy zkušenost s umístěním projektorů v jen o něco málo vyšší úrovni, než v jaké stáli diváci. Počítalo se, že pod pražským orlojem se bude tísnit spousta lidí, kteří budou projekci sledovat z podhledu, ale přitom bylo jasné, že projektory budou mířit shora. Podhled se tedy musel nasimulovat.⁵⁴⁾ Rovněž umístění projektorů, které měly být tentokrát ukryté spolu s autory ovládajícími projekci mimo pohled diváků, nebylo snadné, ale Macula na tom trvala, protože nechtěla přítomností aparátu narušovat iluzi opravdovosti. Množství světelného smogu neřešily ani vynikající projektory, a tak štáb vyjednával s okolními restauracemi a podniky, aby během projekce zhasly svá světla.

51) O významu pádu Světového obchodního centra svědčí mnoho komentářů z řad architektů i teoretiků architektury. Toto téma reflektuje ve své stati Mark Wigley, *Navržená nejistota*. In: Jana Tichá (ed.), *Architektura v informačním věku*. Praha: Zlatý řez 2006, s. 15–29.

52) O konvergencích architektury a nových médií pojednávala letos již potřetí mezinárodní konference MediaCity zabývající se interakcí architektury, médií a sociálními fenomény (29.–31. října 2010, Bauhaus-Universität Weimar). Konference byla založena jako mezinárodní platforma pro dialog mezi architekty, urbanisty, teoretiky médií a umělci. Iniciována byla zakladatelem studijního magisterského programu MediaArchitecture při fakultě Medií a Architektury na Bauhaus-Universität Weimar profesorem Frankem Eckardtem. Třetí ročník se zaměřil na analyzování toho, jak nová média ovlivňují architekturu a redefinují městský prostor a společenské vazby. Více o konferenci viz online: http://www.mediacityproject.com/en_EN/events/conference-10/ (cit. 30. 11. 2010).

53) Jaromír Hasoň, *Bruslení na hraně reklamy a umění. Strategie*. Viz online: <http://www.strategie.cz/scripts/detail.php?id=499767> (cit. 30. 11. 2010).

54) V případě kina platí, že má-li se zamezit zkreslení obrazu projekcí, musí optická osa promítání procházet středem promítací plochy pod úhlem devadesát stupňů.

Animace jednotlivých map, na níž Macula pracovala téměř měsíc, musela projít zkouškou, jestli vůbec správně „sedí“:

Nejdřív se udělá ideální model, kde nejsou žádné deformace. Teprve v momentě prvního promítnutí na barák, zjistíš, kde to nesedí. A tak se musí mapy flexibilně deformovat. Je potřeba s tím neustále pracovat jako s pouhým obrazem reality, který na ni natáhneš jako kůži.⁵⁵⁾

Aby virtuální proměna prostoru působila sugestivně, používá se při videomappingových projekcích rovněž zvuková „stopa“, která obsahuje většinou kombinaci hudby konvenující s rytmem animace a ruchů podporujících iluzi prostorovosti: „Zvuk je strašně důležitý. Na něm získáš velikost. Díky němu obraz získá hmotu. Zvukem dosáhneš tu tíhu. Skrze projekci samotnou hmotu nevnímáš.“⁵⁶⁾

Se zvukem vstupují do praxe videomappingu další profese (DJové, zvukoví mistři), navýšení finančních nákladů a také limity, protože je třeba brát v potaz nejen světelný smog, ale i hluk. Platí, že čím je místo hlučnější a osvětlenější, tím kvalitnější, a tudíž dražší technika bude zapotřebí. Zrealizovat (nejen) po finanční stránce takovou událost kvůli jedinému projektu je tedy podnik přijatelný pouze v případech, jako byly například zmíněné brandingové kampaně. Proto se umělci, kteří se o videomapping zajímají, snaží vytvořit prostředí, v němž je díky společnému sdílení nákladů a technické přípravy lokace možné realizovat projekce na vysoké úrovni. Z tohoto hlediska je klíčovým zlínské sdružení Hucot,⁵⁷⁾ které stálo za vytvořením doprovodného programu k již zmíněné konferenci Utopie moderny. Na podzim roku 2010 zorganizovalo přehlídku Září Zlín jako doprovodný program trienále Prostor Ž(i)lin(a).⁵⁸⁾ V industriálním prostoru továrního areálu před kompletní rekonstrukcí na Krajské kulturní a vzdělávací centrum proběhla mimo jiné také velkoplošná videomappingová projekce na fasádu. Během jediného večera se vystřídali například již zmíněný Vilém Novák, VJ SHQ, který spolupracuje s Maculou, a slovenští Nano.⁵⁹⁾

Unikátní akcí zaměřenou na videomapping byla přehlídka Dobrá šajna, rovněž pořádaná sdružením Hucot. Několikahodinový maratón hudební a obrazové produkce, kde byl vedle videomappingu obsazen i VJing a 2D projekce, se konal pod širým nebem v prostředí zříceniny hradu Lukov nedaleko Zlína.⁶⁰⁾ Uspořádání přehlídky, která byla z de-

55) Rozhovor s Amarem Mulabegovičem vedla Sylva Poláková, 1. 12. 2010.

56) Tamtéž.

57) Hucot je občanské sdružení, které organizuje např. elektronické i akustické koncerty, projekce, výstavy, performance, streetartové projekty, včetně přehlídek a festivalů současné audiovizuální kultury. Se sdružením spolupracují především Fakulta výtvarných umění Brno, Krajská galerie výtvarného umění Zlín, Dům umění města Brna, Zipp – česko-německé kulturní projekty a Mezinárodní festival síťové kultury Multiplace. Více o sdružení viz online: <http://www.hucot.cz/cz/home/> (cit. 30. 11. 2010).

58) Prostor Ž(i)lin(a) je přehlídka umění ve veřejném prostoru, která jako trienále proběhla ve čtyřech ročnících od roku 1991. Po desetileté přestávce byla přehlídka v září 2010 obnovena.

59) Nano si přezdívali absolventi ateliéru Nová media Anny Tretter v Košicích.

60) Akci připravilo Hucot o.s. ve spolupráci se Spolkem přátel hradu Lukova, za podpory Univerzity Tomáše Bati Zlín, Krajské galerie výtvarného umění, Fakulty výtvarného umění Brno a firem Výškaři.cz a Kinoserbis. Své video mappingové projekce na stěny a oblouky nádvoří předvedli Vilém Novák, zlínská skupina Moire a umělci tvořící pod pseudonymy pražský VJ W-Noise a oRxqX.

vadesáti procent tvořena různými formami projekce v přírodě, kde nemusejí projektory konkurovat jinému umělému osvětlení, značně snížilo náklady na techniku. Instalační práce v terénu, jak vzpomíná člen sdružení a audiovizuální umělec Dušan Urbanec, však snadné nebyly:

Prostorové dispozice hradu se zdály optimální. Rozličné tvary ruin původní architektury hradu a jejich příhodná vzájemná poloha se úplně nabízely k uspořádání jejich světelné proměny. [...] Bylo třeba vymyslet způsob, jak by bylo možné upevnit projektor na hradby a do prostoru hradu, tak aby se daly po překreslení neboli po tzv. „namapování“ projektované plochy odinstalovat a posléze opět nainstalovat přesně do stejné polohy. Ve spolupráci s naším odborníkem na instalace Petrem Vallou se nám pak podařilo vyrobit sadu speciálních držáků, které byly koncipovány tak, aby se daly na předem určených místech šetrně nainstalovat i odinstalovat a přesně nastavit do požadované polohy. [...] Jistou daní za elektro-romantismus byl fakt, že se jednalo převážně o instalace a projekce instalované v exteriérech lukovské zříceniny, což vyžadovalo jednak být připraven na nepřízeň počasí, a nebo také často mít aspoň základní horolezecké schopnosti.⁶¹⁾

Tato část textu věnovaná videomappingu ve veřejném prostoru byla zaměřena na popis možných vztahů, které autoři a tvůrčí týmy navazují s jinými subjekty, aby mohli videomappingové projekty realizovat ve veřejném prostoru, kde se o podmínkách vyjednává vždy nanovo. Nahlédnutí do produkčních příprav souvisí úzce s otázkou „*kde je to videomapping*“, v uvědomění si komplexnosti práce ve veřejném prostoru, z níž pramení jiná omezení než v případě projektů realizovaných ve veřejném privátním prostoru. Nabízí se však taktické úskoky, jak tato omezení obejít a subverzivně využít ve svůj prospěch (v případě brandingových projektů skupiny Macula) nebo zužít potenciál komunitního setkání (např. události organizované sdružením Hucot) jako tvůrčí laboratoře. Taktiku spoléhání se na klientovu neznalost toho, co je v rámci videomappingu možné, uplatnila skupina Macula při realizaci brandingových kampaní, čímž se jí podařilo odolávat konkrétním obsahovým požadavkům. V tomto případě se vztah videomappingové realizace financované jako brandingová akce (tedy komerční strategie) podobá vztahu, jenž Michel de Certeau popisuje jako vztah mezi strategiemi a taktikami. Zatímco strategie čerpají svou sílu z jasného statutárního ukotvení, potenciál taktik tkví v jejich „časové příhodnosti“ a toho, jak dokážou využít situace v určitém momentě a navenek předstírat jiný záměr, než je jejich skutečný.⁶²⁾ Dosavadní situace, v níž bylo obtížné videomapping jednoznačně formulovat a definovat skrze určitý typ místa a instituci, umožnila právě takové taktizování. Jednotlivý rys a zároveň potenciál videomappingu tkví v téže zdánlivé „slabosti“, jakou se vyznačuje také film ve své rozšířené definici či site specific umění mimo galerijní a muzejní zastřešení. I když jsou na jednom místě po čase disciplinovány (např. film v kině nebo videomapping v galerii), nebo dokonce jinde za-

61) B. Šedivá, *Elektro – romantická výzva...*, s. 30.

62) Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paříž: Éditions Gallimard 1990, s. 62–63.

niknou, mohou být přemístěny do jiného prostředí, kde bude o jejich pozici, využití a dopadu znovu vyjednáváno.

Ponaučení z příkladů

Filmová relokace

jako další koncept *rozšířeného filmu*

Předchozí stránky, které jsem věnovala jednotlivým příkladům videomappingu v českém prostředí, potvrzují, že ptaní se po „místech“ realizace odkrývá soubor technických, procesuálních, estetických i ideologických vztahů s „domácí“ praxí, do níž jsou zároveň vnášeny prvky zkušenosti s pohyblivým obrazem. Francesco Casetti, který relokaci (týkající se médií obecně, včetně filmu) popisuje jako „proud, v němž média migrují do nových prostředí a do nových prostředků (přístrojů), kde znovu-nastolují své základní módy zkušenosti“, ⁶³⁾ klade důraz právě na zkušenost, která se váže k dané relokované praxi. Casetti téměř nostalgicky zaměřuje svou pozornost na filmovou zkušenost kina, která je spjata s formátem narativního celovečerního filmu. Rozlišuje několik vlastností, jaké tento typ zkušenosti vykazuje a které jsou v různých kombinacích simulovány i mimo kino, aby zde navodily známý a rozpoznatelný pocit. „Vlastnostmi“ nebo spíše podmínkami, které tento pocit vzbuzují, jsou kinematografický aparát, „možný svět“ vytvořený obrazem (a zvukem) odkazující na „svět reálný“, sdílení divácké zkušenosti v kolektivním sledování a také zpoplatnění zážitku. ⁶⁴⁾ Proti nostalgii po filmové kino-zkušenosti můžeme postavit „věk mediální imanence“, jak jej popisuje Malte Hagener:

film ztratil velkou část své materiální, textuální, ekonomické a kulturní stability a byl nahrazen mlhavou nestabilní všudypřítomností. [...] kinematografie pronikla strukturou každodenního života do té míry, že už zřejmě není smysluplné mluvit o vztahu mezi realitou a kinematografií v tradičním smyslu. Nelze už tvrdit, že na jedné straně existuje realita, která je skutečná a nedotčená médii, a na druhé straně jsou média, která zobrazují nebo reprezentují tento svět. [...] Naše zkušenost – paměť a subjektivita, vjemy a dojmy – jsou vždy medializované, takže v jistém smyslu jsme v kinematografii (kině) i tehdy, když nejsme v kinematografii (kině) fyzicky přítomni. Vstoupili jsme do éry vědomí kamery (camera consciousness), v němž je naše chápání sebe sama a světa determinováno z velké části rámci vztahujícími se ke kinematografii a médiím. [...] audiovizuální svět je v našem žitém světě natolik všeprostupující a všudypřítomný proto, že mimo něj žádná pozice neexistuje, není žádné místo, kde by bylo možné uniknout zprostředkovaným obrazům. V dnešním přesyceném mediálním světě se dokonce i naše vnímání a myšlení stalo filmovým. ⁶⁵⁾

63) Francesco Casetti, Relocations. *Francescocasetti*. Viz online: <<http://www.francescocasetti.net/en/research.html>> (cit. 15. 3. 2010). Pozn. uvádím vlastní pracovní překlad.

64) Francesco Casetti, Filmová zkušenost. *Iluminace* 23, č. 1, s. 71.

65) M. Hagener, Kde je (dnes) film..., s. 83.

Souhlasíme-li s popisem Malte Hagenera, budeme muset přijmout, že zabývat se pouze filmovou relokací s vazbou ke kinu by vedlo k zploštění představy o filmu. Nutnost reflexe již mnohem starších extenzí pohyblivého obrazu podporují rovněž zmíněné videomappingové realizace, které v klubech, galeriích, divadlech, a nebo v městském prostředí měly již na co navazovat. Úzkost a nostalgie po způsobu recepce filmového zážitku spjatého s kinem by mohla vést k znejistění budoucnosti samotného oboru filmových studií. Ale rozšíření předmětu zájmu obstarala již koncepce takzvané nové filmové historie. Po otázce „*kdy* je kinematografie“, kterou si zástupci tohoto přístupu k dějinám filmu kladli a kladou, následovalo přijetí vědomí toho, že definovat jediný začátek kinematografie, jež vychází z tak široké zdrojové základny napříč uměleckými a vědeckými disciplinami, není možné. Právě na základě nových historiografických poznatků se kinematografie projevila jako *roztříštěné pole*.

Éra digitálních technologií, které znovu rozšířily možnosti nejen médií pracujících s pohyblivým obrazem a komunikačních systémů, vyvolala nová očekávání a iniciovala řadu debat o tom, k čemu tento stav povede. V momentě, kdy digitální technologie díky principu binárního kódu dovedou simulovat jakékoli médium, rozpouští se disciplinované dominantní praxe do dalších oblastí a ztrácejí své jasné vymezení. Z podobností mezi situací, jaká byla před více jak sto lety, a tou dnešní vyvozuje Francesco Casetti, že význam filmové relokace spočívá nejen ve značných procesech změny, ale také v permanenci.⁶⁶⁾ Podobně shrnuje také Thomas Elsaesser myšlenky Lva Manoviche a Ricka Altmana, že technicky pokročilé mody mediální praxe ty předchozí subsumují a reprezentují nikoli realitu, nýbrž takovou reprezentaci reality, která se ustálila za dřívější dominantní technologie.⁶⁷⁾ Z výše jmenovaných příkladů videomappingu byl takový postup nejmarkantnější u projektů Maculy, jejíž člen Amar Mulabegovič odhalil ambice skupiny pracovat s narativní linkou a postupně skrýt aparát, aby co nejméně narušoval iluzi opravdovosti.⁶⁸⁾ Podobný proces se odehrával v přechodu od kinematografie atrakcí k disciplinované zkušenosti kolektivního sledování dlouhometrážního narativního filmu.⁶⁹⁾ Koncept relokace v zohlednění změn, simulaci předchozí zkušenosti a oživení upozaděných praxí, které byly součástí kinematografie, zapadá do dalších konceptů rozšířeného pole dějin filmu, jako je *expanded cinema* nebo obecný historiografický přístup *paralelních a paralaxových dějin*.⁷⁰⁾ Studium filmové relokace zbavené nánosu nostalgie, se může stát součástí „rozšířených“ filmových studií, které, jak navrhuje David N. Rodowick, se mohou díky filmu jako *kulturnímu interfejsu*⁷¹⁾ stát modelem pro ostatní vizuální a mediální studia.⁷²⁾

66) F. Casetti, Relocations.

67) T. Elsaesser, Historie rané kinematografie..., s. 120–121.

68) Rozhovor s Amarem Mulabegovičem vedla Sylva Poláková, 1. 12. 2010.

69) Více o kinematografii atrakcí viz Tom Gunning, Film atrakcí: raný film, jeho diváci a avantgarda. *Illuminace* 13, 2001, č. 2, s. 51–57.

70) *Paralelní a paralaxní dějiny* zmiňuje Tom Gunning jako historiografický přístup, který uplatnil i ve svém a André Gaudreaultově pojetí *kinematografie atrakcí*, viz Tom Gunning, Estetika úžasu: raný film a (ne)důvěřivý divák. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*, Praha: Hermann & synové, s. 149–166.

71) D. N. Rodowick se odkazuje na pojetí filmu jako kulturního interfejsu Lva Manoviche viz Lev Manovich. *The Language of New Media*. Cambridge, MA: 2001.

Jak relokace filmu ve formě videomappingu ovlivňuje filmovou zkušenost

Z hlediska konceptu rozšířeného filmu se zdá, jako by období rané kinematografie bylo v mnoha ohledech podobné rozptýlenému statutu pohyblivých médií, jaký mají v éře digitálních technologií. Ačkoli Amar Mulabegovič, když popisuje projekci na Staroměstský orloj, mluví o „dějové linii“, daleko více se střídání obrazů a témat podobá postupům využívajících efektů a afektů, jaké se uplatňovaly v kinematografii atrakcí. Videomapping tak můžeme vnímat jako jedno z možných přetrvání *estetiky atrakce v nenarrativním spektaklu*.⁷³⁾ V čem se tedy obě situace liší? Odpověď hledejme v porovnání kino-recepce publika raného filmu a publika dnešního, které se rovněž poprvé setkává se zdánlivě novou formou pohyblivého obrazu, tedy s videomappingem, na niž bylo postupně připraveno paralelními praxemi zabývajícími se implementováním trojrozměrné iluze.

Zatímco reakce publika na raný film byla před novou filmovou historií popisována „úžasem na pokraji zděšení“, což uvedl na pravou míru Tom Gunning, když „zděšení“ nahradil „rozhořčením“,⁷⁴⁾ domnívám se, že v případě videomappingu platí pouze úžas. Tom Gunning pracoval se dvěma koncepty, které přispěly k pochopení reakcí prvního filmového publika. Jsou to „podivné ambivalentní účinky“ (anglicky *uncanny*, německy *Unheimlich*) realisticky vyhlížející podívané a žánr estetické iluze *trompe l'oeil*, kam patří nejrozumnější optické klamy způsobující optickou iluzi prostorovosti.⁷⁵⁾ Z estetického hlediska videomapping sdílí charakteristiku *trompe l'oeil* a vyvolává ambivalentní odezvu v lidském vnímání. Mluvíme tu o produkcích pohyblivého obrazu pracujících způsobem předvádění atrakce a šoku. V raném filmu sem patřily nehody vlaků, srážky vozidel a další traumatická témata inspirovaná městskou zkušeností publika. V případě videomappingu, jehož tématem je z velké části deformace prostoru a tvarů, mluvíme dílem rovněž o vyrovnávání se s hrozbou spojenou s městským životem, kterou zvláště po jedenáctém září představují teroristické útoky, a obecněji o globálním trendu fragmentarizace a virtualizace prostoru, ale také o celkové změně víry v možnosti našeho vidění. V době rané kinematografie, jak poukazuje Tom Gunning, kdy určitá část kinematografie navazovala na umění jevištních kouzel z konce devatenáctého století, zapadal film do praxe ovládnutí iluzionistické hry s běžnými očekáváními danými logikou a zkušeností.⁷⁶⁾ Stejně jako bylo publikum rané kinematografie připraveno na film skrze paralelní praxe zábavních parků a iluzionistických představení, ani pro současné publikum ne-

72) „Fotografie a film jako kulturní interfejsy nám pomohou pochopit, co je nového na nových médiích. Když se nová média vynořují, vždy nejprve nastane přechodná fáze, kdy hledají svou identitu ve starých médiích. Digitální média se obracejí k filmu jako ke svému modelu... Dominantním kulturním interfejsem 20. století jsou kinematografické artefakty, které uvádějí prostor do pohybu a transformují jej temporálně.“ Petr Szczepek a Jakub Kučera, Rozhovor s D. N. Rodowickem. *Virtuální život filmu, Iluminace* 15, 2003, č. 2, s. 97 a 99.

73) T. Gunning, *Estetika úžasu: raný...*, s. 158.

74) Tamtéž, s. 151.

75) Více o efektu *trompe l'oeil* viz Martin Battersby, *Trompe l'Oeil: The Eye Deceived*. London: Academy Editions 1974.

76) T. Gunning, *Estetika úžasu: raný...*, s. 152.

platí, že by mohlo být zcela šokováno nějakou novou formou pohyblivého obrazu. Počítačové hry, internet a simulace reality se staly součástí našeho každodenního života. *Obraz*, který byl po dlouhou dobu odsouván do roviny „pouhé“ reprezentace, se dnes stává, jak říká Malte Hagener, sebou samým.⁷⁷⁾ Ani dnes nesílí „víra v zázraky“, zato narůstá obecné vědomí, že to, co jsme schopni vnímat jen na základě našich smyslů, je značně omezené. Zároveň jsme si již zvykli akceptovat obrazy nikoli jako reprezentace, ale jako integrální součást reality (např. Street View, Google Earth), běžná je pro nás i přítomnost technických vylepšení, která nám mohou propůjčit speciální schopnosti (např. navigace GPS, brýle ke sledování 3D filmů). Vědomí diváka při iluzionistickém představení nebo raném filmovém představení, které Gunning popisuje jako „vím, ale přesto vidím“, se od dnešního „vím, co sám nevidím“ značně liší. Posedlost realismem na přelomu 19. a 20. století se obrátila v nedůvěru v lidské poznání a vnímání světa jen na základě vlastních nedostatečných schopností.

Iluze bytí „uvnitř“ jako soudobá strategie pohyblivých obrazů

Strategie současných praxí pohyblivého obrazu, který byl vždy schopen nabídnout dokonalější iluzi skutečného světa a přispět k překonávání „traumat“ ve vědomí společnosti, spočívá v navození pocitu bytí „uvnitř“. Jsme do značné míry zcela závislí na přístupu k technologiím, které nám zprostředkovávají poznání o světě a komunikaci s ním. Již delší dobu se praxe pohyblivého obrazu snaží vytvořit prostředí, ve kterém se budeme cítit jakoby „uvnitř“ reprezentované zkušenosti, což nás vzhledem k proměněnému statusu obrazu může dostatečně naplňovat. O efekt *surround* v kontextu pohyblivého obrazu se snažili různí vizionáři (např. manželé Charles a Ray Eamesovi)⁷⁸⁾, přiblížila se mu kina se zvukovým surroundem a pomocí vyvolání iluze prostorovosti v duchu *trompe l'oeil* o něj usilují 3D filmy a 3D kina. Videomapping je přitom o krok dále než 3D kina, protože nabízí zážitek prostorové iluze vně speciálně upraveného prostředí a bez přidání pomůcky umožňující iluzi a navíc s dojmem časové a prostorové jedinečnosti. Žádné brýle, žádná sedadla. Pohybující se divák hledí na videomappingovou projekci svými očima ve skutečném žitém prostoru, který tu je nezávisle na vizuální produkci. Zda je videomapping jen jednou z přechodných fází k virtuální realitě v holografických simulacích, jak je známe ze seriálu STAR TREK, nebo jestli se mu může podařit ohrozit budoucnost 3D filmů a 3D kin, nelze s jistotou předpovědět. Jisté ale je, že videomappingoví tvůrci, jejichž statut osciluje na pomezí umělce, producenta a vývojáře, ve svých plánech počítají s možností interaktivního videomappingu a inspirují se přitom v oblasti počítačových her a nových médií rozšiřujících pole pohyblivého obrazu i možností lidského těla.⁷⁹⁾ V souvislosti s problematikou videomappingu tak relokační otázka začínající *kde*

77) M. Hagener, *Kde je (dnes) film...*, s. 83.

78) O práci manželů Eamesových pojednává např. Beatriz Colomina, *Posedlost informacemi*. In: Jana Tichá (ed.), *Architektura v informačním věku*. Praha: Zlatý řez 2006, s. 39–53.

79) Amar Mulabegović prozrazuje, že společně s Maculou pracují na „určitém profilu“, do nějž by mohli zapojit diváky (Rozhovor s Amarem Mulabegovićem vedla Sylva Poláková, 1. 12. 2010). A rovněž Dušan Urbanec upozorňuje na potenciál video mappingu v oblasti interakce: „Jako nepříliš probádané oblasti

upozorňuje na paradoxní zvýšení zájmu o *místo*, zatímco je jeho statut rozptylován a znejistěn fragmentarizací a virtualizací podobně jako *film* samotný.

Mgr. Sylva Poláková (1981)

Jako doktorandka Katedry filmových studií FF UK se zabývá konverencemi pohyblivého obrazu a architektury ve veřejném prostoru. Od roku 2010 je členkou řešitelského týmu mediabaze.cz, který se zaměřuje na výzkum, propagaci a distribuci českého audiovizuálního umění.

(Adresa: sylvapol@gmail.com)

Citovaná mediální díla:

Aeroport Mapping (Macula, 2009), *Aeroport 2010* (Macula, 2010), *Aguirre, hněv boží* (Werner Herzog, 1972), *Bez názvu* (Macula, 2008, přehlídka Sperm, Praha), *Bez názvu* (Macula, 2009, program Bulva Fabula, Praha), *Breberky* (Vilém Novák, 2008), *Expogenika* (Vilém Novák, 2007), *Eybrowser* (Vilém Novák, 2007), *Graffiti* (Josef Svoboda, 2002), *Macula Live Audiovisual* (Macula, 2008, program Bulva Fabula, Praha), *Kabinet doktora Caligariho* (Robert Wiene, 1919), *Obrazy starého světa* (Dušan Hanák, 1972), *Old Town* (Macula, 2010), *Sloup* (Vilém Novák, 2010), *Street for Art* (Macula, 2009), *Super-Menace* (Macula, 2010), *Transit* (Amar Mulabegović, 2010), *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970), *Za prahem* (Vilém Novák, 2010).

využití v rámci možností umělecké reflexe vnímám spojení videomappingu s interaktivními kontrolery realizované například jako instalace ve veřejném prostoru.“ B. Š e d i v á , *Elektro – romantická výzva...*, s. 31.

SUMMARY

EXAMINING THE PLACE OF VIDEO MAPPING

Sylva Poláková

This paper is a contribution to the theme of the relocation of cinema and focuses on a form of moving pictures currently emerging outside movie theaters, on so-called video mapping. Video mapping stems from several sources of audiovisual culture and takes root in various environments. It enters diverse relations within the practices of architecture, advertising, graphic design, computer games, scenography, VJing and site-specific art. It becomes their component or fundamental part, their development and extension, yet it may also become a parasite upon them. As video mapping is not yet grounded (both as a practice and as a concept), the first part of the text focuses on the description of terminology, technology and processes involved. The key questions included in the presented analysis and delineation of the diverse variants of video mapping are further based upon topographic and social contexts, which are explored in a sample of specific instances in the Czech Republic. Understanding video mapping as an instance of film relocation leads to an analysis of the relations that the "moving image" or "expanded cinema" enters with other practices. However, such understanding also stresses the question of how such an extension retroactively influences filmic experience. Based on the primary sources, on the relevant context of fine arts, the theory of film relocation and also the history of film exhibition, the study maps out variants of the new practice, which is also crucial in case of their possible marginalization or dispersion in the future.

Translated by Jan Hanzlík

*Edice a materiály***Film v místech „nevyužitého času“**

Setkáváme-li se dnes zcela běžně s projekcí pohyblivých obrazů na veřejných místech, může pro nás být o to zajímavějším zjišťovat, jakým způsobem (audio)vizuální programy do těchto prostor vstupovaly, v jaké podobě a za jakým účelem. Jednou ze stále častěji využívaných funkcí (audio)vizuálního programu ve veřejném prostoru je i funkce propagační, k jejímž raným realizacím na českém území se vrací i přítomná edice.

Velmi ambiciózním a patrně také i velmi efektivním využitím pohyblivého obrazu k reklamě a propagaci byl již projekt umístování promítacích přístrojů v prodejnách (a výlohách prodejen) firmy Baťa ve 30. a 40. letech. Ačkoli poválečná ekonomická situace státu, nedostatek zboží spolu s postupným zanikáním soukromopodnikatelské sféry reklamě jako takové příliš nepřála, o to naléhavěji stát s ohledem na potřebu nově navázat zahraničně-obchodní vztahy uvažoval o možnostech propagace Československa v zahraničí mimo jiné i prostřednictvím filmu. Státní plán zahraniční propagace filmem přitom neměl být realizován pouze mimo vlastní území Československa, v souvislosti s poválečnými úvahami o rozšiřování sítě kin měla být k zahraniční propagaci filmem využita i místní prostředí s větší koncentrací cizinců.

Nový poválečný kinofikační plán počítal se zřízením několika tisíc nových kin, a to během pěti let.¹⁾ K místům, která se měla stát novými kiny, patřily mimo jiné nové kulturní domy, plánovala se ale i kina závodní a klubovní kina v místech odlehlých továren.²⁾ Značný význam byl přikládán i pojízdným kinům, jež by dojížděla do míst bez stálého kina. Uzpůsobování stávajících veřejných sálů pro účely promítání se po válce ukazovalo jako jedno z nejvhodnějších řešení především s ohledem na nedostatek finančních prostředků a na to, že domácí průmysl nebyl schopen zabezpečit náležité technické vybavení. Takto vzniklá nová kina byla nejčastěji vybavována zařízením pro projekci 16mm formátu. „Bezpečný“ 16mm formát byl oproti formátu 35mm výhodnější především ekonomicky: tzv. úzká kina (tj. kina s 16mm projekcí) mohla být menší, nevyžadovala tolik místa pro promítače a i stavebním a bezpečnostním nařízením v jejich případě nebylo tak obtížné vyhovět.

S tendencí zvyšovat počet projekčních míst v Československu v prvních poválečných letech a tedy i s programovým rozšiřováním distribučních oken uvádění filmu souvisely i pionýrské, ne zcela úspěšné pokusy o důslednější uplatnění propagační role filmu pro-

1) Dvouletý plán zřizování a obnovy kin, 1946. Národní archiv (NA), f. 1261/2/18 Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ, a. j. 653.

2) Tamtéž.

střednictvím jeho umísťování ve veřejném prostoru. Za nejvhodnější přitom byla v tomto ohledu považována místa, v nichž potenciální divák přivítá filmovou projekci jako příjemné ukrácení volné chvíle – tedy místa, v nichž musí setrvávat v podstatě nuceně, aniž by byl nutně zaneprázdněn nějakou jinou činností. Takto byla v těsně poválečném období vnímána například odletová hala rekonstruovaného ruzyňského letiště, ale i jídelní vozy vlaků Československých drah.

Ministerstvo informací, pod jehož patronát správa znárodněné kinematografie spadala, si od „informačních kin“, jak byla projekční místa na letišti a ve vagonech nazývána, slibovala, že budou upoutávat pozornost diváků nenásilně, bezděčně, a proto je chápala jako ideální platformu pro podprahové působení filmové propagace. Jejich program měl být proto naplňován krátkými propagačními snímky domácí výroby, upozorňujícími zejména na klady místního průmyslu a možnosti rekreace.

Informační kino na letišti Praha-Ruzyně

V případě ruzyňského kina bylo jedním z hlavních konzultantů projektu vedle ministerstva informací a dopravy také ministerstvo zahraničních věcí, které doporučovalo: „[...] aby kinu byla věnována mimořádná péče, neboť kino a filmy v něm promítané budou poslední ‚visitkou‘ návštěvníkům Československa a mohou v cizích hostech zanechat nejlepší poslední dojmy, bude-li užito prostředků nejdokonalejších.“³⁾ Podle ministerstva zahraničních věcí tak měly filmy v programu ruzyňského kina konvenovat nejčastějším cestujícím letadly, jimiž podle něj byli „delegáti na různá mezinárodní jednání a kongresy, obchodníci, průmyslníci a duševní pracovníci“.⁴⁾ Právě propagační účel a orientace na zahraniční cestující přitom tvořily jádro celého projektu. Nápad na jeho realizaci přímo souvisel se stavebními pracemi, probíhajícími na letišti v roce 1947, jež byly součástí dvouletého plánu poválečné obnovy a jež iniciovala nutnost zabezpečit nové prostory pro rozšiřující se počet na Ruzyni létajících zahraničních linek. Zaměření na zahraničí tedy odpovídalo jak umístění, tak programová dramaturgie kina, včetně doplňkových služeb, poskytovaných v jeho těsné blízkosti.

Ruzyňské kino vzniklo během poválečné rekonstrukce letiště, v jejímž rámci byla s ohledem na stále narůstající počet odbavovaných cestujících⁵⁾ během léta 1947 postavena prozatímní dřevěná budova výlučně určená pro zahraniční provoz.⁶⁾ Tehdy letiště Praha Ruzyně zajišťovalo přímé letecké spojení takřka se všemi evropskými hlavními městy, nepřímo, s přestupy, však přes něj bylo možné létat i na ostatní kontinenty.⁷⁾ Právě do

3) Zřízení kina na letišti v Ruzyni (Dopis ministerstva zahraničních věcí ministerstvu informací), 21. 4. 1947. NA, f. MI (Ministerstvo informací), k. 231, složka Ruzyň, č.j. 77889-III/6-47.

4) Tamtéž.

5) K úvahám nárůstu počtu odbavených cestujících do roku 1951 až na 2 800 lidí denně v souvislosti s rekonstrukcí letiště a stavbou kina viz Zápis z jednání leteckého odboru ministerstva dopravy, 10. 10. 1947. NA, f. Ministerstvo dopravy (MD), k. 850, č.j. 9/87 – L19a – 1947.

6) Ruzyňské letiště fungovalo od roku 1937, přestože první kroky k jeho výstavbě (konkrétně odkup pozemků) vláda tehdejší Československé republiky iniciovala již na jaře 1929. Srov. *55 let letiště Praha Ruzyně*. Praha: Česká správa letišť 1992, s. 5–7.

7) Srov. *Státní letiště Praha v Ruzyni*. Praha: Závodní rada ředitelství st. letiště Praha-Ruzyně 1947, s. 7.

nové budovy odbavující zahraniční lety byl zakomponován i sál kina, sousedící tak s levým (severním) křídlem odbavovací budovy číslo 2.

Oproti původním návrhům, které počítaly s menší místností pro pětadvacet diváků, bylo kino nakonec s ohledem na průměrné počty cestujících v jednom letu vybaveno sty sedadly.⁸⁾ Kino bylo v podstatě dřevěným, 4,5 metru vysokým přístavkem odbavovací haly s rozměrem 9 × 12 metrů, doplněným o malou zděnou projekční kabinu (o velikosti 2 × 2 metry) vybavenou přístroji pro úzkou projekci. Dojem pobytu v čekárně, jenž měl svým způsobem zastírat fakt přímého propagačního účelu kina z pohledu cestujících, podporovalo vybavení a uspořádání sálu. Projekce totiž probíhaly při umělém osvětlení (tedy bez zatemnění) a sedadla měla být umístěna u stolků.⁹⁾ Z promítacího sálu vedla chodba do vlastní čekárny pro cestující a přiléhala k němu zvláštní místnost s propagační výstavkou českých průmyslových výrobků, nejčastěji exportního zboží.¹⁰⁾ Ve spolupráci s ministerstvem pošt měla být letištní expozice doplněna také vitrínou s „nejlepšími československými poštovními známkami a obrazovými dopisnicemi v jazyce ruském, anglickém a francouzském“.¹¹⁾ Náklady na výstavbu kina činily 900 tisíc Kčs a byly uhrazeny z rozpočtových prostředků ministerstva dopravy na rok 1948.¹²⁾

Provoz kina byl oficiálně zahájen 7. července 1948 v 18 hodin uvedením snímků *BAROKNÍ PRAHA* (v ruské verzi), *TA MALÁ NEZNÁMÁ ZEMĚ* (v anglické verzi), *DŮVĚROU K MÍRU* (ve francouzské verzi) a *VZPOURA HRAČEK* (s rusko-anglickými titulky), promítaných s ohledem na úzkoformátové vybavení kina z 16mm kopie.¹³⁾ Datum zahájení provozu kina přitom bylo zvoleno s ohledem na termín XI. všesokolského sletu, během jehož konání byl očekáván na letišti zvýšený provoz. Více cestujících logicky znamenalo více cestujících-diváků oslovených propagačními filmy.

Vstup do kina byl volný a projekce probíhaly každý den nepřetržitě ve dvou dvouapůlhodinových blocích (od 10 hodin do 13.30 a od 15.30 do 18 hodin).¹⁴⁾ Programová náplň byla návodně vymezena tak, že každý blok filmů měl mít dohromady zhruba 40 minut, což byla průměrná čekací doba na letišti, a po promítnutí diapozitivu s textem „Upozorňujeme návštěvníky, že budou včas informováni o odletu každého letadla“ v češ-

8) Původní plán viz Návrh na zřízení kina na letišti v Ruzyni, 27. 2. 1947. NA, f. MI, k. 231, složka Ruzyň, příloha k č.j. 80982/47. Též součást přítomné edice.

9) Zápis z jednání leteckého odboru ministerstva dopravy, 10. 10. 1947. NA, f. Ministerstvo dopravy (MD), k. 850, č.j. 9/87 – L19a – 1947. Stolkové uspořádání sálu nelze dle dostupných zdrojů prokazatelně ověřit, neboť vlastní plány kina poukazují spíše na standardní „amfiteátrový“ typ hlediště. Srov. plány přiložené ke složce Letiště „Praha“ v Ruzyni. Kino při odbavovací budově II. Uspořádání právních poměrů, 20. 10. 1948. NA, f. MD, k. 850, č.j. 50/50 – L IV/2 – 1948.

10) Letiště Praha-Ruzyně – zadání projektu stavby kina, 9. 12. 1947. NA, f. MI, k. 231, složka Ruzyň, č.j. 17508-47-Br./Mo. Projekt kina vypracoval na zadání Československé filmové společnosti zastoupené Františkem Pilátem a architektem Zdeňkem Lakomým z Československého státního ústředí pro kinofikaci architekt Josef Kalous.

11) Zřízení kina na letišti v Ruzyni, 8. 5. 1948. NA, f. MD, k. 850, č.j. Pres 4979/48.

12) Výňatek z usnesení 11. schůze čtvrté vlády, konané dne 4. května 1948. NA, f. MI, k. 231, složka Ruzyň, příloha k č.j. 83097/48.

13) Pozvánka k slavnostnímu otevření Informačního kina na letišti v Ruzyni, 2. 7. 1948. NA, f. MI, k. 231, složka Ruzyň, č.j. 84267/48.

14) Jmenování stálého promítače pro kino na letišti v Ruzyni, 2. 6. 1948. NA, f. MI, k. 231, složka Ruzyň, č.j. 834468/48.

tině, ruštině, angličtině a francouzštině,¹⁵⁾ měl obsahovat vždy krátký film, animovaný film či grotesku a aktualitu.¹⁶⁾

Výběrem filmů pro ruzyňské kino byla pověřena Ústředna pro propagaci filmem, jejímiž členy byli za Československou filmovou společnost Elmar Klos a Josef Dobřichovský z Krátkého filmu a Eva Vergeinerová ze Zpravodajského filmu.¹⁷⁾ Jak vyplývá z výše uvedeného otevíracího programu kina, představovaly problematickou složku programu kina zpočátku aktuality.¹⁸⁾ Týdeník původně určený pro zahajovací představení ruzyňského kina označila Ústředna pro propagaci filmem po schvalovací projekci za „naprosto nevhovující, zdouhavý /viz průvod zemědělců Prahou/ a pro cizince nesrozumitelný“ a rozhodla místo něj použít starší krátké filmy (konkrétně snímky BAROKNÍ PRAHA a DŮVĚROU K MÍRU). Ústředně se z celého týdeníku zdály přijatelné pouze záběry ze závodů osmivestilic a záznam koncertu Dvořákova oratoria *Svatá Ludmila*, do budoucna požadovala po Zpravodajském filmu, který byl přípravou speciálních pásem aktualit pro ruzyňské kino pověřen, aby zohlednil zaměření na zahraniční diváky zkracováním příliš dlouhých scén a častějšími vysvětlujícími titulky.¹⁹⁾

Mezi snímky, které byly v následujících měsících v kině uváděny, se opakovala loutková Prokoukova dobrodružství (PAN PROKOUK V POKUŠENÍ, PAN PROKOUK ÚŘADUJE, PAN PROKOUK FILMUJE), retrospektivní přehledové filmy propagující Československou republiku, její přírodní krásy a průmysl (TRICET LET ČESKOSLOVENSKA, TA MALÁ NEZNAMÁ ZEMĚ), ale i snímky zaměřující se na konkrétní místa či oblasti (PRAŽSKÝ HRAD, JINDŘICHŮV HRADEC, ZIMA V ČESKOSLOVENSKU). Velmi často byly promítány také filmy vzniklé ve zlínských ateliérech, často ještě během války (ČLOVÍČKOVÉ, RYTMUS). Většina snímků přitom splňovala zadání propagační tendence (zpravidla ve smyslu propagace československé kultury, přírody a průmyslu, v případě VZPOURY HRAČEK však například i po válce velmi aktuální a četné protinacistické agitace).

Návštěvnost v prvním půlroce fungování kina, jakožto období, k němuž jsou dostupné informace, kolísala okolo průměrných 64 diváků za den, tedy 32 na představení, vždy v závislosti na počtu odbavených cestujících.²⁰⁾ Zprávy o provozu kina na ruzyňském kině pokrývají etapu do konce ledna 1949. O dalších osudech a zániku kina bohužel neexistují v dostupných fondech zúčastněných institucí relevantní doklady. Zatímco u letištního kina je tedy prokazatelný přinejmenším půlrok každodenního provozu, souběžně zmiňované plány na promítání filmů v samotných letadlech vůbec realizovány nebyly.

15) Objednávka diapositivu na kino v Ruzyni, 6. 9. 1948. NA, f. MI, k. 231, složka Ruzyň, č.j.85599/48.

16) Návrh na zřízení kina na letišti v Ruzyni, 27. 2. 1947. NA, f. MI, k. 231, složka Ruzyň, příloha k č.j. 80982/47. Též součást přítomné edice.

17) Zřízení kina na letišti v Ruzyni – stanovení programu, 24. 5. 1948. NA, f. MI, k. 231, složka Ruzyň, č.j. 83446/48.

18) Aktuality pro Informační kino na letišti v Ruzyni, 26. 6. 1948. NA, f. MI, k. 231, složka Ruzyň, č.j. 84122/48.

19) Tamtéž.

20) Nejvíce diváků bylo na představeních 16. a 22. září 1948, kdy kino navštívilo 125 lidí za den při celkovém počtu 140, respektive 150 odbavených cestujících. Nejmenší návštěvnost byla naopak 8. listopadu 1948, kdy letiště odbavilo pouze 40 cestujících, z nichž 20 navštívilo kino. Viz výkazy „Provoz kina“. NA, f. MI, k. 231, složka Ruzyň.

Stejně jako se do praxe neprosadil ani záměr zřízení promítacích jídelních vozů Československých drah (ČSD).

Promítání filmů v jídelních vozech ČSD

S návrhem vybavit jídelní vozy vlaků projekčním zařízením přišlo ministerstvo informací v červenci roku 1948. I v tomto případě se mělo jednat o projekt filmové propagace zaměřený na zahraniční cestující. Ministerstvo informací totiž konkrétně jednalo s ostatními ministerstvy „o možnosti využití volného času cestujících, zejména zahraničních návštěvníků během jízdy ve vlacích ČSD k jejich správnému informování o československých poměrech promítáním krátkých informačních a zpravodajských filmů“.²¹⁾

Přestože většina jednajících institucí proti projektu neměla námitky ideové, problematickou se ukázala být nutnost rekonstrukce alespoň části jídelních vozů ve smyslu jejich dovybavení projekčním zařízením a přeuspořádání stolků a sedadel tak, aby byly orientovány pouze na stěnu s promítacím plátnem. Vozy přitom nevlastnilo přímo ministerstvo dopravy jakožto provozovatel ČSD, ale jejich výrobce, společnost Wagon-Lits, která by adaptaci musela schválit a vlastně i provést. Propagační záměry a ohledy na pohodlí a správnou informovanost zahraničních hostů se rovněž dostávaly do sporu se skutečnou situací vlakové dopravy a potřebami každodenních domácích cestujících. Poukazováno bylo především na to, že vlaky často nedokážou uspokojit kapacitu běžných cestujících, bývají často přeplněny a že by se spíše než do adaptace jídelních vozů mělo investovat do rozšíření vozového parku obecně.²²⁾

Tyto argumenty se nakonec ukázaly jako klíčové, neboť se je na rozdíl od obav z přílišného zvýšení celkové váhy vlakové soupravy přiřazením speciálního filmového vozu, nepodařilo zažehnat. Přestože se ministerstvo informací pokoušelo ve věci opakovaně jednat a vysvětlilo, že neplánuje speciální filmový vůz, ale adaptaci jídelního vozu, jíž by se souprava v důsledku tolik nezatížila, návrh odsouhlasen nebyl.

Propagace v čase čekání

Plány na umístování projekčních ploch do vlaků a případně i letadel je možné, ačkoli byly fakticky realizovány mnohem déle, rovněž číst jako jednu z kapitol vzájemného vztahu kinematografie a dopravy. Spojení filmu a dopravních prostředků v raných dobách souviselo s tím, že jak film, tak tehdy se rozvíjející železniční doprava přinášely pozorovateli konce 19. století nové typy zkušenosti. Rané filmy mu mohly prostředkovat zá-

21) Promítání filmů v jídelních vozech ČSD. Návrh vládního usnesení (Presidium ministerstva informací), 24. července 1948. NA, f. Ministerstvo průmyslu (MP), k. 513, složka Promítání filmů v jídelních vozech ČSD – návrh vládního usnesení, č.j. P – 2800 – 33/1 – 48.

22) K jednotlivým výhradám stran návrhu viz Promítání filmů v jídelních vozech ČSD. Návrh vládního usnesení. Vyjádření ministerstva dopravy, 29. 9. 1948. NA, MP, k. 513, složka Promítání filmů v jídelních vozech ČSD – návrh vládního usnesení, č.j. 8.983/48. Též součást přítomné edice.

žitky nedostupné prostorově a časově, přenést jej do dalekých neznámých krajín, seznámit jej s aktuálními politickými či kulturními událostmi, jež se odehrávaly na vzdálených kontinentech, aniž by se zvedl ze svého sedadla v kinosále. Dlouhé vzdálenosti mohl nyní překonávat mnohem pohodlněji a rychleji i díky vlaku. Oblíbeným žánrem raných filmů se pak také staly snímky natáčené kamerami umístěnými na lokomotivách vlaků či jiných dopravních prostředků (tzv. phantom rides), jež byly často promítány v sálech upravených do podoby vlakového vagonu.²³⁾ Iluzi virtuálního cestování pomocí filmové projekce nicméně postupně nahradil v podstatě opak: cestování s filmy, přičemž zejména autobusy v podstatě v pohyblivé formě internalizovaly velkoplošné reklamní plochy billboardů obklopujících vozovky.

Využití dopravních prostředků jako nástrojů filmové propagace je v podstatě logické z několika důvodů, odrážejících se i v obou projektech edice. Primární motivací je pro oba především možnost působit zde krátkým filmem jakožto nástrojem „správného“, dominantního výkladu o dění v Československu v situaci, kdy je divák nucen určitý čas setrvat v izolovaném prostoru bez jiné možnosti zábavy. Cílem obou plánů bylo efektivně vyplnit nevyužitý čas čekání, a to s ohledem na předpoklad, že je-li na diváka působeno v době, v níž by jinak obtížně hledal atraktivnější vyžití, bude mu propagace příjemným zpestřením programu a její působení bude vnímat pozitivně. Oba projekty výslovně zmiňovaly „nevyužitý čas“ v době čekání (na let i v době, kdy zrovna nejsou podávány obědy či večeře v jídelních vozech). Původní návrhy stolového uspořádání hlediště letištního kina rovněž poukazují k tendenci spojovat propagační působení filmu s pohodlím. Pro oba projekty bylo současně důležité i to, že obě místa byla svým způsobem uzavřenými prostory, z nichž cestující nemohou uniknout, což možnosti propagačního působení značně ulehčovalo: „Zahraniční cestující po absolvování všech pasových a celních formalit čekají 25–45 minut na odlet, při čemž jsou v celně izolované prostore, čekárně, již nemohou opustit. Tuto dobu jest nutno nejen z hlediska psychologického, ale především propagačního náležitě využít, protože cestující odnesou si dojem nejen řádné organizace při jejich nucené čekací době, ale hlavně ucelí si všechny dojmy, které nasbírali během pobytu v ČSR.“²⁴⁾

23) K popularitě a významu tzv. Hale's Tours pro americké publikum počátku 20. století viz Lauren Rabinovitz 'Bells and Whistles: The Sound of Meaning in Train. In: Richard Abel – Rick Altman, *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press 2001, s. 167–182.

24) Návrh vládního usnesení na zřízení kina na letišti Ruzyně, 16. dubna 1948. NA, f. MD, k. 850, č.j. 1830/48-I.

Ediční poznámka

Materiály shromážděné v přítomné edici vycházejí z dokumentace obou projektů v poválečných ministerských fondech Národního archivu. V případě ruzyňského informačního kina jde o složky z fondu Ministerstvo informací, v případě projektu vybavení jídelních vozů ČSD promítacím zařízením o složky z fondu Ministerstvo průmyslu. Jedná se o přepis v přesném znění, tendující k zachycení co nejvěrnější grafické podoby textů včetně jazykových zvláštností (chyby typu překlepů apod. nebyly v textech nalezeny). Vybrané dokumenty shrnují motivace vzniku obou projektů včetně připomínek a výhrad k jejich realizaci.

Lucie Česálková

*Edice a materiály***Promítání v čekárně ruzyňského letiště
a v jídelních vozech ČSD****OBSAH**

1. Návrh na zřízení kina na letišti v Ruzyni.
2. Zápis o mimořádné schůzi Ústředny pro propagaci filmem v zahraničí dne 27. únor 1947 v zasedací síni ministerstva informací, V. odbor.
3. Promítání filmů v jídelních vozech ČSD. Návrh vládního usnesení. (Presidium ministerstva informací).
4. Promítání filmů v jídelních vozech ČSD. Návrh vládního usnesení. (Vyjádření min. dopravy).
5. Promítání filmů v jídelních vozech ČSD. Návrh vládního usnesení. (Odpověď ministerstva informací na vyjádření min. dopravy).
6. Promítání filmů v jídelních vozech ČSD. (Výhrady Generálního sekretariátu Hospodářské rady).

1.

Příloha k čj. 80982/47

Věc: Návrh na zřízení kina na letišti v Ruzyni.

I. odbor ministerstva informací podává naléhavý návrh na zřízení kina na letišti v Ruzyni.

Protože je nutno, aby v nově plánovaných prostorách, o které má býti letištní nádraží rozšířeno, bylo pamatováno na zmíněnou místnost, jest nutno tuto otázku rychle a zásadně rozřešiti.

Důvody zřízení:

Cestující čekají 25–45 minut na odlet letadel po absolvování všech pasových a celních formalit. Tuto dobu je nutno nejen s hlediska psychologického, ale především propagačního náležitě využít, protože cestující odnesou si nejen dojem řádné organisace při jejich nucené čekací době, ale hlavně ucelí si všechny dojmy, které nasbírali během pobytu v ČSR.

Program:

1./ Krátký propagační film /20 min/ „Československo se s Vámi loučí“ v anglické /nebo francouzské či ruské/ versi a s podtitulky v řeči doplňující /francouzské, ruské, anglické/. Tento film by zachytil veškeré hlavní zajímavé momenty v ČSR v jednotlivých obdobích. Podle těchto období by se přirozeně řídily základní snímky. Např. v zimě zimní sportovní střediska, v létě letoviska /lázně/ atd.

2./ Kreslený film nebo groteska /6–10 min/

3./ Některá ze světových filmových aktualit /10 min/

Celková doba promítání by byla asi 40 min.

Program by se měnil každé dva měsíce, aktualita pak každý týden.

Tento program by mohl být doplňován jinými snímky celostátního významu, např. krátkým filmem o přípravách k XI. všesokolskému sletu či jiných celonárodních významných událostí i mezinárodního významu.

Veškerou agendu se zřízením tohoto význačného podniku by prováděl zásadně I. odbor – propagační oddělení – ve spolupráci s odborem V. – filmovým.

Přístup do kina na letišti by byl volný. Plánovaný počet sedadel by byl asi 25.

NA, Ministerstvo informací, k. 231, čj. 80982/1947. Návrh na zřízení informačního kina na letišti v Ruzyni.

2.

Z á p i s

o mimořádné schůzi Ústředny pro propagaci filmem v zahraničí dne 27.II. 1947 v zasedací síni ministerstva informací, V. odbor.

Přítomní: viz presenční listinu.

Věc: Zřízení kina na letišti v Ruzyni.

Prof. Mertl vítá přítomné a zahajuje schůzi.

informuje, že v nově plánovaných prostorách, o které má být rozšířeno letištní nádraží v Ruzyni, je nutno pamatovat na zřízení menšího kina asi pro 25 osob. Vstup do kina by byl volný. Program kina by sestával z krátkého propagačního filmu „Československo se s Vámi loučí“, kresleného filmu nebo grotesky a některé ze světových aktualit.

Šebek: upozorňuje, že na jaře bude postavena provisorní budova. Nová budova má být podle jeho informací hotova do září t.r.

Pecháček upozorňuje, že při provozu letiště (průměrně asi 2.000 osob) bude zapotřebí většího biografu, asi pro 100 osob. Dále navrhuje změnu názvu propagačního filmu na „Československo Vás zdraví“.

Kučera k tomu dodává, že je nutné, aby aktuality tam promítané byly nejnovější.

Mertl navrhuje, aby kino bylo umístěno tak, aby mohlo zachytit příjezdějící i odjíždějící cestující. Vstup do kina by byl volný, a pouze na předložení jízdenky, diplomatických legitimací a zvláštních permanentních vstupenek pro úřední osoby, které doprovázejí cizince.

Pecháček: Zamini je ochotno na věc přispět, ale musí dříve znát přesný rozpočet.

Lakomý: je třeba si vyžádat od ministerstva dopravy přesné plány projektované budovy. Plíva: v. odbor m.i. by nesl trvalé náklady opatřováním filmů, I. odbor udržování a provoz a zamini vybavení místností.

Kučera: nájem má poskytnout letiště. K otázce, zda by lépe vyhovovaly filmy na 16mm nebo na 35mm, doporučuje 35mm.

Pecháček: protože většina cestujících jsou obchodníci, bylo by dobře zainteresovat průmysl a vnitřní obchod na věci.

Lakomý k vybavení: dřevěná křesla průměrně Kčs 500.– v nejlepším provedení, takže by všechna křesla stála asi Kčs 50.000. Kabina a přístroje 100.000.– a ostatní vybavené kina 80 – 200.000.–.

Pecháček navrhuje využít reklamního efektu k úhradě části vnitřního zařízení, jako vitrin apod. Nutnost světelných hodin s přesným časem.

Plíva navrhuje zjistit, jak daleko celá věc pokročila, zainteresovat techniku a všechna ministerstva, kterých se to týká, a svolat meziministerskou poradou.

Pecháček navrhuje zavolat do ministerstva techniky, jestli by mohl referent a ing. Bervida přijmout dnes zástupce této porady a jednat s nimi v této věci.

Plíva: zařídit, aby naše laboratoře byly pohotově k převádění cizích žurnálů, dublování atd. Náklady rozdělit na trvalé a investiční.

Pecháček navrhuje uvaděčky ze řad stewardek.

Kučera: vedoucí kina musí být odborník.

Klos: Kino by mělo mít spojení s restaurací.

Plíva: Restaurace se bude jistě cítit zřízením kina poškozená. Bylo by dobře přenést do kina malé barové zařízení.

Lakomý: Celkově bude zapotřebí dost značné částky. Bude se muset udělat rozpočet, jako bychom všechno platili, a ten bude nezávazně asi tento:

kabina Kč 100.000.–

stavební úprava Kč 80–100.000.–

křesla 50–60.000.–

vnitřní vybavení 200–250.000.–

elektrifikace cca Kč 100.000.–

výstavní vitriny Kč 50. – 100.000.–

topení 100 – 150.000.–

Hejman navrhuje ustavení komise, která [by] dále sledovala vše, co se v této věci bude dělat.

Mertl po rozhovoru s dopravou oznamuje, že prozatímní budova se staví a bude hotová asi v květnu a definitivní budova prý ve dvouletce postavena nebude. p. ing. Lakomý a p. Šebek může si jet o věci podebatovat s p. ing. Bervidou a vrch. r. Srbem.

Hejman konstatuje, že všichni se staví za tento návrh a každý nabízí pomoc ve svém možném dosahu.

Všichni se sejdou k další poradě za týden opět ve čtvrtek dne 6.III.47.

NA, Ministerstvo informací, k. 231, č.j. 80982/1947.Návrh na zřízení informačního kina na letišti v Ruzyni.

3.

Presidium ministerstva informacíČ.a. 10.095/48 pres.

V Praze dne 24. července 1948

Úřadu předsednictva vlády

V Praze.

Promítání filmů v jídelních vozech ČSD. Návrh vládního usnesení.

Z podnětu ministerstva informací konala se dne 28. května 1948 předběžná porada zástupců ministerstva zahraničních věcí, vnitra, financí, vnitřního obchodu a dopravy. Na poradě bylo jednáno o možnosti využití volného času cestujících, zejména zahraničních návštěvníků během jízdy ve vlacích ČSD k jejich správnému informování o československých poměrech promítáním krátkých informačních a zpravodajských filmů. Toto promítání by se dalo v jídelních vozech ČSD, které nejsou během dopravy plně využity (doba podávání obědů a večeře trvá jen 4 až 5 hodin). Tyto vozy po provedené úpravě by bylo možno k promítání plně využiti.

Uskutečnění této myšlenky přineslo by Československé republice značný prospěch. Je třeba uvážiti, že na příklad cesta z Prahy do Košic trvá 18 hodin a dále, že by promítání filmů se mohlo dít nejen v našich jídelních vozech, ale i na tratích zahraničních. Provedení tohoto námětu je však třeba předem pečlivě připravit, aby celá akce měla skutečný úspěch a splnila předpoklady na ni kladené. Proto se zdá účelným zřízení zvláštního meziministerského sboru složeného ze zástupců shora uvedených resortů. Tento by předem připravil a projednal způsob uskutečnění tohoto projektu po stránce programové, technické, organizační a finanční.

Aby uvedený projekt přinesl prospěch, bude jej třeba realizovati již příštím rokem. Proto je nutno zajistiti finanční prostředky k jeho realizování na příští rok. Pro rok 1949 až 1950 počítá se s úpravou 7 až 14 jídelních vozů, které by upravily ČSD a promítací zařízení by dodal Čsl. státní film. Úhradu ve výši 3 až 4 mil. Kč bylo by třeba zajistit předběžně v rozpočtu ministerstva dopravy a ministerstva informací.

Vzhledem k tomu, co je shora uvedeno, předkládá ministerstvo informací vládě návrh na toto usnesení:

„Vláda usnáší se na návrh ministerstva informací opřený o list ministerstva informací ze dne ... července 1948, čís. A.. 10.095/48 pres., že souhlasí s tím,

aby ministr informací v dohodě s ministry dopravy, financí, zahraničních věcí a vnitřního obchodu ustavil při ministerstvu informací meziministerský sbor, který by vypracoval projekt zřízení pojízdných kin v jídelních vozech ČSD po stránce programové, technické organizační a finanční a zároveň prostřednictvím ministerstva zahraničních věcí prozkoumal možnost provozu takových kin i na dopravních spojích jiných států;

Vláda zároveň ukládá ministru informací, aby podal vládě zprávu o výsledcích práce meziministerského sboru, zřízeného při ministerstvu informací nejpozději do konce tohoto roku s příslušným návrhem;

Vláda dále ukládá ministrům dopravy a informací, aby v rozpočtu na příští rok pamatovali na příslušnou částkou na úhradu shora uvedených zařízení.“

Zasílá se v opise kanceláři presidenta republiky, tajemníkům předsedy vlády a náměstkům p. předsedy vlády a všem ministerstvům a úřadům, jim na roveň postaveným v Praze, úřadu předsednictva sboru pověřenců a pověřencům dopravy, financí, školství a osvěty a informací v Bratislavě.

Za ministra:

Dr Novák v.r.

NA, Ministerstvo průmyslu, k. 513, složka Promítání filmů v jídelních vozech ČSD – návrh vládního usnesení.

PRESIDIUM
MINISTERSTVA DOPRAVY

Číslo: Pres 8.983/48.

V Praze dne 29. září 1948

Věc: Promítání filmů v jídelních
vozech ČSD. Návrh vládního
usnesení.

K č. 13.058/48 pres z 30. 8. 1948.

Ministerstvo informací

v Praze.

Během porad o promítání filmů v jídelních vozech, konaných v ministerstvu informací, upozornili již zástupci zdejšího resortu na obtíže, které by bylo třeba překonati při uskutečňování tohoto námětu. Jde zejména o tyto skutečnosti:

- 1/ Námětu nelze přisoudit atrakční resp. akviziční povahu.
- 2/ Zavedením zvláštního vozu filmového by se zvýšila mrtvá váha vlaku, což by u některých rychlíků nebylo vzhledem k jejich plnému vytížení možné.
- 3/ V mezinárodní dopravě se nepředvídá mezinárodními úmluvami /RIC/ s prováděním takových vozů.
- 4/ Doba není pro uskutečnění námětu vhodná, neboť jest přednější opatřiti osobní vozy resp. spací a jídelní nežli filmové.
- 5/ Cestující obecně by nepřijalo filmové vozy příznivě, zejména v době, kdy vlaky jsou přeplněny /o svátcích apod./.
- 6/ Kdyby bylo použito jídelních vozů, bylo by je třeba nákladně adaptovati, při čemž by bylo třeba jednati s Wagons-Lits, jimž tyto vozy patří.

S výstavbou vlastních vozů tohoto typu není v dohledné době počítáno. Ministerstvo dopravy v tomto směru poukazuje též na vyjádření Generálního sekretariátu Hosp. rady, k němuž se připojujeme. V přítomné době máme ještě mnoho co činiti ke splnění potřeb nutných a naléhavých jako řádné vybavení normálních vozů a nezbytné doplnění vozového parku pro dopravu cestujících, jemuž je nutno dáti přednost před navrhovaným, nikoli nezbytným zařízením. Výsledky práce zamýšlené komise by tedy nemohly býti v přítomné době prakticky využity.

Zasílá se v opise na vědomí úřadům a orgánům podle rozdělovníku PA.

Za ministra dopravy:
V z. A. Chmelík

NA, Ministerstvo průmyslu, k. 513, složka Promítání filmů v jídelních vozech ČSD – návrh vládního usnesení.

5.

Presidium ministerstva informací

Č.j. 14.013/48 pres.

V Praze dne 30. září 1948.

Úřadu předsednictva vlády,
Generálnímu sekretariátu Hospodářské rady

v Praze.

K č.j. 53510/48-V/2 ze dne 7.9.1948.-ÚPV, GSHR,
Prez. 2638-1948 ze dne 13.9.1948. – pověř. dopravy.

Promítání filmů v jídelních vozech ČSD. Návrh vládního usnesení.

K Vašemu shora uvedenému přípisu sděluje ministerstvo informací:

Ustavení meziministerského sboru při ministerstvu informací, který by vypracoval projekt zařízení pojízdných kin v jídelních vozech po různých stránkách, považuje zdejší ministerstvo za řešení velmi vhodné a přímo nutné, aby se soustavně koordinovala činnost jednotlivých resortů na plánovaném projektu a aby členové tohoto sboru bylo stálí odborníci ve věci, kteří by bylo do sboru na dobu jeho působení trvale designováni a mohli závazně zastupovat vysílající resorty. Bez takového opatření by bylo lze získati jasná stanoviska všech resortů v poměrně krátké době a jednání o projektu by se tříštilo.

Pokud jde o obavy Vašeho úřadu stran ochuzení dopravního vozového parku o vozy, v nichž by bylo instalováno promítací zařízení, sděluje zdejší ministerstvo, že promítání má se dít a promítací zařízení instalovati pouze v jídelních vozech, kterých se pouze jako takových užívá a které nikdy neslouží za obyčejný hromadný přepravní prostředek cestujících. Tím méně arci jde o zařazení filmových vozů, jimiž by se rozšiřovala vlaková souprava. Znovu se zdůrazňuje, že pro instalaci promítacího zařízení bude použito jen jídelních vozů, kterých se jen jako takových používá.

Podotýká se, že ministerstvo dopravy jako kompetentní k posouzení této věci se shoduje se zdejším návrhem vládního usnesení, zaslaným pod č.j. 13058/48 pres. Jsou proto obavy tamního úřadu v naznačeném směru bezpředmětné.

K připomínce presidia pověřenectva dopravy (přípis z 13. září 1948, č.Prez.2638-1948) se podotýká, že běží o věc § 95, odst. 2, bod 11 a 12 Ústavy, kde sboru pověřenců popř. jednotlivým pověřencům přísluší vládní a výkonná moc jako výkonným orgánům vlády (ministrů). V tom směru se pak zdejším návrhem vyhovuje legislativnímu požadavku, vyslovenému v přípisu Národního shromáždění úřadu předsednictva vlády z 20. července 1948, č.j. 572/48. Dopis úřadu předsednictva vlády ze dne 19.8.1948, č. j. 303.149/48.

S ohledem na výše uvedené žádá ministerstvo informací, aby jeho návrh, zaslaný přípisem z 30. srpna 1948, č. 948 pres., byl v nezměněné podobě dán na pořad nejbližší schůze vlády jako velmi pilný vzhledem k zkrácené lhůtě pro podání zprávy ministra informací o činnosti meziministerského sboru.

Opisem se uvědomuje kancelář presidenta republiky, tajemníci p.předsedy vlády a všichni náměstkové p. předsedy vlády, všechna ministerstva a úřady jim na roveň stavené, úřad předsednictva sboru pověřenců, pověřenectvo informací, školství a osvěty, dopravy, financí, sociální péče.

Za ministra:

Dr Novák v.r.

NA, Ministerstvo průmyslu, k. 513, složka Promítání filmů v jídelních vozech ČSD – návrh vládního usnesení.

6.

Úřad předsednictva vlády
Generální sekretariát
Hospodářské rady

Č.j. 53 907/48-V/2.

V Praze dne 13. října 1948.

Věc: Promítání filmů v jídelních vozech
ČSD. Návrh na vládní usnesení.

k č.j. 14.013/48 pres. z 30.IX.1948

Ministerstvu informací

v Praze.

Generální sekretariát Hospodářské rady lituje, že se nemůže plně ztotožnit s výhody uvedenými ve Vašem přípisu ze dne 30.IX.1948.

Především poukazuje na připomínky ministerstva dopravy v této záležitosti, obsažené v jeho přípisu ze dne 29. září 1948, č.j. pres. 8973/48, který pravděpodobně v době vypravení odpovědi tamního úřadu nebyl ještě doručen. Z tohoto přípisu plyne, že ministerstvo dopravy se naprosto neshoduje s návrhem vládního usnesení, ba naopak zaujímá k němu z důvodů obšírně v dopise uvedených postoj zamítavý. Ministerstvo dopravy upozorňuje, že jídelní vozy, kterých by mělo být použito k promítání filmů, bylo by nutno nákladně adaptovati a při tom by bylo třeba nejdříve jednati s majiteli těchto vozů, společností Wagons-Lits. K těmto a ostatním důvodům ministerstva dopravy dodává ještě generální sekretariát Hospodářské rady, že při uspořádání jídelních vozů, kde cestující sedí proti sobě, mohl by film býti sledován toliko polovicí cestujících a nebo by muselo býti celé uspořádání vozů předěláno. Nejdůležitější však zůstává otázka povolení takové instalace společností Wagons-Lits, které by bylo nutné předem opatřiti,

V úvahu přicházející průmysl je plně zaměstnán rekonstrukcí vozového parku podle schválených investic, takže by potřebné adaptace sotva mohl uskutečniti.

V důsledku toho doporučuje zdejší úřad, aby ministerstvo informací projednalo dříve všechny předběžné otázky s ministerstvem dopravy. Zejména též otázku opatření souhlasu společnosti Wagons-Lits k instalaci filmového zařízení a potom teprve přistoupilo k podání návrhu vládního usnesení a ebeny. zřízení stálého sboru, o jehož účelnosti ovšem pochybujeme.

Jde v opise všem úřadům podle rozdělovníku PA.

Generální sekretář
Hospodářské rady:
v z. dr. Vlček v.r.

NA, Ministerstvo průmyslu, k. 513, složka Promítání filmů v jídelních vozech ČSD – návrh vládního usnesení.

*Ad fontes***Frič Martin (1908–1968)**

Filmový režisér, scenárista a herec Martin Frič – jeden z nejvýznamnějších českých filmových tvůrců vůbec – se narodil 29. března 1902 v pražské rodině s dlouholetým společenským renomé. K jeho příbuzným náleželi JUDr. Vojtěch Frič (obhájce Karla Havlíčka v kutnohorském procesu z roku 1851), studentský revolucionář z roku 1848 Josef Václav Frič či osobitý cestovatel Alberto Vojtěch Frič.

Pestrá škála uměleckých zájmů vyplývajících z výtvarného a hudebního nadání nasměrovala Martina Friče k dráze umělecké a naopak jej vzdálila dráze akademické, což vcelku přesvědčivě dokládají i Fričovy studijní výsledky zaznamenané v dochovaných školních vysvědčeních. Nedlouho po první světové válce začal Frič vystupovat na kabaretních scénách – působil v bratislavské Moderně, pražské Červené sedmce, Rokoku a v Longenově kabaretu Bum.¹⁾ V Rokoku se seznámil s Karlem Lamačem a díky tomuto přátelství začala Fričova cesta k filmu. V souvislosti s Fričovým všestranným uměleckým nadáním se porůznu objevují zmínky o absolutoriu Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze.²⁾ Fričova pozůstalost sama o sobě – mimo výtvarných návrhů a podpisu Vojtěcha Tittelbacha³⁾ na gratulačním archu s významným dodatkem: „*spolužák!*“ – neposkytuje o této skutečnosti žádný přímý doklad.

V průběhu dvacátých let si Frič na vlastní kůži vyzkoušel řadu různorodých činností spjatých s procesem tvorby a výroby filmu – psal scénáře, maloval reklamy, kreslil scénické návrhy, pracoval v laboratořích a ve filmech rovněž hrál. Bohaté zkušenosti touto praxí nabyté se v dalších letech mnohonásobně zúročily a byly nepochybně základním stavebním kamenem na Fričově cestě za profesním úspěchem. Fričova spolupráce s filmem se postupně prohlubovala, spolupracoval jako scenárista na filmech Josefa Rovenského DŮM ZTRACENÉHO ŠTĚSTÍ (1927) a ŽIVOTEM VEDLA JE LÁSKA (1928). V roce 1928 Frič poprvé samostatně režíroval – melodrama PÁTER VOJTĚCH, následované snímky VARHANÍK U SV. VÍTA (1929) a CHUDÁ HOLKA (1930).

Po nástupu zvukového filmu se žánrové těžiště Fričových filmů přesunulo k divácky úspěšným situačním a konverzačním veselohrám s okruhem „kmenových herců“ – Vlasta Burian, Oldřich Nový či Hugo Haas, jenž s Fričem spolupracoval i scenáristicky. U veseloherního žánru však Frič nezakotvil natrvalo a natočil několik zcela odlišných filmů, výrazně přesahujících dobovou úroveň tuzemské kinematografie z hlediska tematického i realizačního. Ze spolupráce s Voskovcem a Werichem vzešla sociálně laděná komedie HEJ-RUP! (1934) i politická satira SVĚT PATŘÍ NÁM (1937), téma důsledků hospodářské krize zpracoval Frič v adaptaci dramatu Viléma Wernera

1) 75 let československé kinematografie 1898–1973: Profily dvanácti našich významných filmových režisérů. Praha: Ústřední půjčovna filmů 1973, s. 7.

2) Viz pozn. č. 1, s. 6.

3) Vojtěch Tittelbach (1900–1971) – český malíř a grafik, žák Maxe Švabinského, člen Umělecké besedy, SVU Mánes a Skupiny 58.

LIDÉ NA KŘE (1937). Nebývalý zájem vzbudil na IV. Mezinárodním filmovém festivalu v Benátkách snímek JÁNOŠÍK (1936), což dokládá i jeho prodej do více než tří desítek zemí.

V době protektorátu Čechy a Morava nastal ve Fričově tvorbě nejen návrat ke komediálnímu žánru, ale objevilo se v ní i několik adaptací tuzemských literárních předloh – MUZIKANTSKÁ LIDUŠKA (1940), DRUHÁ SMĚNA (1940), BARBORA HLAVSOVÁ (1942), EXPERIMENT (1943). Dva filmy natočené pod nepříliš prozíravě zvoleným pseudonymem Fritsch v produkci Prag-filmu – DER ZWEITE SCHUSS (1943) a DIR ZULIEBE (1944) – zavdaly podnět k Fričovu poválečnému vyšetřování pro kolaboraci i navzdory apolitičnosti obou filmů. V řadě Fričových filmografií nejsou tyto tituly uvedeny – je otázkou, nakolik bylo jejich „opomenutí“ záměrné.

Ve znárodněné kinematografii se Frič stal jedním z jejích klíčových představitelů. Vedl jednu z barrandovských výrobních skupin, pracoval na řadě filmových projektů, navštěvoval zahraniční filmové festivaly (I. Mezinárodní filmový festival v Indii 1952, festival v Cannes 1955) a začal pedagogicky působit na nově založené pražské FAMU. Kromě několika režimu poplatných budovatelských (PĚTISTOVKA, BYLO TO V MÁJI) a historických filmů (CÍSAŘŮV PEKAŘ A PEKAŘŮV CÍSAŘ, PSOHLAVCI) natočil Frič v padesátých letech i pozoruhodné drama o destruktivních dopadech alkoholové závislosti DNES NAPOSLED (1958).

Na přelomu padesátých a šedesátých let vytvořil Frič filmové medailony svých předválečných spolupracovníků – Theodora Pištěka, Růženy Naskové, Emany Fialy, Terezie Brzkové či Vlasty Buriana. Svůj osobitý přístup k adaptaci literárních předloh opět rozvinul ve filmu na motivy povídek Eduarda Basse LIDÉ Z MARINGOTEK (1966), kriminální komedie NEJLEPŠÍ ŽENSKÁ MÉHO ŽIVOTA (1968) se nečekaně stala posledním Fričovým filmem. Martin Frič zemřel několik dní po invazi vojsk Varšavské smlouvy do Československa – 26. srpna 1968.

Pozůstalost Martina Friče je rozmanitá stejně jako jeho tvorba a životní osudy. Dochované osobní doklady⁴⁾ vypovídají nejen o Fričových četných zálibách sportovního charakteru (rybolov, fotbal, automobilismus), ale též o „strategiích přežití“ v různých politických režimech. Velmi rozsáhlý je oddíl korespondence, který kromě běžných dopisů osobního i pracovního rázu, gratulací k životním jubileím a oficiálním oceněním, obsahuje i soubor dopisů zachycující Fričovo letité přátelství a spolupráci se spisovatelem Jaroslavem Žákem.⁵⁾ Součástí korespondence jsou i gratulace pacientů a zaměstnanců léčebných zařízení v Lojovicích a U Apolináře v Praze,⁶⁾ které dokládají někdejší Fričovu závislost na alkoholu a jeho následnou snahu o efektivní léčbu. Již zmiňovaný Fričův nesporný výtvarný talent reprezentuje velké množství výtvarných návrhů (interiérové, exteriérové, návrhy plakátů aj.) a figurální či obličejové studie.⁷⁾

V oddílu věnovaném Fričově filmové tvorbě zaujmou – kromě scénářů a námětů s autorskými poznámkami – zejména předlohy k nerealizovaným filmům („Tekuté zlo“, „Země nesmrtelných mozků“).⁸⁾ Dochované posudky námětů a scénářů představují posuzování jako jednu z klíčových fází geneze filmového díla v zestátněné kinematografii.⁹⁾ Do chodu filmového studia této éry dávájí nahlédnout zápisy z porad barrandovské výrobní skupiny Frič-Reimann a zápisy z pracovních

4) Národní filmový archiv (dále jen NFA), f. Frič Martin, k. 1, inv. č. 1–17.

5) NFA, f. Frič Martin, k. 2, inv. č. 126.

6) Tamtéž, k. 3, inv. č. 211.

7) Tamtéž, k. 6, inv. č. 312–324.

8) Tamtéž, k. 4, inv. č. 245 a 247.

9) Tamtéž, k. 5, inv. č. 276–286.

porad uměleckých šéfů výrobních skupin.¹⁰⁾ Neméně zajímavou kapitolou jsou i dokumenty mapující soudní projednávání tragické smrti komparsisty Adolfa Heidricha-Marka při natáčení filmu HEJ-RUP! (1934).¹¹⁾

Tomáš Lachman

10) Tamtéž, k. 5, inv. č. 266–271.

11) Tamtéž, k. 10, inv. č. 421.

Obzor

Zuskovy sítě analogií a deleuzovských odkazůVlastimil Zuska, *Kruté světlo, krásný stín. Estetika a film.*

Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2010, 268 s.

Přední český estetik Vlastimil Zuska vydal soubor dvaadvaceti kratších prací, které napsal za posledních více než dvacet let. Profesor Zuska je na poli české humanitní vědy bezesporu významná osobnost a zasvěcený popularizátor filmové teorie. Učil ji na filmové vědě v Praze, stál u založení časopisu *Illuminace*, přeložil řadu klíčových zahraničních statí, editoval několik důležitých filmologických a estetických antologií, napsal vlivný úvod do estetiky a svým způsobem pro české čtenáře „objevil“ několik důležitých teoretiků (např. svého oblíbence Gillesa Deleuze) a teoretických konceptů (např. teorii možných světů).

Svou autorskou antologii poeticky nazval *Kruté světlo, krásný stín* a rozdělil ji do tří částí: (a) estetika, (b) estetika filmu a (c) umělecké dílo filmové. Čtenář by možná očekával, že bude konfrontován s obvyklým problémem podobně seskládaných prací: texty v ní obsažené vznikly pro různé účely, různá periodika a hlavně v různých letech. Prakticky jsou ale mnohé z nich napsány velmi podobným způsobem a liší se především rozsahem. Zarazila mě zejména skutečnost, že kdybych vzadu v knize nenašel bibliografické údaje o vydání jednotlivých textů, nedokázal bych je ani přibližně seřadit podle let vzniku.

Navzdory skutečnosti, že příspěvky pokrývají rozsáhlou část Zuskovy vědecké kariéry, totiž nevidím při jejich chronologickém seřazení výraznější vývoj: opakují se citovaná jména, texty i způsoby (ne)argumentace – a člověk si může být téměř jistý, že výklad nakonec stejně v drtivé většině případů dospěje k Gillesu Deleuzovi, případně k Deleuzovi s Félixem Guattarim. Tito dva francouzští myslitelé v Zuskově teoretickém snažení nejenže nikdy nepodléhají kritice, ale naopak představují jakousi variantu *deus ex machina*, arbitry schopné rozřešit vlastně jakýkoli problém, kteří se hodí víceméně za všech okolností. Naznačuje to již rejstřík, kde si pro sebe Deleuze „uzmul“ rekordní čtyři plné řádky odkazů.

Zprvė považuji za důležité předeslat, že jsem nikdy institucionálně nestudoval filosofii ani estetiku. Má kritika se tedy nebude primárně soustředit na filosofické či úžeji estetické aspekty Zuskových textů, ale zaměří se na (a) pole filmové teorie, (b) pole teorie fikce, (c) obecnější argumentační strategie. Zadruhé jsou má východiska založena v těch oblastech teoretického bádání o filmu a fikci, jež stojí do značné míry v opozici k poststrukturalistické a postmoderní tradici, ze které vychází a na niž vědomě navazuje Zuska.¹⁾ Cítím jako povinnost autorův přístup do jisté míry re-

1) Poststrukturalistický způsob uvažování, psaní a argumentace se stal předmětem zuřivých debat zejména v devadesátých letech po tzv. Sokalově aféře, kdy americký fyzik Alan D. Sokal vydal v létě 1996 v prestižním filozofickém časopise *Social Text* článek, který brzy poté odhalil v časopise *Dissent* jako podvod s logicky vadnou výstavbou, nesmyslnou argumentací a často zcela blábolivými pasážemi. S jeho – byť značně zjednodušujícími a v širším kontextu primárně politicky zaměřenými – závěry se do jisté míry identifikují: rétorika a spekulativnost namísto vědeckého myšlení a dokazování, převaha citací autorit

spektovat a přistoupit na něj, nicméně na některé negativní znaky Zuskova způsobu výkladu se přesto pokusím upozornit. Je tu ovšem „zatřetí“, které vidím jako největší Zuskův problém. Jak jsem naznačil, sám vycházím z tradice myšlení zaměřeného na systematický logický výklad, jasnou a přehlednou argumentaci a na aplikovatelnost předpokladů na konkrétní příklady: např. David Bordwell, Noël Carroll, Lubomír Doležel, Umberto Eco. Výběr jmenovaných myslitelů není náhodný, protože každý z nich se (a) zároveň nevybíravým způsobem „opřel“ do poststrukturalismu, dekonstrukce, psychoanalýzy či obecněji postmoderních teorií,²⁾ čili (b) stojí de facto v protilehlém postavení k tomuto diskursu, což ale (c) Zuskovi nebrání se k těmto teoretikům (i jiným podobně smýšlejícím jako Rick Altman, Marie-Laure Ryanová) obracet, zjednodušovat je a vytrhávat z kontextu.³⁾

Pokud jsem zmíněné badatele označil za svým způsobem systematicky uvažující, případně jejich práce za zaměřené na aplikovatelnost na konkrétní estetický materiál, Zuska naopak reprezentuje teoretika neaplikačních (lépe řečeno neaplikovatelných) abstrakcí. Jeho texty nezakládají systémy – což vzhledem k tradici, z níž vycházejí, ve většině případů ani nechťejí. Místo nich konstruují sítě⁴⁾ (často velmi volných) teoretických asociací a analogií, přičemž můj průměr Zuskových textů k sítím odkazuje k tvrzení samotného autora v úvodu k jeho starší knize *Mimésis – fikce – distance*, kde píše:

Metodickým záměrem [...] je jistá zatíženost textu odkazy, citacemi atd., s cílem vytvořit síť zpětných a dopředných odkazů, poznámek a poukazů v poznámkách k hlavnímu textu namísto „lineárního“ výkladu. Celkový význam se pak jaksi virtuálně klene nad touto sítí a čtenář je mírně nucen k jeho spolutvorbě.⁵⁾

Jak už jsem napsal, Zuskovi podobnou volbu přirozeně nelze vyčítat jako nelegitimní, i když mě podobný způsob psaní nutí být čtenářsky podezřívavým, protože se v něm vždycky snáz pod efektní hrou s pojmy a jmény skryje prostá banalita (a takový dojem jsem měl často). Jenže takový princip snadno deformuje případné teoretické systémy, ze kterých Zuska ve svém výkladu čerpá. Činí je totiž zdánlivě reduktivními ve srovnání s „velkouústými“ výroky a doširoka rozkro-

nad logickou výstavbou argumentace, nadprodukce vágních metafor povrchně převzatých z jiných oborů, spousta nejasných užití odborných pojmů (Alan D. SOKAL, *Transgressing the Boundaries. Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity*, *Social Text*, 1996, č. 46/47; Alan D. SOKAL, *Transgressing the Boundaries. An Afterword*, *Dissent*, 1996, č. 43, s. 93–99). Srov. též Vlastimil ZUSKA, Metodologický rozhovor o teorii fikčních světů s Vlastimilem Zuskou. *Aluze*, 2005, č. 2, s. 39–46, kde Zuska objasňuje mnohá svá východiska.

- 2) Srov. David BORDWELL, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press 1991; David BORDWELL – Noël CARROLL (eds.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press 1996; Noël CARROLL, *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press 1988; Lubomír DOLEŽEL, *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia 2008; Umberto ECO, *Meze interpretace*. Praha: Karolinum 2004.
- 3) Což vlastně odpovídá některým Sokalovým závěrům, byť on hovořil spíše o metaforických výpůjčkách z přírodních věd (což Zuska dělá taky), zatímco v tomto případě působí Zuskův způsob sebevědomého užívání textů ve vztahu k jím zastupovanému diskursu „nepřátelských“ teoretiků skoro jako výsměch.
- 4) V tomto směru je třeba upozornit, že Zuska v citaci Deleuze s Guattarim rozumí sítím jako systémům bez centra (s. 158), tudíž upřesním, že mluvím o systémech jako o uspořádaných souborech usouvztažených prvků, které se vzájemně ovlivňují ve smysluplném celku.
- 5) Vlastimil ZUSKA, *Mimésis – fikce – distance. K estetice XX. století*. Praha: Triton 2002, s. 9.

čeným záběrem Deleuze, Deleuze a Guattariho, Derridy, Heideggera, Husserla, Lévinase či Lyotarda.

Příkladem je v tomto ohledu příspěvek „Žánr jako vektorová kategorizace filmového díla“. Zuska se v něm vyrovnává s žánrovou koncepcí Ricka Altmana, jak byla předložena v článku „Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru“, ⁶⁾ kterou je podle něj třeba rozšířit o pragmatický aspekt – a jeho návrh *chce být aplikovatelný*. Explicitně vyjádřeným cílem jeho studie je totiž „nabídnout náčrt modelu, jehož potenciální explanační síla by přesahovala sémanticko-syntaktický přístup k žánru“ (s. 164). Zpětně působí poněkud ironicky, že Zuskův článek vznikl v roce 1999, tedy ve stejné době, kdy Rick Altman vydal knihu *Film/Genre*, ⁷⁾ v níž svůj starší model revidoval a navrhl právě koncepci sémanticko-syntakticko-pragmatického nahlížení na filmový žánr. ⁸⁾ Je pravda, že se v některých ohledech prchavě podobají – ale s očekávatelným zásadním rozdílem, který oba návrhy paradoxně nemůže činit více odlišnými: Altmanův dynamický model je historicky aplikovatelný (a v knize dokonce mnohokrát aplikovaný) koncept čtení dějin proměňujících se filmových žánrů v závislosti na jejich užívání (producenty, distributory, provozovateli kin, kritikou, diváky). Zuskův návrh je naopak čistě abstraktní a autor během jeho výstavby předvedl obvyklou intelektuální ekvilibristiku síťového propojování. Pro představu postačí vyjmenovat jen jména – pojmy vynechám –, a to v závislosti na pořadí jejich (i opakovaného) výskytu v textu na čtrnácti stranách (z nichž na necelých třech figurují jen Deleuze s Guattarim): Altman, Blanchot, Genette, Carroll, Foucault, Leitch, Aristoteles, Culler, Ryanová, Hirsh, Knight, Lyotard, Deleuze-Guattari, Hofstadter, Guignol, Genette, Davidson, Aristoteles, Kant, Genette, McArthur, Ryall, Todorov, Leitch, Deleuze-Guattari, Lyotard, Carroll, McArthur, Prince, Deleuze-Guattari, Lakoff-Johnson, Lakoff, Carroll, Lakoff, Bregant, Todorov, Churchland, Ricoeur, Lakoff, Leutrat, Churchland. A po této přehlídce mozků považuji za nezbytné v plné podobě odcitovat i Zuskovo závěrečné shrnutí „modelu“:

Žánr pak můžeme chápat jako multidimenzionální prostor, protkaný sítí vektorových sekvencí, jejichž průsečíky, uzly či trsy (clusters) spoluvytvářejí síť, rozechvívající se, aktivizovanou s postupnou vektorovou kategorizací při recepci filmového díla. Moucha konkrétního díla je tak lapena v pavučině milieu plánu imanence, do níž se stále více zamotává; vektorové sekvence díla (jako konstituujícího se estetického objektu) rezonují s prototypickými sekvencemi žánrové rekurentní sítě a možnostmi vektorových doplnění (horizontem očekávání), včetně zpětných modifikací v rámci recepce i response (neboť při recepci je dílo „vetkáváno“ do žánrové sítě, kterou ipso facto modifikuje), umožněných rekurentní povahou sítě. Koncepty vektorové organizace, sekvencí a sítě, na pozadí zkušenostních gestaltů, plánů imanence, rizomatické strukturace, umožňují zahrnout do žánrového modelu všechny tři sémiotické roviny, temporální dimenzi jak jednotlivých děl, tak i historického vývoje filmových žánrů a filmu jako média, umožňují

6) A který ostatně sám Zuska přeložil: Rick ALTMAN, Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. *Illuminace* 1, 1989, č. 1, s. 17–29.

7) Rick ALTMAN, *Film/Genre*. London: British Film Institute 1999.

8) A to Altman značnou část východisek rozvinul už ve studii „Obaly na vícero použití“ (česky *Illuminace* 14, 2002, č. 4, s. 5–40), kterou v originále publikoval již roku 1998.

skloubit tvorbu, recepci i kritiku jako (sebe)reflexi recepčních aktů a jejich „objektových“ pólů (s. 164).

O „proklamované“ explanační síle tohoto konceptu v jeho konkrétním analytickém užití příliš přesvědčen nejsem, a tento názor mě nedonutily změnit ani dílčí Zuskovy demonstrace na westernu, ani následující studie o sci-fi hororu (napsaná navíc pět let po vydání Altmanovy knihy, na niž ale neodkazuje, zatímco na Zuskův vlastní „model“ ano). Jako podobně argumentačně a výkladově neúnosné síťové experimenty na mě působila řada textů napříč celou knihou, a tedy i napříč časem jejich vzniku. Pokud nejasnou argumentaci spojím se svým tvrzením o vytrhávání „systémových koncepcí“ z kontextu, nabízí názornou ukázkou článek „Síla‘ žánru jako funkce vzdálenosti možného světa“. Ten zdánlivě působí jako přehledná ukáзка uplatnitelnosti teorie fikčních světů na žánrovou teorii. Ovšem při bližším pohledu narazíme na tautologie, logicky nesourodou argumentaci a na nekázeň při převádění původních konceptů. Jelikož zde není prostor na důkladný rozbor celého textu, zaměřím se na několik příkladů.

(a) Koncepte teorie možných světů literatury od Marie-Laure Ryanové⁹⁾ se v Zuskově explikaci dočká tautologie hned na druhé straně článku: „Zcela nepřístupný ‚možný svět‘ tedy není světem možným, je z reality nepřístupný“ (s. 50). Ale je pravda, že v Zuskově knize *Mimésis – fikce – distance* se tatáž věta dočkala ještě „kruhovější“ verze bez uvozovek u možného světa.¹⁰⁾ Ryanová sama zaprvé dokázala tutéž myšlenku vyjádřit nepoměrně jasněji, byť cituji jiný text (částečně o tomtéž) než Zuska, zadruhé mám dojem, že Zuska částečně směšuje „možnost“ a „přístupnost“:

Nějaký svět je přístupný ze světa skutečného, pokud respektuje logicky záporné nerozpornosti: v možném světě nemůže být nějaká výpověď zároveň pravdivá a nepravdivá. Tuto definici považují někteří filozofové (např. Walton) za největší překážku použití koncepte možných světů v teorii literatury. Mnoho fikčních děl opravdu projektuje nemožné možné světy: absurdistické texty, poezie nonsensu, nebo ve výtvarném umění kresby Escherovy. Ale i když v sémantické doméně těchto textů nenacházíme žádný „svět“ v logickém smyslu, pojem možnosti by měl dostat důvěru k tomu, aby množinou všech textů vedl sémantický řez a definoval tak absurditu jako žánr.¹¹⁾

(b) Na straně 51 pak Zuska tvrdí, že „[v] literární teorii a estetice nejsou aktuální svět a fiktivní světy ontologicky rovnocenné a relace přístupnosti je chápána doslovně a sestupně.“ S tím by jistě zásadně nesouhlasil jeden ze zakladatelů literární teorie fikčních světů Lubomír Doležel, který už desítky let razí svou bojovně anti-mimetickou teorii fikce: „Sémantika možných světů legitimizuje *nezávislost fikčních světů oproti světu reálnému*“ (zvýraznil RDK).¹²⁾ Nicméně ani sám Zuska svůj (ve své obecnosti nepravdivý) postulát neudrží, protože na další straně zmiňuje

9) Srov. Marie-Laure RYAN, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press 1991, přičemž v monografii je jako druhá kapitola obsažen i Zuskou citovaný článek (s. 31–47).

10) V. ZUSKA, *Mimésis – fikce – distance. K estetice XX. století*, s. 99.

11) Marie-Laure RYANOVÁ, Možné světy v soudobé teorii literatury, *Česká literatura*, 1997, č. 6, s. 579–580. Článek je z roku 1992.

12) Lubomír DOLEŽEL, Mimesis a možné světy, *Česká literatura*, 1997, č. 6, s. 610. Článek je z roku 1988. Doležel je ale u Zusky vůbec překvapivě ignorovaný a objevuje se i v článcích o fikčních světech jen ve

druhý tábor literární teorie, který odmítá „naivně realistickou koncepci reality“ (Umberto Eco) [Eco přitom nic podobně radikálního netvrdí, viz dále, pozn. RDK]. Přístupnost se zde sice stále týká vztahu aktuálního, reálného světa a světa možného, fiktivního, ale sám aktuální svět je konstruktem, je rovněž možným světem, variantně „verzí světa“ (Nelson Goodman). Umberto Eco dovozuje, že přístupnost může platit pouze mezi dvěma soubory (výroků, diskursů, textů) *téhož řádu* [zvýraznil RDK] (s. 52).

Asi nikdo nebude polemizovat s tím, že Umberto Eco je estetik a literární teoretik. A pokud tento podle Zusky vidí aktuální svět coby svého druhu možný svět, který je stejného *řádu* – tedy i svým způsobem s ním *ontologicky rovnocenný* – jako možný svět fikčního díla, a teprve za těchto okolností mohou být vzájemně přístupné (tedy nikoliv *sestupně*), pak nemůže platit Zuskovo původní tvrzení, že „[v] literární teorii a estetice nejsou aktuální svět a fiktivní světy ontologicky rovnocenné a relace přístupnosti je chápána doslovně a sestupně“ (s. 51).

Pravda, zatím jsou z výroku falzifikovány jen části o rovnocennosti a sestupnosti, a tak zbývá vyvrátit onu přístupnost chápanou *doslovně*. Sáhnu přímo k Zuskově zdroji, Ecově knize *Lector in fabula* (resp. Zuska čerpá z její anglické verze *The Role of the Reader*): „[V]ýrazy jako ‚přístupnost‘ nebo ‚koncipovatelnost‘ budeme nadále považovat za pouhé *metaforické narážky* [zvýraznil RDK] na strukturní problémy vzájemné transformovatelnosti světů.“¹³⁾ Tudíž o doslovně chápané přístupnosti nemůže být řeč.

(c) Se Zuskovým užitím Umberta Eca je to ovšem ještě poněkud komplikovanější. Ecův krok chápání aktuálního světa jako možného (kulturně založeného) je totiž primárně metodologický: postupuje tak právě proto, aby umožnil přístupnost mezi ním a světy fikčními (resp. v jeho tehdejší terminologii narativními světy možnými):

Znamená to pouze, že mluvit o alternativních stavech věcí (nebo kulturních světech) předpokládá metodologickou kuráž zredukovat svět, k němuž odkazujeme, do jejich rozměru. Aspoň pokud se zabýváme teorií možných světů (narativních i nenarativních). Pokud žijeme, žijme v našem světě a nenechme se strhnout metafyzickými pochybnostmi. Zde však nejde o „žítí“: já žiji (říkám: já, který píši, mám bezprostřední pocit, že jsem naživu v jediném světě, který znám), ale v okamžiku, kdy se zabývám teorií možných světů, činím rozhodnutí (na základě světa, s nímž mám přímou zkušenost) tento svět zredukovat na sémiotický konstrukt, abych jej porovnal se světy narativními.¹⁴⁾

Tento Ecův krok – už proto, že jde o krok a ne „světonázor“ – rozhodně není identický s pozicí, kterou mu v absurdně vyhocené charakteristice přisuzuje Zuska: totiž že Eco odmítá „naivně realistickou koncepci reality“. Pokud Eco s něčím polemizuje, je to schopnost *člověka* vyčerpávající-

zkratkovitých odkazech. A přitom je v našich končinách jeho návrh teorie fikčních světů známý přinejmenším od roku 1993, kdy tu vydal svou přepracovanou monografii ze sedmdesátých let: Lubomír DOLEŽEL, *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Československý spisovatel 1993.

13 Umberto ECO, *Lector in fabula. Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*. Praha: Academia 2010, s. 164.

14) Umberto ECO, *Lector in fabula*, s. 162–163.

cím způsobem obsáhnout aktuální svět jako Globální Sémantické Univerzum, tedy coby svět maximální a kompletní, ale to je trochu jiný problém.¹⁵⁾ Podstatné je, že Zuskovo zjednodušení Ecovy koncepce (i pozice) je vzhledem ke komplexně vedené argumentaci knihy *Lector in fabula* neúnosné. Podobně je tomu v případě Marie-Laure Ryanové, jejíž návrh teorie fikčních světů (a to i v otázce přístupnosti) je mnohem členitější, než vyznívá ze Zuskova článku. Upozorňuji, že jsem se z šestnáctistránkového textu věnoval jen třem stranám – podobným způsobem by se v něm dala zpochybnit řada dalších tvrzení a teoretických spojníc.

Za nejproblematictější z celé antologie však považuji článek „Film jako/a zrcadlo (Průzkum možností jedné analogie)“, který je ze všech v publikaci obsažených nejstarší (1989) a vlastně překvapuje, že byl vůbec zařazen. Už první věta je zarážející: „Srovnání filmu se zrcadlem není nové ani neobvyklé, vždyť látka, s níž pracují – světlo – je společná“ (s. 131). Ano, látku jistě společnou mají – a spousta dalších jevů a věcí s nimi. Nevidomí lidé si relativně stejně málo vychutnají pohled na němý film, do zrcadla, na obraz, z vrcholku Eiffelovky nebo na zbarvení předních křidel babočky admirála. S tímto způsobem uvažování bychom mohli najít analogii všude a mezi čímkoli (což se koneckonců Zuskovi dost často daří).

Článek „Film jako/a zrcadlo“ mimo mnoho jiného překvapivě vůbec nebere v potaz, že:

- (a) film může vytvářet prostor pomocí střihů, ostrých změn perspektivy, užívat splitscreenů atp. – což zrcadlo nemůže (tedy u splitscreenů přinejmenším za předpokladu, že není rozbité);
- (b) když už se v souvislosti s Paulem Crickem zmiňuje jezerní hladina (s. 132), tak tato rozhodně nemá rám – přinejmenším ne takový jako film;
- (c) nevysvětluje, proč by mělo zrcadlo být rigidním designátorem (s. 142), tedy výrazem, který podle Saula Kripkeho ve všech možných světech referuje k témuž předmětu;
- (d) domněnka, podle níž „percepce světa filmu je vývojově podmíněna a finálně ovlivněna naší perceptivní zkušeností se zrcadlem a že tato zkušenost je trvalou součástí našeho vnímání filmu“ (s. 139), je prostě jen intuitivní předpoklad, nic průkazného.

Z teorií vnímání se navíc volně přechází do psychoanalytických metafor a z nich do teorie fikce (a to jsem pár zastávek vynechal): Walton přitom svého fiktivního dvojníka nemyslel tak, že „[f]ilm svým bočním pohledem přeměňuje našeho zrcadlového [psychoanalyticky založeného, pozn. RDK] dvojníka ve fiktivního, aniž by tuto zrcadlovou bázi ztrácel z dohledu“ (s. 144). Koneckonců, Waltonův fiktivní dvojník tu Zuskovi posloužil jako klíčový nástroj, ale o devět let později i on sám (ať už vědomě, či ne) v interpretaci VERTIGA uznal, jak moc na vodě koncept fiktivního dvojníka stojí: „Známý analytický estetik Kendall Walton zprvu tuto situaci popisoval tak, že jako diváci vysíláme do příběhu své fiktivní ego, které prožívá místo nás. Zjevný redukcionismus tohoto výkladu ho přiměl k jeho opuštění“ (s. 227). Českého estetika Vlastimila Zusku také.

Poslední rozsáhlejší kritická poznámka pak bude směřovat k tomu, jak konkrétně Zuska vytváří dojem všudypřítomné analogičnosti a propojitelnosti všeho se vším. Možná se řídí principem Deleuze s Guattarim, kteří vidí filozofii jako plán, v němž jednotlivé filosofické

koncepty jsou události, ale plán je horizontem událostí, zásobník čistě konceptuálních událostí [...]. Koncepty dláždí, osidlují či zabydlují plán kousek po kousek, zatímco plán sám je nedělitelné milieu, v němž jsou koncepty rozloženy, aniž

15) Umberto Eco, *Lector in fabula*, s. 160, srov. též Umberto Eco, *Teorie sémiotiky*. Brno: JAMU 2004.

by narušovaly jeho kontinuitu či integritu [...] Jedinými regiony plánu jsou koncepty samy, ale plán je vším, co je drží pohromadě (citováno dle s. 156).

Tomuto vidění by odpovídala svévole, s jakou do plánu Zuska vidění (nejen) filmové teorie či teorie fikce zapadá cokoli, co se zrovna hodí, i když některé koncepty nejsou slučitelné – navzdory tomu, že si uvědomuji návaznost na tradice (nejen na Deleuze s Guattarim), ze kterých Zuska vychází. V závěru textu „Narativní událost“ se tak třeba pro Zusku překvapivě jeví být vzájemně analogickými (a) postuláty strukturalistické (myšleno i raně barthovské), (b) postuláty otevřeně pragmaticky založené ve Whiteheadově filozofii (s. 103). Všechno souvisí se vším, jména a pojmy se kumulují. Často jsou termíny či některá slovní spojení zapojeny do toku mimořádně dlouhých a členitých vět pravděpodobně jen proto, aby mohlo v závorce zaznít příslušné jméno. Konkrétní příklad podobného kupení, které ve výsledku čtenáři nic neřekne, představuje následující výňatek z „Lola běží přes křižovatku chronoznaků“:

Paleta relevantních textů a konceptů by tak mohla sahat od Heideggerova bytí ke smrti, Derridova útoku na metafyziku prezence, Gödelova modelu cyklického vesmíru, McTaggartovo popření času na základě dvou nekompatibilních časových řad, Nietzscheovy myšlenky věčného návratu, Freudově tenzi [sic!] mezi principem slasti a principem reality (Eros – Thanatos) přes Borgese a jeho „Nové popření času“, „Zahradu, v které se cestičky rozvětvují“ či „Trojí verzi Jidáše“, až po stoickou logiku netělesných událostí, faustovský motiv opakování životaběhu, Everettův model větvičích se alternativních světů v superuniverzu, syžetovou výstavbu Sternova *Tristrama Shandyho*, Priorovo pojetí události události, resp. změny změny, pojetí verzí světa Nelsona Goodmana, Deleuzovu novou taxonomii filmových znaků, jeho a jeho a Guattariho pojetí stávání se či nomádského myšlení, sémantiku možných světů, resp. literárně-teoretickou teorii fikčních světů. Všechny naznačné přístupy pochopitelně, stejně jako Lola, probrat nestihneme, takže „jen“ o čase a řece narativity, lidském poznání, identitě a smyslu (s. 231).

Ale vypsat je Vlastimil Zuska prostě musel, chce se říct... Podobně pak – v jednom z mnoha obdobných případů v celé knize – není příliš zřejmé (ale možná jen mně) užití Deleuze ve větě „prožitek významu či lépe smyslu (včetně Deleuzova ‚smyslu‘)“ (s. 21). Vadilo mi rovněž nahlížení sémiotiky Ch. S. Peirce skrze Derridu (s. 82), zvláště když Eco v *Mezích interpretace*¹⁶⁾ poměrně přesvědčivě dokázal, že dekonstruktivisté Peircovu koncepci dezinterpretovali. Spíše zábavným překlepem je pak v analýze *SEDMI SAMURAJŮ* poznámka, že většina „dějových filmů sleduje erotickou [sic!] narativní linii, řetězec, nexus otázek a odpovědí“ (s. 195), přičemž je samozřejmě míněn Carrollův koncept *erotické* narativity. Na textu o *SEDMI SAMURAJÍCH* více otravuje neodůvodněné a reduktivní řazení „západních filmů“ pod jeden typ narace, a naopak japonských filmů pod druhý. Takto předkládaná stejnorodost je absurdní a nelze ji v plné míře najít ani na jedné straně. A na závěr zbývá zdánlivě nejméně podstatná výtku. Je dána tradici, z níž Zuska vychází, což ji ale nijak neuemňuje. Během samotného čtení staví Zuska před recipienta často obtížně překonatelnou překážku: v textech se na sebe vrší neúměrná spousta cizích slov v mnohořádkových vě-

16) Umberto Eco, *Meze interpretace*. Praha: Karolinum 2004.

tách s minimem sloves v aktivu. A jako už několikrát zkusím nabídnout důkaz místo tvrzení, tentokrát v podobě poslední věty (!) z eseje „Kolosalní vznešeno“:

Ve světle regresivního pohybu imaginace, který ruší časovou řadu jednoty intuicí o subjektu, syntetizující jednotu apercepcí, a dostává se tak do předsubjektivní zóny, s ohledem na stávání se ne-lidským, na extratemporalitu Ideje rozumu nekonečna, většího nežli největší, kolosalního, na koncept stávání se, který je „kolmý“ na sukcesivní dvojici před-potom, můžeme shrnout, že prožitek vznešena je simultánním či na mezi zachování subjektivity absolutním afektem (s. 110).

S výjimkou inspirativního a přehledného textu o proměnách nahlížení na problém (estetické) distance nelze říci, že bych se bez přečtení Zuskovy knihy mohl cítit nějak citelně vědomostně ochuzen. Ovšem navzdory všem výtkám, které jsem výše předložil, bych některé do knihy zahrnuté texty i přes nevstřícnou rétoriku, členité věty, leckdy „enigmatickou“ argumentaci a excesivní slovník k přečtení doporučil. A to i přes to, že jde především o svého druhu kompiláty, respektive v době svého vzniku průkopnické „objevitelské“ texty. Všechny se nacházejí v první části knihy, nejsou příliš dlouhé a zejména nezasvěceným (ale současně teoreticky zdatným) čtenářům mohou přinést určitý vhled do problematiky. Ovšem i při jejich čtení doporučuji být k některým příliš obecným tvrzením ostražitý: „Estetická distance – dialog sebereflexe“, „Fantastično, váhání a víra“, „Možnost reálných emocí v možných (fikčních) světech“.

Cílem mého textu bylo poukázat na několik aspektů, v nichž podle mě Zuskovy „síťové texty“ selhávají: (a) deformují či zjednodušují některé využívané teoretické systémy,¹⁷⁾ (b) nejsou logicky soudržné, (c) případné nabízené koncepty nejsou ve výsledku aplikovatelné ani ve chvíli, kdy aplikovatelné být chtějí (teorie žánru), (d) staví vedle sebe do analogických vztahů svým založením nespojitá tvrzení, (e) za intelektuálním předváděním se leckdy skrývá spíše potřeba odkázat se na co nejvíc zdrojů než cíl sdělit něco výkladově relevantního. Nebylo mým záměrem nějak útočit na Vlastimila Zusku jako vlivného pedagoga, editora antologických publikací, popularizátora a překladatele, a záměrně jsem příliš nezohledňoval jeho předchozí publikační počiny. Chtěl jsem především popsat problémy, které vidím v předkládaném souboru textů – a to zejména ve vztahu k filmové a obecněji fikčně teoretickým otázkám.

Radomír D. Kokeš

17) V mnohých textech – je třeba mít na vědomí, že jde o samostatné celky – jde o redukci na pouhé pojmy bez kontextu, kdy za použitým pojmem bez dalšího vysvětlení v závorce figuruje jméno příslušného teoretika. Třeba Doležel je redukován na „fikční svět“ (s. 51), Walton ve většině případů jen na „hru na jakoby/předstírání“ (s. 186), Eco na „kritického a naivního čtenáře/diváka“ (s. 180) či „malý svět“ (s. 21), Ryanová na „vztah přístupnosti aktuálního a možného světa“ (s. 90), Ingarden na „doplňování míst nedourčenosti“ (s. 224) atp.

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

ANDERSSON, Lars Gustaf

A history of swedish experimental film culture : from early animation to video art / Lars Gustaf Andersson, John Sundholm, Astrid Söderbergh Widding. -- Stockholm : National Library of Sweden, 2010. -- 248 s. : (některé barev.) il., faksim. -- (Mediehistoriskt arkiv ; 17). -- Úvod, výňatky, poznámky na s. 213–234 – Bibliografie na s. 199–211, rejstřík jmenný a názvový – Svěho druhu první knižní studie o švédském experimentálním filmu představuje výsledky výzkumného projektu financovaného Švédskou radou pro výzkum v letech 2006–2008. Publikace zachycuje nejen historii švédského experimentálního filmu – její instituce, filmaře, filmy, trendy a tendence – ale zamýšlí se také nad touto historií v širších společensko-kulturních a esteticko-technologických souvislostech a mezinárodních perspektivách. -- ISBN 978-0-86196-699-8 (brož.). -- ISSN 1654-6601

BRAGG, Melvyn

Sedmá pečeť : det sjunde inseglet / Melvyn Bragg ; [z anglického originálu ... přeložila Martina Knápková]. -- Vyd. 1. -- Praha : Casablanca, 2010. -- 87 s. : il., portréty, faksim. -- (Filmová klasika ; sv. 4). -- Výňatky, poznámky na s. 71–72 – Bibliografie na s. 73–82 – Kniha známého britského spisovatele, scenáristy a mediálního pracovníka nemá ambici pokoušet se o hlubinný analytický rozbor filmu a jeho motivů. Je to spíše osobně pojatý pohled na tuto Bergmanovu klasiku. Snaží se z vlastní perspektivy přiblížit, jak film působil na diváky v době svého uvedení, co přinášel nového a jaký byl jeho vztah k dobovým proudům. Ze svého pohledu dlouholetého programového tvůrce BBC a LWT zkoumá provázanost Bergmanovy práce pro divadlo, film a rozhlas, což u filmu, jemuž byla předlohou divadelní hra (byl tedy inscenován dříve v podobě dramatu) a který byl adaptován i pro rozhlas (rovněž v Čro) má své opodstatnění. Zasazuje také film do Bergmanovy předchozí i následující tvorby a do jeho (auto)biografie. – Název originálu: The seventh seal / Bragg, Melvyn,

1939-. -- London : British Film Institute, 1993. -- ISBN 978-80-87292-08-2 (brož.)

BROCKMANN, Stephen

A critical history of German Film / Stephen Brockmann. -- 1st publ. -- Rochester, New York : Camden House, 2010. -- x, 522 s. : il., portréty. -- (Studies in German literature, linguistics, and culture). -- Úvod, poznámky v textu, o autorovi – Rejstřík – Dějiny německého filmu přináší v kritických analýzách 27 klíčových děl od počátků až do současnosti pohled na ideologické a estetické aspekty této evropské kinematografie v historických souvislostech. Mezi tituly Pražský student, Kabinet doktora Caligariho, Metropolis, Modrý anděl, Vrah mezi námi, Poslední štace, Triumf vůle, Velká láska, Vrahové mezi námi, Legenda o Pavlovi a Pavle, Sólo pro Sunny, Mladý Törless, Aguirre, hněv boží, Německo na podzim, Manželství Marie Braunové, Plechový bubínek, Nebe nad Berlínem, Rossini, Lola běží o život, Good by, Lenin!, Proti zdi či Životy těch druhých. -- ISBN 978-1-57113-468-4 (brož.)

ČESÁLKOVÁ, Lucie

Film před tabulí : idea školního filmu v prvorepublikovém Československu / Lucie Česálková. -- Praha : Národohospodářský ústav Josefa Hlávky, 2010. -- 178 s. : il., faksim. -- (Studie Národohospodářského ústavu Josefa Hlávky ; 4/2010). -- Poznámky v textu, grafy a tabulky, filmografie, anglické resumé – Bibliografie na s. 145–156 – Tato disertační práce se zabývá procesem institucionalizace školního filmu v Československu, a to na pozadí vývoje myšlenky o vzdělávacím potenciálu filmového média. Práce vycházející primárně z archivních zdrojů a dobových pramenů a literatury mapuje, v jakých etapách a jakým způsobem se v prvorepublikovém Československu hovořilo o možnosti využít film v oblasti vzdělávání, a upozorňuje na klíčové instituce a osobnosti, které debatu na toto téma vedly. -- ISBN 978-80-86729-57-2 (brož.)

DIRECTORY

Directory of World Cinema. Vol. 3, Australian & New Zealand / edited by Ben Goldsmith and Geoff Lealand. -- 1st publ. -- Britol, UK ; Chicago, USA : Intellect, 2010. -- 343 s. : il., portréty. -- Úvod, předmluva, webové odkazy, o autorech – Bibliografie na s. 318–330 – Kolektivní monografie přináší komplexní pohled na historii australské a novozélandské kinematografie a její nejvýznamnější tvůrce (Cecil Holmes, Michael Powel, Peter Weir, Baz Luhrmann, Shirley Horrocks, Shuichi Kothari, Vincent Ward). Prostřednictvím kritik klíčových filmových děl i delších esejů o stěžejních režisérech jsou představeny typické žánry a tematické okruhy. -- ISBN 978-1-84150-373-8 (brož.)

DIRECTORY

Directory of World Cinema. Vol. 4, Russia / edited by Birgit Beumers. -- 1st publ. -- Bristol ; Chicago : Intellect, 2011. -- 333 s. : il., portréty. -- Úvod, předmluva, webové odkazy, o autorech – Bibliografie na s. 316–319 – Kolektivní monografie přináší komplexní pohled na ruskou (sovětskou) kinematografii a její tvůrce. Prostřednictvím kritik klíčových filmových děl i delších esejů o stěžejních režisérech (J. Bauer, S. Ejzenštejn, D. Vertov, A. Tarkovskij, N. Michalkov, A. Sokurov) jsou představeny v sociálně-politickém a kulturně-hospodářském kontextu typické žánry a tematické okruhy hraného, animovaného a dokumentárního filmu (filmy historické, válečné, dětské, životopisné a akční, komedie a hudební komedie, melodramata, adaptace lit. děl, easterny. -- ISBN 978-1-84150-372-1 (brož.). -- ISSN 2040-7971

DONMEZ-COLIN, Gonul

Turkish cinema : identity, distance and belonging / Gönül Dönmez-Colin. -- 1st publ. -- London : Reaktion Books, 2008. -- 268 s. : il., portréty, faksim. -- Úvod, závěr, poznámky na s. 241–252, filmografie – Bibliografie na s. 253–258, rejstřík – Knižní studie zkoumající témata, žánry a trendy v turecké kinematografii. Autorka se zaměřuje především na kontroverzní problematiku migrace a exilu, identity, sexualitu a morálky. Zvláštní pozornost věnuje tvorbě předčasně zesnulého režiséra Yilmaze Güneye. -- ISBN 978-1-86189-370-3 (brož.)

EDGINGTON, K

Encyclopedia of sports films / K Edgington, Thomas L. Erskine with James M. Welsh. -- Lanham ; Toronto ; Plymouth, UK : The Scarecrow Press, 2011. -- xi, 551 s. : il. -- Úvod, filmografické přehledy podle různých hledisek, o autorech – Bibliografie na s. 519–523, rejstřík – Encyklopedie celovečerních hraných filmů se sportovní tematikou přináší u každého z 200 titulů angloamerické provenience (1925–

–2010) základní filmografické a produkční údaje, obsahovou charakteristiku a kritickou analýzu. Slovník doplňují oceněné filmy a přehledové filmografie s řazením chronologickým a podle jednotlivých sportů. -- ISBN 978-0-8108-7652-1 (váz.)

FERRO, Marc

Tabu dějin / Marc Ferro ; [z francouzského originálu ...] přeložil Čestmír Pelikán. -- Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2010. -- 140 s. : faksim. -- Úvod, poznámky v textu, o autorovi – Bibliografie na s. 101–102, rejstřík – Rainer Werner Fassbinder: Instinkt tabu s. 125–130 – Kromě dějin filmu se autor ve svém díle soustředil především na dějiny Ruska, Sovětského svazu a východní Evropy, a rovněž historii kolonialismu. Jeho živý zájem vzbuzuje i zkoumání způsobů, jak o dějinách psát a jak je analyzovat. V tomto svazku je závěrečná kapitola věnována tvorbě německého divadelníka a filmaře Rainera Wernera Fassbindera. – Název originálu: Les tabous de l'histoire / Ferro, Marc, 1924-. -- Paris : Nil éditions, 2002. -- ISBN 978-80-87378-53-3 (brož.)

FILM

Film in African literature today : a review / editor: Ernest N. Emenyonu. -- 1st publ. -- Woodbridge ; Rochester : James Currey ; Nigeria : HEBN, 2010. -- xv, 158 s. -- (African literature today ; v. 28). -- Filmografie v textu, poznámky v textu, o autorech – Bibliografie v textu – Sborník z tematické řady o současné africké literatuře přináší texty věnované především vztahu africké literatury a africké kinematografie. Autoři zkoumají tuto problematiku z různých hledisek: kritiky filmových adaptací literárních děl, analýzy filmových struktur v africké dramatické literatuře, afričtí spisovatelé jako filmaři, a dopad video filmového průmyslu na literaturu a čtenářskou kulturu v Africe. -- ISBN 978-1-84701-510-5 (James Currey : brož.). -- ISBN 978-978-081-404-5 (HEBN : brož.)

FILM

Film and television music : a guide to books, articles, and composer interviews / compiled and edited by Warren M. Sherk. -- Lanham, Maryland ; Toronto ; Plymouth, UK : The Scarecrow Press, 2011. -- xxvii, 667 s. -- Autorka předmluvy Linda Harris Mehr – Úvod, o editorovi – Rejstřík – Rozsáhlá knižní anotovaná bibliografie tištěných materiálů věnovaných filmové a televizní hudbě od něm éry až po věk digitálních technologií. Kniha je rozdělena do 11 oddílů a zahrnuje pouze angloamerické knihy o filmové a televizní hudbě, akademické disertace a práce, biografie skladatelů a textařů, soupisy periodik o filmové hudbě, časopisů a zpravodajů skladatelských společností, filmová, hudební a mediální periodika. -- ISBN 978-0-8108-7686-6 (váz.)

FILMGENRES

Filmgenres : Sportfilm / herausgegeben von Kai Marcel Sicks und Markus Stauff. -- Stuttgart : Philipp Reclam jun., 2010. -- 304 s. : il. -- (Filmgenres). -- Úvod – Bibliografie v textu, rejstřík názvů filmů – Kolektivní encyklopedie věnovaná žánru sportovního filmu přináší po úvodní historizující a tematizující stati v chronologickém sledu přehled 58 hraných filmů se sportovní tematikou od roku 1915 (Chaplinův film *The Champion*) až do roku 2008 (Wrestler). -- ISBN 978-3-15-018786-9 (brož.)

FISCH, Audrey A.

Frankenstein : icon of modern culture / Audrey A. Fisch. -- Hastings : Helm Information, 2009. -- xiii, 306 s. : il., portréty, faksim. -- (Icons of modern culture). -- Úvod, výňatky, citáty, poznámky v textu, seznam vyobrazení, o autorce – Bibliografie na s. 288–294, rejstřík – Monografie analyzuje v kulturně historických kontextech literární dílo Mary Shelleyové o Frankensteinovi a jeho další umělecké formy, interpretace a adaptace, variace a parafráze. Autorka se také zabývá četnými filmovými přepisy. -- ISBN 978-1-903206-20-1 (váz.)

FREELAND, Cynthia A.

Teorie umění / Cynthia Freelandová ; [z anglického originálu ... přeložily Tereza Ješátková a Stanislava Jurčíková Suchanová]. -- Praha : Dokořán, 2011. -- 190 s. : il., faksim. -- (Bod). -- Úvod, seznam vyobrazení, o autorce – Bibliografie na s. 171–180, rejstřík jmenný – Kniha pojednává o tom, co je umění, jaký má význam a proč bychom ho měli oceňovat. V rámci témat, která volně spadají do oblasti nazývané teorie umění, zkoumá mnohé odlišné přístupy k umění: teorii rituální i formalistickou, teorii nápodoby i výrazu, kognitivní teorii či postmoderní teorie. -- Název originálu: *Art theory : a very short introduction* / Freeland, Cynthia A.. -- Oxford : Oxford University Press, 2001. -- ISBN 978-80-7363-164-2 (brož.)

GAJDOŠ, Július

Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci / Július Gajdoš. -- 1. vyd. -- Praha : KANT, 2010. -- 198 s. : il., portréty, faksim. -- (Disk. Velká řada ; sv. 16.). -- Předmluva, poznámky v textu, ediční poznámka, seznam vyobrazení, anglické resumé, o autorovi – Bibliografie na s. 185–186, rejstřík jmenný – Přehledný exkurz do proměn scénického a vizuálního umění od „klasických“ představení postmoderních režisérů k performerům zaměřených na experimenty, od performance a performančních umění k instalaci a odtud až k novým médiím. -- ISBN 978-80-7437-037-3 (brož.)

HUVAR, Michal

Afrikou na dohled : po stopách Hanzelky a Zikmunda / Michal Huvar. -- 2., uprav. vyd. -- V Brumovicích : Carpe diem, 2010. -- 127 s. : (většinou barev.) il., portréty, faksim. + 1 CD-ROM. -- Úvod, citáty, poznámky v textu, o autorovi – První ze série cestopisů, v nichž autor cíleně putuje po stopách Jiřího Hanzelky a Miroslava Zikmunda, rozmlouvá s nimi na dálku, porovnává život na africkém kontinentě v čase, kdy po něm putovala naše slavná cestovatelská dvojice, s tím, jak vypadá dnes. Vychází ve druhém upraveném a doplněném vydání, mimo jiné i o unikátní CD-ROM z expedice Afrika 50. Vydání doplňuje na 57 barevných fotografií. Cenné jsou obzvláště srovnávací snímky k dobovým fotografiím Hanzelky a Zikmunda, pořízené přesně po 50 letech. -- Suplement: *Expedice Afrika 50 : po stopách Hanzelky a Zikmunda (1947–1997)*. -- ISBN 978-80-86362-97-7 (váz.)

CHRISTEN, Matthias

Der Zirkusfilm : Exotismus, Konformität, Transgression / Matthias Christen. -- Marburg : Schüren, 2010. -- 312 s. : (některé barev.) il., faksim. -- (Zürcher Filmstudien ; 23). -- Úvod, citáty, poznámky v textu, filmografie, tabulky, o autorovi – Bibliografie na s. 268–287, rejstřík jmenný a názvový – Monografie zabývající se z různých hledisek hranými filmy z prostředí cirkusu, které vznikají od počátků kinematografie prakticky ve všech národních filmových kulturách a objevují se v nejrozličnějších žánrových formách: jako melodramata, komedie, detektivky nebo horory. Autor zkoumá tento fenomén z mnoha hledisek. -- ISBN 978-3-89472-523-5 (brož.)

ILLUSION

The illusion of life 2 : more essays on animation / edited by Alan Cholodenko. -- Sydney : Power Publications, 2007. -- 576 s. : il. -- Úvod, poznámky v textu, o autorech – Rejstřík jmenný – Kolektivní monografie se v šestnácti esejích různých autorů zabývá vývojem a trendy animovaného filmu v Japonsku a Spojených státech amerických od konce 2. světové války do současnosti. -- ISBN 978-090995234-1 (brož.)

KULTUR

Kultur als Vehikel und als Opponent politischer Absichten : Kulturkontakte zwischen Deutschen, Tschechen und Slowaken von Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die 1980er Jahre / herausgegeben von Michaela Marek ... [et al.]. -- 1. Aufl. -- Essen : Klartext Verlag, 2010. -- 587 s. : il., faksim., portréty. -- (Veröffentlichungen der Deutsch-Tschechischen und Deutsch-Slowakischen Historikerkommission ; Bd. 17). -- Poznámky v textu, o autorech – Bibliografie v textu – Tschechisch- und deutschsprachige

Kinowelten im Prag der Zwischenkriegszeit an der Schnittstelle von Unterhaltungskultur, Wirtschaft und Politik / Ines Koeltzsch, s. 279–297 – Die Kinetographie im Dienst antikapitalistischer Propaganda. Das politische Filmdrama „Die Entführung“ (1952) von Ján Kadár und Elmar Klos / Ivan Klimeš, s. 299–314 – Tschechische Impulse für die bundesrepublikanische Kinderkultur der 1970er und 1980er Jahre: „Pan Tau“ und Co. / Helena Srubar, s. 315–331 – 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. – Jiná související díla: Kultura jako nositel a oponent politických záměrů : německo-české a německo-slovenské kulturní styky od poloviny 19. století do současnosti Kováč, Dušan, 1942-. -- V Ústí nad Labem : Pro Česko-německou a Slovensko-německou komisi historiků vydává nakl. albis international, 2009. -- 545 s. : il., faksim. -- ISBN 978-3-8375-0480-4 (váz.)

LEBECKA, Magdalena

Lech Majewski / Magdalena Lebecka. -- Vyd. 1. -- Warszawa : Towarzystwo „Więź“, 2010. -- 219 s., [20] s. obr. příl. : (některé barev.) il., portréty a faksim. -- (Biblioteka „Więź“ ; tom 255). -- Úvod, poznámky v textu, filmografie, teatrografie L. Majewského, o autorce – Bibliografie na s. 193–195, 210–211, rejstřík jmenný – Knižní portrét polského režiséra, výtvarníka, spisovatele a skladatele Lecha Majewského, který působí od roku 1981 ve Velké Británii a USA. Autorka podrobně mapuje jeho životní osudy a uměleckou dráhu ve všech jeho tvůrčích oblastech. -- ISBN 978-83-62610-04-4 (brož.). -- ISSN 0519-9336

MAGLIOZZI, Ron

Tim Burton / Ron Magliozzi, Jenny He. -- New York : The Museum of Modern Art, 2009. -- 64 s. : barev. il. -- Autor předmluvy Glenn D. Lowry – 5. dotisk v r. 2010 – Poznámky v textu, filmografie, o autorech – Bibliografie na s. 61 – Katalog k retrospektivní přehlídce díla amerického výtvarníka a filmaře Tima Burtona uspořádané v roce 2009 v newyorském Muzeu moderního umění. Kniha obsahuje kromě dvou úvodních studií jeho tvorby 64 barevných reprodukcí jeho výtvarných prací od dětských let až do současnosti, složené z náčrtků kreseb, návrhů plakátů, maleb, fotografií a maket z filmových i nefilmových projektů. -- ISBN 978-0-87070-760-5 (brož.)

MAGNUSEK, Tomáš

Pamětnice / Tomáš Magnusek. -- 1. vyd. -- Náchod : Tomáš Magnusek, 2010. -- 205 s. : il., portréty. --

Předmluva, filmografie v textu – Knižní vydání scénáře k filmu Pamětnice, který vypráví příběh o možné poslední školní srazu jedné obyčejné třídy na jednom obyčejném gymnáziu, která se schází po šedesáti letech od maturity. Pro film se podařilo získat drtivou většinu hereckých legend, jejichž filmografie spolu s fotografiemi z filmu je uvedena na konci scénáře. -- ISBN 978-80-254-6623-0 (váz.)

MELENDO, Ana

Antonioni : un compromiso ético y estético / Ana Melendo. -- Córdoba : Junta de Andalucía, 2010 ; Filmoteca de Andalucía Publicaciones : 10. -- 339 s. : il., faksim. -- Autor předmluvy Pedro Poyato – Citáty, výňatky, poznámky v textu – Bibliografie na s. 331–336 – Komplexní studie analyzující čtyři stěžejní filmy významného italského režiséra Michelangela Antonioniho (Kronika jedné lásky, Dobrodružství, Noc a Zatmění). -- ISBN 978-84-8266-943-4 (brož.)

MILLER, Jamie

Soviet cinema : politics and persuasion under Stalin / Jamie Miller. -- London ; New York : I.B. Tauris, 2010. -- xv, 222 s. : il., portréty, faksim. -- (Kino: The Russian Cinema Series). -- Autor předmluvy Richard Taylor – Poznámky na s. 185–201, filmografie, seznam vyobrazení, – Bibliografie na s. 203–210, rejstřík – Knižní studie se zabývá vzájemným působením politiky a sovětské kinematografie v období mezi Stalinovým vzestupem k moci a počátkem Velké vlastenecké války (1929–1941), kdy film plnil ústřední funkci jako důležitý prostředek k ideologickému přesvědčování mas, že režim byl legitimní a nositelem historické pravdy. Autorka analyzuje klíčové filmy a zkoumá roli cenzury a systém mocenského mechanismu, který zásadně určoval filmovou výrobu a dramaturgický profil studií. -- ISBN 978-1-84885-009-5 (brož.)

MÜHL DORF, Josef

Od sportu fotografického k umělecké fotografii : historie prvního klubu fotografů amatérů v Čechách a Svazu československých klubů fotografů amatérů 1889–1945 / Josef Mühl Dorf a Pavla Vrbová. -- 1. vyd. -- Praha : Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2010. -- 179 s. : (některé barev.) il., portréty, faksim. -- Úvod – Bibliografie na s. 174, rejstřík jmenný – Publikace je věnována podstatné kapitole v dějinách české amatérské fotografie – historii a aktivitám Českého klubu fotografů amatérů v Praze (dnes známého také jako Nekázanka) od jeho vzniku v roce 1889 do roku 1945. Zároveň zachycuje začátky Svazu československých klubů fotografů amatérů. Kniha vznikla na základě nedávného průzkumu dochovaných archivních materiálů klubu. Vypovídá však nejen o klubu samot-

ném, ale také o Svazu československých klubů fotografů amatérů, časopisu Fotografický obzor, dobové výstavní praxi, okružních mapách, přednáškách s diapozitivy atd. Práce obsahuje řadu medailonů jednotlivých fotografů a doprovází ji mnoho dosud neznámých dokumentů a více než 100 fotografií. -- ISBN 978-80-7068-244-9 (brož.)

MULAY, Vijaya

From Rajahs and Yogis to Gandhi and Beyond : images of India in international films of the twentieth century / Vijaya Mulay. -- London : Seagull Books, 2010. -- xvii, 554 s., [48] s. obr. příl. : il., faksim. -- Autor předmluvy Thomas Waugh – Úvod, poznámky v textu, filmografie, o autorce – Rejstřík – Obsáhlá monografie zkoumající z různých hledisek téma proměnlivého zobrazování Indie v dílech mezinárodních filmařů od počátku 20. let minulého století. -- ISBN 978-1-90554-2-296-8 (brož.)

OTAKAR

Otakar Vávra – 100 let / [editor Zdenko Pavelka ve spolupráci s Milošem Fikejzem a Janem Jarošem ; výběr fotografií, filmografie a bibliografie Miloš Fikejz ; texty Jiří Menzel ... et al.]. -- Vyd. 1. -- State-nice : Millennium Publishing ; Praha : Novela bohe-mica, 2011. -- 253 s. : il., portréty, faksim. -- Filmografie O. Vávry, poznámky na s. 202–205, ediční poznámka, – Bibliografie na s. 237–248, rejs-třík – Jubilejní kolektivní monografie představuje filmového režiséra Otakara Vávru a jeho tvorbu z ně-kolika pohledů. V úvodu o něm píše režisér Jiří Men-zel, jeho někdejší žák z FAMU, který připomíná Vá-vrovu režisérskou dráhu a dobu, s níž se musel vyrovnávat. Režisérova manželka Jitka Němcová přispěla intimním vyznáním ze vztahu s filmařskou legendou. Kapitola V běhu času uvádí výběr z dnes už těžko dostupných článků a rozhovorů od roku 1935 do současnosti. Hodnocením Vávrovy tvorby se v této mimořádné publikaci zabývají studie Pavla Taussiga a Jana Jaroše. Kniha, vybavena množstvím unikátních fotografií, obsahuje též kompletní po-drobnou filmografii a souhrnnou bibliografii. -- ISBN 978-80-86201-76-4 (Millennium Publishing: váz.). -- ISBN 978-80-904573-1-7 (Novela bohemia : váz.)

ROBINSON, Chris

Japanese animation : time out of mind / by Chris Ro-binson. -- [London] : John Libbey Publishing, 2010. -- x, 142 s. : barev. il. -- Úvod, filmografie – Mono-grafie, ve které autor formou cestovního deníku ze svých pobytů v Japonsku v letech 2006 a 2007, se-znamuje s japonskou animovanou tvorbou, zejména s díly 20 režisérů, z nichž některé navštívil a zpoví-dal. -- ISBN 978-0-86196-692-9 (brož.)

ROSENBAUM, Jonathan

Mrtvý muž = Dead man / Jonathan Rosenbaum ; [z anglického originálu ... přeložil David Petrů]. -- Vyd. 1. -- Praha : Casablanca, 2010. -- 109 s. : il., portréty. -- (Moderní film ; sv. 3.). -- Předmluva k českému vydání, citáty, poznámky v textu a na s. 89–91 – Bibliografie na s. 93–97 – Známemu americkému filmovému kritikovi Jonathanu Rosenbaumovi, který se dlouhodobě věnuje tvorbě autor-ského Hollywoodu, se zde na malé ploše podařilo předestřít nezvykle širokou paletu fakt a kontexto-vých informací ke kultovnímu filmu Jima Jarmusche *Mrtvý muž* (1995). Ve své knize se nevěnuje jen ge-nezi samotného snímku a jeho natáčení, ale předsta-vuje nám např. motivy z americké historie, které tvo-ří pozadí námětu, uvádí tu také málo známá fakta o precizní, etnograficky přesné přípravě při vzniku scénáře a výpravy filmu. Jeho úvahy se tu mísí a kon-frontují s názory režiséra filmu, s nimž Rosenbaum vedl několik rozhovorů. – Název originálu: *Dead man* / Rosenbaum, Jonathan, 1943-. -- London : Bri-tish Film Institute, 2000. -- ISBN 978-80-87292-06-8 (brož.)

SCHOEPS, Karl-Heinz

Literature and film in the Third Reich / Karl-Heinz Schoeps ; translated by Kathleen M. Dell'Orto. -- 1st English-language ed., based on the 2nd German ed., but rev. and expanded. -- Rochester : Camden Hou-se, 2010. -- viii, 371 s. : portréty. -- (Studies in Ger-man Literature, Linguistics, and Culture). -- Úvod, citáty, seznam vyobrazení, poznámky v textu, po-známka překladatelky – Bibliografie na s. 325–350, rejstřík – Práce je první knihou v anglickém jazyce poskytující ucelený přehled se zřetelem na historic-ké a ideologické kontexty o vztahu literatury a filmu v nacistickém Německu. Autor si všímá nejen lite-rárních děl sympatizujících či přímo propagujících fašistický režim, která byla za tímto účelem také zfil-mována, ale zajímá ho stejně tak literatura vnitřní emigrace a protifašistického odporu a v neposlední řadě také texty psané ve věznicích a koncentračních táborech. – Název originálu: *Literatur im Dritten Reich (1933–1945)* / Schoeps, Karl-Heinz, 1935-. -- Berlin : Weidler, 2000. -- ISBN 978-1-57113-472-1 (brož.)

SLUNČÍK, Václav

Sitcom: vývoj a realizace / Václav Slunčák. -- 1. vyd. -- Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2010. -- 76 s. -- Část anglického textu – Na obálce nad názvem: AMU = DAMU + FAMU + HAMU – Úvod, závěr, citáty, – Bibliografie na s. 52–53 – Kniha podává ucelený přehled proble-matiky tvorby sitcomu v českém televizním prostře-dí. Soustředí se na vymezení žánru, podává náčrt jeho historie i domácí tradice. Do detailu zkoumá

postup při jeho vývoji stejně jako aspekty jeho realizace. V rámci příloh kniha nabízí příklady harmonogramu výroby, vzorového rozpočtu jedné série, či hodnocení pilotní epizody sitcomu Přátelé pro stanici NBC. -- ISBN 978-80-7331-192-6 (brož.)

TRNKA, Jiří

Staré pověsti české / Jiří Trnka ; ze stejnojmenného filmu Jiřího Trnky na motivy knihy Aloise Jiráska sestavila a upravila Klára Trnková. -- 1. vyd. -- Praha : STUDIO trnka, 2010. -- 87 s. : barev. il. -- (Edice Jiří Trnka). -- Úvod, doslov – Obrazová kniha přibližuje mytologické příběhy z pohledu loutkového filmu Jiřího Trnky. Celé vypravování je sestaveno především z filmových okének doplněných o fotografie loutek a skici k Trnkovým knižním ilustracím. -- ISBN 978-80-87209-67-7 (váz.)

VÁVRA, Otakar

Paměti, aneb, Moje filmové 100letí / Otakar Vávra ; [spolupráce Marie Formáčková ; autor úvodu Jiří Menzel ; autor závěrečné pocty Jiří Levý]. -- 2. dopl. a rozš. vyd. titulu Podivný život režiséra, který vyšel v roce 1996. -- Praha : Nakladatelství BVD, 2011. -- 323 s., [32] s. obr. příl. : il., portréty, faksim. -- Filmografie – Doplněné a rozšířené vydání memoárů významného českého filmového režiséra, scenáristy a pedagoga Otakara Vávry, které vyšly při příležitosti jeho stoletého jubilea. Jeho vzpomínky nepřinášejí jen ohlédnutí za více než 70 let života respektovaného filmového tvůrce, ale podávají i obraz doby od třicátých let minulého století až po současnost. -- ISBN 978-80-87090-45-9 (váz.)

WASKO, Janet

Understanding Disney : the manufacture of fantasy / Janet Wasko. -- 1st publ. -- Cambridge : Polity, 2001. -- ix, 261 s. : il., faksim. -- Předmluva, citáty, poznámky na s. 226–256 – Rejstřík – Monografie přináší komplexní kritický pohled na činnost a vliv společnosti Disney. Autorka zkoumá procesy, kterými jedna z největších mediálních a zábavních společností na světě dosahuje dodnes velkých komerčních úspěchů. Autorka analyzuje historický rozmach Disneyova impéria, zkoumá obsah klasických kreslených Disneyho filmů i televizních programů, vliv na zábavní průmysl v globálním kontextu. -- ISBN 978-0-7456-1484-7 (brož.)

WERICH, Jan

Fimfárum : do třetice všeho dobrého : tři filmové pohádky / Jan Werich ; [výtvarníci Denisa Grimmová Abrahámová, Petr Poš, Patricie Ortiz Martínez]. -- 1. vyd. -- V Praze : Albatros, 2011. -- 63 s., [15] s. barev. obr. příl. : barev. il. + 3D brýle. -- Autor úvodu Martin Vandas – Obsahuje: Jak na Šumavě obří

vyhynuli – O kloboučku s pérkem sojčím aneb Král měl tři syny – Rozum a Štěstí – Knižní soubor tří Werichových pohádek bohatě ilustrovaný fotografiemi a obrázky (některé v 3D verzi) ze stejnojmenného animovaného filmu. -- ISBN 978-80-00-02760-9 (váz.)

WIDESCREEN

Widescreen worldwide / edited by John Belton, Sheldon Hall and Steve Neale. -- New Barnet : John Libbey Publishing, 2010. -- viii, 236 s. : il., portréty, faksim. -- Úvod, poznámky v textu, o autorech – Rejstřík – Eseje v této antologii poskytují komplexní pohled na širokoúhlý film jako estetický, podnikatelský, technický a ideologický fenomén. Autoři se pokoušejí ve svých analýzách zjistit, jak si různé kultury přizpůsobují technologie a praktiky tohoto kinematografického formátu. -- ISBN 978-0-86196-694-3 (váz.)

ZUSKA, Vlastimil

Kruté světlo, krásný stín : estetika a film / Vlastimil Zuska. -- Vyd. 1. -- Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 2010. -- 268 s. -- (Trivium ; sv. 2). -- Předmluva, poznámky v textu, bibliografická poznámka, anglické resumé, o autorovi – Bibliografie v textu, rejstřík jmenný – Soubor studií zahrnuje ve třech oddílech hlavní témata současné estetiky, problémy filmové teorie a analýzy konkrétních filmových děl. Estetické koncepty typu mimesis, vznešená, psychická distance a problémy emocí ve fikci, narativní události i role imaginace v estetickém prožitku se „přelévají“ do filmologické sekce, kde napomáhají netriviálnímu traktování otázek žánrové klasifikace, divácké participace a estetické recepcce filmového narativu. Třetí, analytická část přináší rozbory konkrétních filmů a vychází z předchozích studií se záměrem demonstrovat přínosnost současné estetiky pro filmovou teorii i kritiku. -- ISBN 978-80-7308-329-8 (brož.)

ŽITNÝ, Radek

Protektorátní rozhlasový skeč : jak zlomit vaz (nejen) králi komiků / Radek Žitný ; [autor předmluvy Vladimír Just]. -- 1. vyd. -- Praha : BVD, 2010. -- 254 s., [32] s. obr. příl. : (některé barev.) il., portréty, faksim. -- Citáty, výňatky, poznámky v textu, anglické a německé resumé, o autorovi – Bibliografie na s. 250–253 – Autor úspěšné knihy o herci Čenku Šléglovi se i ve své další knize zabývá fenoménem údajné i skutečné kolaborace v období Protektorátu. Už název titulu napovídá, že jde o kolaboraci na rozhlasový způsob. Právě v rozhlasu té doby se zrodil rádoby satirický útvar zvaný skeč, který svou proněmeckou orientací způsobil mnoho škod a zasel i podhoubí mnoha životním tragédiím. -- ISBN 978-80-87090-44-2 (váz.)

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.

Žánrová produkce v socialistických kinematografiích

(uzávěrka 30. června 2011)

hostující editor: Jaromír Blažejovský

Země řízené komunistickými a jim podobnými stranami obývalo před rokem 1989 kolem půldruhé miliardy lidí, kteří hojně chodili do kina. Rozsáhlý trh byl regulován kvótami, jež preferovaly uvádění filmů ze socialistických států, zatímco podíl ostatních produkcí býval limitován. Zestátněné kinematografie se proto mimo jiné snažily o výrobu žánrových snímků, které by bavily domácí publikum a zároveň se mohly uplatnit ve vzájemném obchodu; v lepších případech se vyvážely i do devizové ciziny. Pokud velkoilm POSLEDNÍ KŘÍŽOVÁ VÝPRAVA (Mihai Viteazul) navštívilo doma v Rumunsku 13 miliónů lidí, měli bychom k tomuto číslu připočíst i jeho diváky u nás, v Sovětském svazu, snad i v Číně a na Západě (dílo bylo nominováno na Oscara).

Právě rumunské studio Buftea nabízelo nejčlenitější žánrové spektrum, inspirované jak Hollywoodem, tak francouzskými filmy „pláště a dýky“ i italskými spaghetti westerny. Východoněmecká DEFA vyráběla každoročně (1966–1975) jednu indiánku s Gojkem Mitičem. V Jugoslávii dominovaly od počátku šedesátých let do zániku federace válečné spektákly a takzvané partyzánské westerny. Bulharské studio Bojana vyprodukovalo v osmdesátých letech sérii pompézních historických velkoilmů. Maďarská kinematografie, kde se na kostýmní velko filmy v šedesátých letech specializoval Zoltán Várkonyi, postupem času na divácké žánry rezignovala: v osmdesátých letech připadal na deset uměleckých filmů, jež účtovaly s érou stalinismu nebo kriticky analyzovaly současnost, sotva jeden titul oddechového zaměření. V Polsku nastal rozmach zábavné produkce v kritickém období po vyhlášení výjimečného stavu. Z Československa se vyvážely komedie a klasické pohádky. Zdánlivě na okraji stála žánrová tvorba v kinematografii sovětské; ojedinělé komedie, „easterny“ a zejména melodramata mají však dodnes silné zastoupení v televizním vysílání i v edicích DVD.

Západní historici píšící o socialistických kinematografiích se obvykle soustředí na špičky artové tvorby. Pokud berou žánrovou produkci na vědomí, mají sklon považovat ji za pouhou náhražku či napodobeninu hollywoodských vzorů (tento přístup pronikl i do názvu dokumentárního snímku o socialistických muzikálech EAST SIDE STORY). U historiků z postsocialistických zemí vidíme zdrženlivost jiného druhu: žánrová produkce vycházela často vstříc propagandistickým záměrům vládnoucího režimu a netěší se proto vždy takové účtě jako umělecké filmy s kritickým poselstvím.

V monotematickém bloku se můžeme pokusit odpovědět na následující otázky:

- Lze na socialistickou produkci aplikovat žánrové teorie vycházející z hollywoodského systému? Jak na žánry pohlíželi domácí kritici nebo teoretici a jaká byla zdejší studiová praxe?

- Nakolik byly tyto filmy závislé na západních či sovětských vzorech a do jaké míry se jedná o autochtonní „národní“ žánry?
- Kde a kdy byly žánrové série výsledkem státní objednávky či dlouhodobé studiové dramaturgie? V kterých případech šlo naopak o výsledek individuálního autorského snažení?
- Jak byla do žánrových filmů implantována stranická a státní ideologie?
- Metamorfózy „migrujících“ žánrů: například historický epický spektakl, původem z Itálie, zakotvil jak v Hollywoodu, tak v Sovětském svazu; v letech 1945–1957 zasáhl Barandov, zanechal stopu v Albánii, počátkem šedesátých let se přesunul do Polska, podmanil si Rumunsko, prošel Maďarskem, v osmdesátých letech si ho osvojili Bulhaři a nakonec jítíl emoce před válkou v Jugoslávii.
- Jaké lokální zabarvení získávaly western, krimi, sci-fi nebo horor?
- Jak se žánrová tvorba vyrovnávala s technologickými inovacemi (barva, stereo, širokoúhlé formáty)?
- Do jaké míry se uplatnily koprodukce, případně jiná forma mezinárodní spolupráce?
- Projevovaly se v žánrových filmech tradiční stereotypy a tenze mezi národy?
- Jaké pozadí měla skutečnost, že se některé filmy dostávaly do distribuce ve spřátelených zemích snadno, zatímco jiné vůbec ne? Jaké návštěvnosti dosahovaly?

Stručný výběr literatury:

Rick Altman, *Film/Genre*. London: BFI 1999.

Friedrich von Borries, Jens-Uwe Fischer, *Sozialistische Cowboys: der Wilde Westen Ostdeutschlands*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

Aleš Danielis, Radko Hájek, Film a divák I–XII, *Film a doba* 25, 1989.

Gerd Gemünden, Between Karl May and Karl Marx: The DEFA Indianerfilme (1965–1983). *New German Critique*, 2001, č. 82 (East German Film), s. 25–38.

Andrew Horton (ed.), *Inside Soviet Film Satire: Laughter with a Lash*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Dina Iordanova (ed.), *The Cinema of the Balkans*. London and New York: Wallflower Press 2006.

Dejan Ognjanović, *U brdima, horori: srpski film strave*. Niš: NKC 2007.

Film a neuroestetika

(uzávěrka 31. srpna 2011)

hostující editorka: Tereza Hadravová

Entuziasmus neurovědce Semira Zekiho a úspěšná institucionalizace daly v devadesátých letech minulého století vzniknout novému oboru, neuroestetice. Zeki našel ve výtvarném umění nový prostředek výzkumu mozku, především systémů takzvaného raného vidění, jejichž mechanismus (někteří) malíři podle Zekiho dovedně využívají a potvrzují tak výsledky moderních laboratorních výzkumů a jeho vlastní formulaci teorie vizuálního vnímání. Zpráva, že umění může být zdrojem poznání mozku, se rychle rozšířila a iniciovala výzkumné projekty v laboratořích v Parmě, Kodani, Lipsku a jinde. Zekiho původní představa o neuroestetice vycházela ze zájmu neurovědce o průběh běžného vnímání. Někteří Zekiho kolegové se ovšem začali brzy zabývat neurologií „estetického prožitku“: jejich cílem se stalo zachytit – neurovědeckými termíny – to, co je specifické na vnímání umění.

I když se termín „neuroestetika“ uchytil převážně v souvislosti s výtvarným uměním, invazi neurověd do humanitních oborů zaznamenali i literární vědci a muzikologové. Film zůstává dosud spíše na okraji zájmu; přesto má tradice hledání vazby mezi kognitivními procesy a filmem hluboké kořeny. Jedna z prvních monografií o filmu, Münsterbergova *Fotobra* (1916), rozuměla filmové řeči jako objektivizaci mentálních procesů. Navíc, tradice kognitivního přístupu ve filmové teorii již od osmdesátých let programově vítá otevřenost různým typům empirických výzkumů – od experimentální psychologie přes evoluční biologii po neurovědy. Mnozí badatelé – například Gregory Currie a Uri Hasson – vidí ve spojení teorie filmu a současných neurověd inspiraci, či dokonce začátek nové éry filmových studií.

Neurovědecké výzkumy se zdají být přirozeným spojencem kognitivních filmových teorií: kognitivisté usilují především o objasnění filmového diváctví a programově využívají nejlepší dostupné teorie z kognitivních věd, mezi které neurověda patří. Je však třeba připomenout, že toto spojení nevyjadřuje vzájemný závazek: empiricky informovaný výzkum lze provádět i bez ohledu na vědy o mozku a stejně tak ani kognitivní paradigma není tím jediným, které může výsledky neurověd implementovat. Ne všichni (meta)teoretici však přistupují ke vztahu neurověd a filmových teorií takto neutrálně: setkáme se jak s tvrzením, že neurovědy poskytují *nutný* základ veškerých úvah o recepci filmu, tak naopak s názorem, že neurovědy jsou přinejlepším *nadbytečným* doplňkem teoretických modelů filmového diváctví. Uvítáme příspěvky, které se pokusí tuto debatu zachytit, ať už z jedné či druhé pozice, a především pak ty, jež svou polemiku ukotví v konkrétních empirických příkladech.

Tento tematický blok *Illuminace* si dále klade za cíl identifikovat konkrétní oblasti filmové teorie, které mají potenciál pro neurovědecký výzkum. Budeme se ptát: Jakým způsobem má filmová věda formulovat své problémy, aby k jejich řešení mohla přizvat kognitivní vědu a neurovědu? Jak se může poznání kognitivních procesů a neuronálních dějů promítnout do teorie filmového diváctví či filmové tvorby? Jaké konkrétní výsledky věd o mozku mohou mít dopad na filmová studia a v čem spočívá jejich potenciál?

Ke zpracování nabízíme následující témata (je však vítáno také vlastní vymezení dané problematiky):

1. Neurony a film – analýza dějin filmového zobrazování fungování mozku.
2. Historie empirických přístupů k filmovému diváctví, aneb Münsterbergova *Fotohra* po 95 letech.
3. Jak může empirická hypotéza o dvou proudech vizuálního vnímání (Goodale, Milner) přispět k porozumění filmovému vnímání?
4. Jak může objev zrcadlových neuronů (Rizzolatti) přispět k porozumění filmovému vnímání?
5. Jakou roli hrají „antropologické konstanty“ (Mukařovský) v diskuzi o estetickém vnímání filmu nebo o filmovém médiu?
6. Příběh, emoce, imaginace – neurologická perspektiva.
7. Film jako návod k prožitku: analýza „kognitivní mechaniky“ vybraného filmového díla.
8. Experimentální film z hlediska neurovědy.

Stručný výběr literatury:

Joseph Anderson, *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale: Southern Illinois University Press 1996.

Noël Carroll, Art and Human Nature. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62, 2004, č. 2, s. 95–107.

Torben Grodal, *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film*. Oxford – New York: Oxford University Press 2009.

Torben Grodal, Film Aesthetics and the Embodied Brain. In: Martin Skov and Oshin Vartanian (eds): *Neuroaesthetics*. Amityville, N.Y.: Baywood Publishing Company 2009.

Uri Hasson – Ohad Landesman – Barbara Knappmeyer – Ignacio Vallines – Nava Rubin, and David J. Heeger, Neurocinematics: The Neuroscience of Film. *Projections: The Journal for Movies and Mind* 2, 2008, č. 1, s. 1–26. (český překlad in *Kino-Ikon* 2010, č. 1, s. 81–106.)

Norman N. Holland, *Literature and the Brain*. Gainesville (FL): The PsyArt Foundation 2009.

Zdeněk Holý, Neuroestetika: Budoucnost filmových studií? Úvod k překladu studie Neurocinematika: Neurověda filmu. *Kino-Ikon*, 2010, č. 1, 69–79.

Ira Konigsberg, Film Theory and the New Science. *Projections: The Journal for Movies and Mind* 1, 2007, č. 1, s. 1–24.

Hugo Münsterberg, *The Photoplay. A Psychological Study*. New York – London: D. Appleton and Company 1916.

Projections: The Journal for Movies and Mind (special issue on Cognitive Film Studies), 4, 2010, č. 2.

Semir Zeki, *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*. Oxford – New York: Oxford University Press 1999.

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 započítáním recenzního řízení jazykové i věcné úpravy nabízených textů nebo je do recenzního řízení vůbec nepostoupit, pokud nesplňují základní kritéria původní vědecké práce. Toto rozhodnutí musí autorovi náležitě zdůvodnit. Každou předběžně přijatou studii redakce předloží k posouzení dvěma recenzentům. Recenzenti budou vybíráni podle kritéria odborné kvalifikace v otázkách, jimiž se hodnocený text zabývá, a po vyloučení osob, které jsou v blízkém

pracovním nebo osobním vztahu s autorem. Autoři a posuzovatelé zůstávají pro sebe navzájem anonymní. Posuzovatelé vyplní formulář, v němž uvedou, zda text navrhuje přijmout, přeredit, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v příloženém posudku. Pokud doporučuje 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.

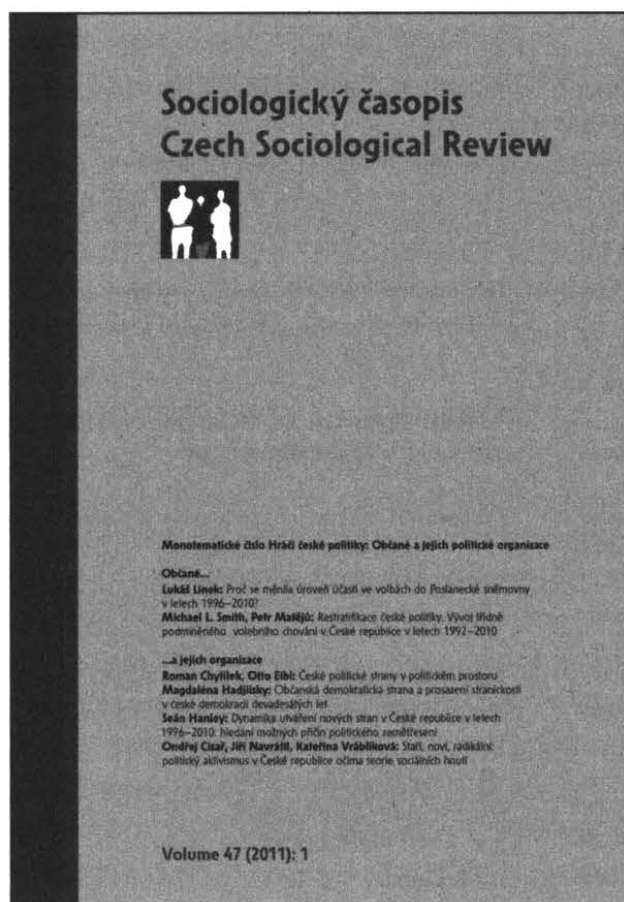
Další ustanovení

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“.

V prodeji monotematické číslo 1/2011
Sociologického časopisu / Czech Sociological Review

Hráči české politiky: Občané a jejich politické organizace (editoři Ondřej Císař a Lukáš Linek)



Z obsahu:

Občané...

Lukáš Linek: Proč se měnila úroveň účasti ve volbách do Poslanecké sněmovny v letech 1996–2010?

Michael L. Smith, Petr Matějů: Restratifikace české politiky. Vývoj třídně podmíněného volebního chování v České republice v letech 1992–2010

...a jejich organizace

Roman Chytilík, Otto Eibl: České politické strany v politickém prostoru
Magdaléna Hadjiiský: Občanská demokratická strana a prosazení stranickosti v české demokracii devadesátých let

Seán Hanley: Dynamika utváření nových stran v České republice v letech 1996–2010: hledání možných příčin politického zemětřesení

Ondřej Císař, Jiří Navrátil, Kateřina Vráblíková: Staří, noví, radikální: politický aktivismus v České republice očima teorie sociálních hnutí

RECENZE

ZPRÁVY

**Recenzovaný oborový vědecký časopis vydávaný Sociologickým ústavem AV ČR, v.v.i.
Přináší zásadní stati rozvíjející českou sociologii.**

Obsah časopisu (od roku 1993) je uveřejněn na internetu na URL <http://sreview.soc.cas.cz>

Vychází 6x ročně (4x česky, 2x anglicky).

Cena jednoho výtisku bez DPH je 85 Kč. Předplatné na rok je 510 Kč.

Informace o předplatném a objednávky vyřizuje:

Sociologický časopis / Czech Sociological Review – redakce, Jilská 1, 110 00 Praha 1
tel. (+420) 222 221 761, 210 310 217–218, fax 222 220 143, e-mail: sreview@soc.cas.cz

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)

Redakční rada / Editorial Board:
ANNA BATISTOVÁ, PETR BEDNAŘÍK,
PETR BILÍK, KAREL ČADA, JANA DUDKOVÁ,
NATAŠA ŽUROVIČOVÁ, TEREZA DVOŘÁKOVÁ,
MÁRIA FERENČUHOVÁ, PETRA HANÁKOVÁ,
MARTIN KAŇUCH, TOMÁŠ LACHMAN,
ALICE LOVEJOY, MIROSLAV MARCELLI,
PETR MAREŠ, PETR MÁLEK,
PETER MICHALOVIČ, MIROSLAV PETŘÍČEK,
PAVEL SKOPAL, 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 Národního filmového archivu a České společnosti pro filmová studia (CEFS) / Iluminace is the publishing venue of the National Film Archive and the Czech Society for Film Studies

Sazba: studio@vemola.cz

Tisk: Marten, s. r. o.

Rukopis byl odevzdán do výroby v prosinci 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 zajišťuje / 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

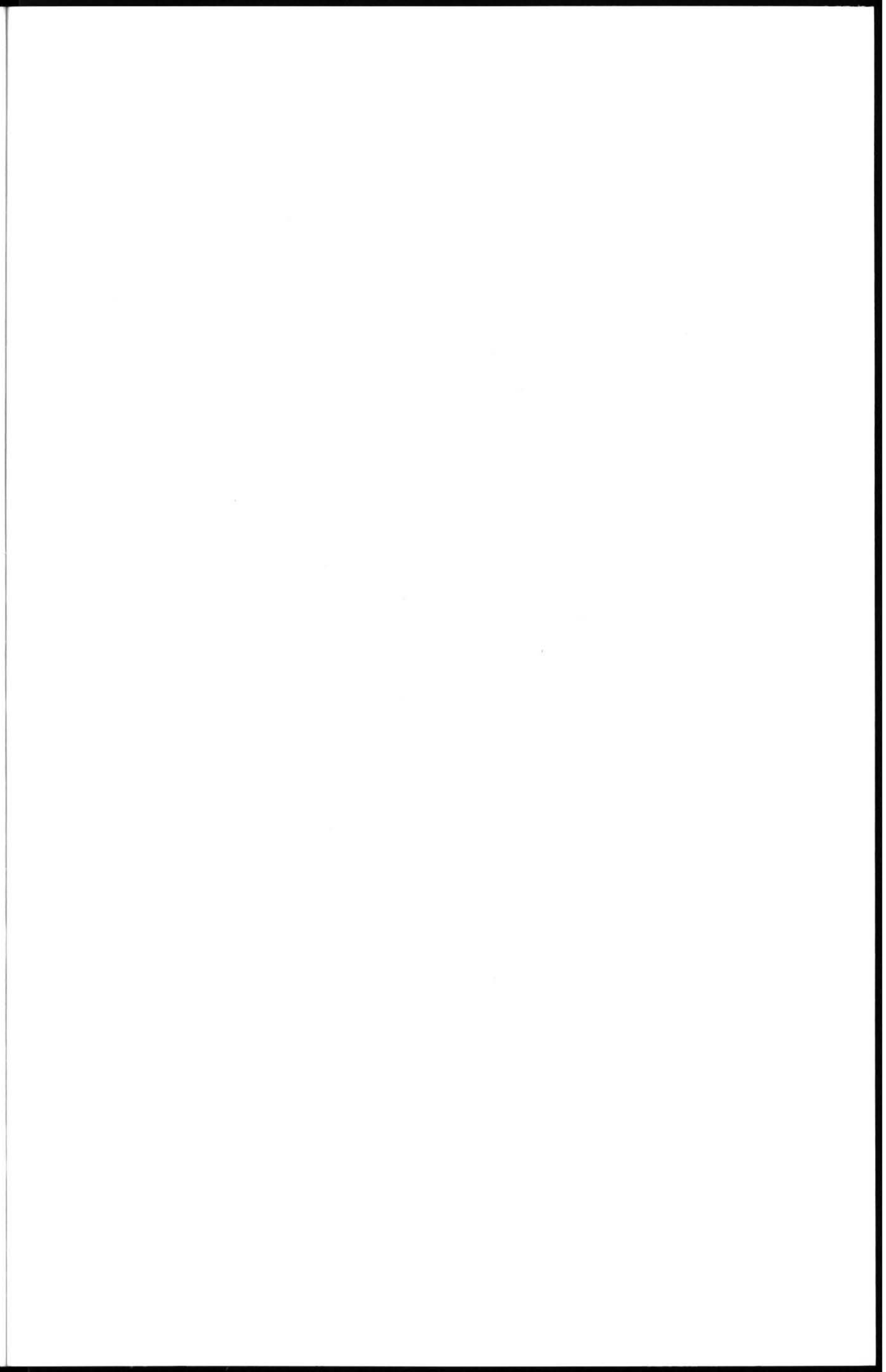
Annual subscription for Europe
Institutional: US\$ 46,- / € 49,- *Individual:* US\$ 32,- / € 34,-

Annual subscription for other countries
Institutional: US\$ 68,- *Individual:* US\$ 44,-

Iluminace is published four times a year
Prices include postage

Na obálce:

Woman carrying portable television set which operates indoors or outdoors. Foto George Skadding. Převzato z časopisu *Life* 13, č.12, 13.12.1948.



35029/2011/1-D



10107102 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. Vyzdvižení ducha i skutečnosti do jasu, natnost poznání celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energií přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvícení, jen rudičtím věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, vhléd 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.