

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

3 / 2013



35029/2013/3-B

Front cover / Na obálce:

Photo from *Bitter Rise* (*Riso amaro*; Giuseppe De Santis, 1949) / Foto z filmu *Hořká rýže*
(*Riso amaro*; Giuseppe De Santis, 1949)

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu
The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

3 / 2013

Ročník / Volume 25

MAIN TOPIC:
SCREEN INDUSTRIES IN EAST-CENTRAL EUROPE II

OBSAH

Články

Jan Bernard: „Případ“. Kontext uvedení filmu <i>O slavnosti a hostech</i> do distribuce.....	5
---	---

Články k tématu

Editorial	35
Francesco Di Chiara: Looking for New Aesthetic Models through Italian-Yugoslavian Film Co-Productions: Lowbrow Neorealism in <i>Sand, Love and Salt</i>	37
Stefano Pisu: The USSR and East-Central European Countries at the Venice International Film Festival (1946–1953).....	51
Thomas Beutelschmidt: A Wonderful Friendship? Relations between Film and Television Production in the GDR	65
Petr Szczepanik: How Many Steps to the Shooting Script? A Political History of Screenwriting	73

Rozhovor

Petr Szczepanik: On the Ethnography of Media Production. An Interview with Georgina Born	99
---	----

Hlasy z praxe

Přemysl Martinek: Jak změřit distribuci	121
--	-----

Výročí 70 let NFA

Lucie Česálková: Recono. Impregnuje – regeneruje	125
---	-----

Ad fontes

Lucie Hurtová: Spolek Filmové studio (1921) 1936–1940 (1943)	128
Briana Čechová: Julien Duvivier – aktualizovaný pohled	132

Obzor

Matěj Strnad: Už zase rámuji filmy (<i>Julia Noordegraaf – Cosetta G. Saba – Barbara Le Maître – Vinzenz Hediger /eds./, Preserving and Exhibiting Media Art</i>).....	137
Michal Kříž: Cesty Dona Quijota epopejí reprezentace (<i>Veronika Veberová – Petr A. Bílek – Vladimír Papoušek – David Skalický /eds./, Jazyky reprezentace</i>).....	142

Projekty

Michal Večeřa: Infrastruktura filmové produkce v českých zemích před rokem 1945.....	147
---	-----

Příloha

Z přírůstků Knihovny NFA	153
--------------------------------	-----

CONTENTS

Articles

- Jan Bernard:** "The Case". The Context of the Release of *The Party and the Guests* 5

Theme Articles

- Editorial 35
- Francesco Di Chiara:** Looking for New Aesthetic Models through Italian-Yugoslavian Film Co-Productions: Lowbrow Neorealism in *Sand, Love and Salt* 37
- Stefano Pisu:** The USSR and East-Central European Countries at the Venice International Film Festival (1946–1953) 51
- Thomas Beutelschmidt:** A Wonderful Friendship? Relations between Film and Television Production in the GDR 65
- Petr Szczepanik:** How Many Steps to the Shooting Script? A Political History of Screenwriting 73

Interview

- Petr Szczepanik:** On the Ethnography of Media Production. An Interview with Georgina Born 99

Film Industry Voices

- Přemysl Martinek:** How to Measure the Distribution 121

NFA's 70th Anniversary

- Lucie Česálková:** Recono. Impregnates – Regenerates 125

Ad fontes

- Lucie Hurtová:** Association Film Studio (1921) 1936–1940 (1943) 128
- Briana Čechová:** Julien Duvivier – An Updated View 132

Horizon

- Matěj Strnad:** They Frame Films Again (*Julia Noordegraaf – Cosetta G. Saba – Barbara Le Maître – Vinzenz Hediger /eds./, Preserving and Exhibiting Media Art*) 137
- Michal Kříž:** The Journeys of Don Quixote through the Epopee of Representation (*Veronika Veberová – Petr A. Bílek – Vladimír Papoušek – David Skalický /eds./, Jazyky reprezentace*) 142

Project

- Michal Večeřa:** The Infrastructure of Film Production in the Czech Lands before 1945 147

Appendix

- Recent Acquisitions of the NFA Library 153

111679

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10111679 *Národní filmový archiv*

Jan Bernard

„Případ“. Kontext uvedení filmu *O slavnosti a hostech do distribuce*¹⁾

Oficiální zdroje uvádějí jako datum premiéry filmu Jana Němce a Ester Krumbachové 30. prosinec 1966. Je však velmi pravděpodobné, že k ní tehdy nedošlo, nebo alespoň ne v pražských kinech. Chtěl jsem tedy vysledovat, jak zde byl film do distribuce skutečně uveden, což je velmi ztíženo tím, že se nedochoval, či je nedostupný archiv Ústřední půjčovny filmů (ÚPF). Pokoušel jsem se tedy nalézt jiné zdroje údajů, které by to umožnily. Vzhledem k tomu, že cenzura realizovala pokyn II. (ideologického) oddělení ÚV KSČ, který zabráňoval publikaci nejen článků o filmu, ale též informacím o jeho eventuelním promítání (viz závěr stati), nemohly zdrojem být pouze případné informace o programech kin v novinách. Hledal jsem tedy především v archivech Hlavní správy tiskového dohledu (HSTD), pozdější Ústřední publikační správy (ÚPS), ve fondech ÚV KSČ a kanceláře presidenta Antonína Novotného v Národním archivu, ale dílčí informace jsem objevil i v dalších dochovaných spisech ministerstva vnitra v Archivu bezpečnostních složek (ABS), v materiálech z kolegia ústředního ředitele Československého filmu v Národním filmovém archivu (NFA) a samozřejmě v archivu Barrandov Studio. Ty ukázaly, že cesta filmu k divákům se zásadně shodovala s hlavními kulturně-politickými a politickými událostmi dvou let po jeho dokončení, ba že se pokusy o jeho zveřejnění staly, společně s událostmi kolem *Literárních novin* a IV. sjezdu čs. spisovatelů, katalyzátorem politického vývoje, vedoucího až k pádu režimu Antonína Novotného a k počátku Československého jara. Jak píše Jan Lukeš, „spory mezi umělci a politickou mocí o svobodu vyjádření začínaly proměňovat a rozdělovat i samotnou moc“.²⁾

Zkoumání uvedených materiálů nakonec vedlo k tomu, že ze zdánlivě vcelku jednoduchého úkolu určení data skutečného uvedení filmu, které se mi tak či onak stejně nepodařilo upřesnit, vznikla rozsáhlá studie, která zkoumá i celkové kulturní a politické pozadí

1) Článek je zkrácenou a upravenou verzí kapitoly z připravované monografie *Filmy a příběhy Jana Němce*. Na rozdíl od verze, přednesené letos v březnu na mezinárodní konferenci Vedy o umeniach a dejiny kultúry v Bratislavě a otištěné ve sborníku příspěvků, která se nejvíce zabývala rokem 1967, se zde více věnuji událostem roku 1966 a první polovině roku 1967.

2) Jan Lukeš, *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film*. Praha: Sloart 2013, s. 119.

dvouleté cesty *O slavnosti a hostech* na plátna kin. Tento dlouhý zápas o uvedení neprobíhal jen na úrovni filmových institucí, ale napříč celým spektrem politického a ideologického aparátu nejen v oblasti řízení kultury. Probíhal jako souboj osobností politického a kulturního života, souboj institucí, zřizovaných politickou mocí, i vznikajících „zdola“, z iniciativy filmařů a jako zápas o možnost demokratizace kulturního i společenského života. Přirozeně souvisel i se zahraničně-politickými událostmi v rámci socialistického bloku i mimo něj.

Zásahy proti filmu byly součástí dlouhodobější stranické strategie, s jejíž pomocí se Novotného křídlo v ÚV KSČ snažilo zvrátit proces liberalizace ve společenském a kulturním životě po XXII. sjezdu KSSS a po politických rehabilitacích, vynucených na Novotném Chruščovem. Sesazení Chruščova dovoľovalo návrat k restriktivní politice let předchozích i díky tomu, že brežněvovské vedení strany v SSSR nasadilo podobný kurs. Novotný se patrně silně obával kulturní a politické liberalizace ve chvíli, kdy se velmi horšila ekonomická situace Československa a bylo nutné začít uvažovat o liberalizaci hospodářské. V zásadě tato restrikce znovu začala pokusem o potlačení svobodného projevu na III. sjezdu čs. spisovatelů (květen 1963) a po něm a vyvrcholila otevřeným konfliktem spisovatelů a moci na IV. sjezdu čs. spisovatelů (červen 1967) a po něm. Koncem roku 1965 se Novotný cítil posílen ve svém boji proti liberalizaci kultury i zatčením a odsouzením sovětských spisovatelů, kteří publikovali na Západě, Andreje Siňavského a Julia Daniela. Konflikty spisovatelů, divadelníků, filmařů a současně i televizních pracovníků se stranou byly přirozenou součástí tohoto procesu. Zákaz Němcova filmu byl jedním z nich.

Dnes světově proslavený film vznikl v tvůrčí skupině Ericha Švabíka a Jana Procházky v průběhu roku 1965. Natočen byl dokonce v rekordně krátkém čase a s finančními úsporami a serviska byla HSTD schválena 18. října 1965. Skupina i vedení FSB (Filmového studia Barrandov) se však rozhodly, že jej přearadí do výrobního roku 1966, a tak první kopie byla vyrobena až 8. ledna 1966.

Dne 10. ledna kopii schválil režisér, 11. ledna byla předvedena pro ředitele Čs. filmu Aloise Poledňáka, vedení studia a tvůrčí skupinu. Všichni ji schválili. Následně 13. ledna byla kopie schválena též HSTD pod číslem F11-50216 a i s trailerem předána ÚPF k distribuci 14. ledna.³⁾

Zima a jaro 1966

Normálně by tedy film šel v březnu či v dubnu 1966 do distribuce. Než se tam dostal, trvalo to téměř rok a půl. Důvodem bylo to, že Jan Procházka jako obvykle promítl film, který produkoval, presidentovi a prvnímu tajemníkovi ÚV KSČ Antonínovi Novotnému. Podle Jana Němce k tomu mohlo dojít zhruba měsíc po dokončení první kopie,⁴⁾ ale nejpresnějším ukazatelem nejspíše zůstává údaj o projednání scénáře *Mučedníci lásky* Ideo-

3) Výrobní list filmu *O slavnosti a hostech*, podepsaný ředitelem FSB, ředitelem ÚPF a ústředním ředitelem ČsF, který schvaluje tímto podpisem film k „veřejnému promítání“. Barrandov Studio a.s., archiv FSB, sbírka Scénáře a produkční dokumenty, složka *O slavnosti a hostech*.

4) Odpověď J. Němce na telefonický dotaz autora z 13. 1. 2013. (Některé informace od autora filmu bohužel nelze ověřit z jiných zdrojů, a je třeba je tedy brát s rezervou, i často jako osobně i citově zabarvené.)

vou a uměleckou radou tvůrčí skupiny (IUR TS) Kubala–Novotný 2. února 1966.⁵⁾ Scénář doplněním o třetí povídku již reagoval na situaci se zákazem. K doplnění proto muselo dojít nejpozději zhruba do 20. ledna 1966, aby pro IUR stačily ještě vzniknout lektorské posudky. Projekce pro Novotného se tedy musela konat přibližně do 17. ledna. Němec uvádí, že Novotný údajně zuřil a chtěl, aby film byl zakázán a autor zastřelen. Klíčovou se v této situaci stala intervence Jana Procházky, po níž Němec ve druhém čtvrtletí roku ještě rychle směl natočit *MUČEDNÍKY LÁSKY*.

Procházka se domníval, že problém uvolnění filmu nelze řešit v rozhádané partaji, kde by to neprošlo, ale že to musí projít kolečkem schvalování a diskusí. Součástí „kolečka“ byla i projekce na Vysoké škole politické ÚV KSČ, kde Němec s Krumbachovou film obhajovali tím, že jde vlastně o parodii na kapitalistickou společnost. Byla jednou ze zhruba tří speciálních projekcí, uskutečněných proto, že se předpokládalo, že film bude diváky odsouzen. To se většinou nestalo: „... žádná ta projekce nedopadla tak, aby to byl jako hlas lidu... partaj si tím nepomohla, tak to potom zastavila, jen to zakázala promítat zahraničním novinářům, pro export a na zahraniční festivaly“.⁶⁾ Ve stanovisku ideologického oddělení ÚV KSČ se dokonce ještě s velkým časovým odstupem tyto diskuse hodnotí negativně:

Skutečnost, že například na Vysoké škole politické v besedě posluchačů s režiséry Němcem a Chytilovou byly filmy *O SLAVNOSTI A HOSTECH* a *SEDMIKRÁSKY* hodnoceny kladně, svědčí o tom, k jakým závěrům vedou takové diskuse, při nichž autor vysvětluje, co chtěl říci. Umělecké dílo však musí promlouvat samo, a potřebuje-li dodatečné vysvětlení záměrů autora, návod, jak je chápat, a dlouhou diskusi, asi v něm něco chybí. Podobnými besedami s naaranžovanými úvody jsou nakonec dávány argumenty samým tvůrcem o „správnosti ideového, společensky progresivního zaměření“ jejich díla. Zcela jinak však působí dílo v konfrontaci s divákem bez návodu k použití a vysvětlení při normálním promítání.⁷⁾

Mezitím Moris Ergas jako pravá ruka Carla Pontiho pro koprodukcí s východním blokem přivezl do Prahy skupinu italských novinářů, kteří měli propagovat italskou distribuci dvou českých filmů — Vlácilovy *MARKETY LAZAROVÉ* a Zemanových *DVOU ROKŮ PRÁZDNIN* (*UKRADENÁ VZDUCHOLOŽ*). Mezi nimi byl Giovanni Grazzini, jemuž Němec den před slíbenou projekcí *O SLAVNOSTI A HOSTECH* přes tlumočníka odvyprávěl obsah

- 5) Záznam o schválení scénáře *Mučedníci lásky* autorů E. Krumbachové a J. Němce (nová verze LS Manipulant a Nastěnka) v tvůrčí skupině Novotný–Kubala, dne 2. 2. 1966. Barrandov Studio a.s., archiv FSB, sbírka Scénáře a produkční dokumenty, složka *Mučedníci lásky*.
- 6) Rozhovor Martina Šulíka a Jana Lukeše s J. Němcem. Zlatá šedesátá, pracovní přepis rozhovoru, s. 73, 90, 91. Tamtéž Němec vzpomíná: „My jsme tam měli jít, abychom byli pranýřováni jako umělci..., abychom slyšeli, jak jsme špatní, jenže ono to vždycky dopadlo tak, že je okouzlena svým šarmem Ester Krumbachová, jak tam vlnila svými velkými řadry, zazpívala nějakou písničku a otupila tomu ten hrot“.
- 7) Informace a stanovisko ideologického oddělení ÚV KSČ ke zprávě vedení Čs. filmu a stanovisku komunistů z předsednictva FITES a CZV KSČ Barrandov, s. 5, IK 77/20. Z materiálů, předkládaných Pavlem Auerpergem pro schůzi ideologické komise ÚV KSČ 1. 3. 1967 pod názvem *Některé otázky československé filmové tvorby*, příloha II, s. 5. NA, f. ÚV KSČ, 1945–1989, Ideologická komise 1958–1968, č. f. 1261-1-8, sv. 8, a. j. 29.

dialogů filmu. Poledňák pak odmítl Grazzinimu film promítnout, ale ten věděl, že současně byl film promítnut sovětské delegaci. Otiskl tedy 22. února v *Corriere della sera* článek „Další útok proti umělcům na Východě (V Praze zakázán jeden Němcův film)“. Zde mimo jiné v rámci podtitulku Parla Nemec bez uvozovek přímé řeči jakoby cituje Němcův výrok:

Je to průhledná alegorie. Žijeme, říká Nemec, ve světě zastrašování, kde každý člověk, aby přežil, je schopen rozsápat svého bližního: ale když ho strach přejde, ničemníci se spojí, promění se v tyrany a vrhnou se na ty, kteří porušili zákon mlčení.

Grazzini v uvedeném sloupku dále píše, že Nemec naznačil, že film je otevřen různým interpretacím, nabízí celou galerii záporných postav v kontrastu k jedinečnému příkladu mravní počestnosti. Grazzinimu se zdá očividným, že zákazem filmu „daly úřady najevo, že nepovažují film pouze za metaforu o univerzálním postavení současného člověka, korigovaným morálním postojem, ale za hanebný akt obžaloby komunistické společnosti“.⁸⁾

Výsledkem byl další domácí problém. Nemec v *Divadelních a filmových novinách* 23. března dokonce publikoval článek, ve kterém se veřejně distancoval od toho, že by Grazzinimu řekl, že „žijeme v terorizovaném světě“ a obhajoval jako „normální“ právo „neukazovat dosud neuvedené filmy zahraničním novinářům“. Protestoval zde i proti tomu, aby novinářův výklad neviděného filmu byl interpretován jako výklad tvůrce.⁹⁾

Oba případy kritiky byly probírány na diskusi po projekci filmu pro FITES, konané ve Filmovém klubu 14. března 1966 a moderované A. J. Liehmem. Nemec tu o okolnostech zákazu projekce pro Grazziniho otevřeně řekl:

Když přijede novinář, který je od toho, aby viděl, aby napsal, a vím, z jakého je listu, vím, jak píše ten list, jakou politiku sleduje, nepřipustím situaci, aby seděl v místnosti, ze které právě vyšla sovětská výběrová delegace, která viděla film a říkala „ééé“ a nic víc. Oni tam sedí a čekají, až se roztáhne opona, a najednou tam kdosi přijde a řekne: Vážení pánové, nemůžete vidět film, protože režisér a kameraman ho zakázali promítat, protože kopie je špatná, a oni vědí, že teď tam ten film byl. Pochopitelně v těch lidech, kteří mají oči a uši a jiné smysly, vzniknou jisté pocity. A když mne druhý den ten pan Grazzini potkal, říkal: Proč jste zakázal, abychom to viděli? Tak jsem říkal: Já jsem to nezakázal, to jsou nějaké jiné věci... Dva dny marně voláte na příslušná místa ve vedení filmu, abyste se dočkali odpovědi. Voláte z kanceláře od vrátného a vidíte, že jistý vůz s jistým číslem stojí před budovou a že s tou osobou nemůžete mluvit, tak dáváte vzkaz sekretářce: Tento pán je z toho a z toho listu a ten

8) Giovanni G r a z z i n i, Altro giro di vite contro gli artisti dell'est. Colpo di scena a Praga: Proibito un film di Nemec. *Corriere della sera*, 1966 (22. 2.). Přeložila Radmila Raisová-Placani.

9) Jan N ě m e c, Žijeme v terorizovaném světě. *Divadelní a filmové noviny* IX, 1966, č. 17 (23. 3.), s. 2. Sama existence článku i jeho „ideologická“ rétorika dokazují to, co mi jednou Nemec řekl, že byl po zákazu filmu Novotným skutečně vyděšený a bál se, aby se třeba nedostal do vězení. Míru vyděšenosti dokazuje ostatně i Škvorecký, když vzpomíná, jak k němu po zákazu přišel „smrtelně bílý Honza s trošku povadlou Ester“ vyzvídat, zda nebyl v roce 1959 po zákazu Zbabělců také ve vězení. Viz Josef Š k v o r e c k ý, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*. Praha: Horizont 1991, s. 133.

pán říkal „Já o tom budu psát a nebude to lichotivé. Tak se doprošujete: Dejte tomu pánovi rozumnou odpověď, nebo mi řekněte, co mu jako odpověď mám poskytnout. A bušíte do těch dveří a prosíte a voláte... (To je krásná povídka.) A když je oficiální večírek, kde se tito pánové loučí, a vy cítíte, že je na vás, že jste zakázal nějaký film, cítíte jako svou povinnost... Ale nedovolal jsem se k jisté osobě, stojím na chodbě, za dveřmi jsou lidé, jimž mám dát odpověď... Dočkal jsem se toho pána, ale odpovědi se nedočkám; odpověď totiž zněla: Já se na to zítra podívám...¹⁰⁾

Počátkem roku 1966 vedoucí ideologického oddělení ÚV KSČ Pavel Auersperg také rozhodl o řešení sporů s redakcí *Literárních novin*, tiskového orgánu Svazu čs. spisovatelů, u níž pocítoval momenty „distance od stranických usnesení i opozice proti jejich plnění“ tím, že bude trvat na vyloučení politických a společenských témat z novin. Diskuse vedení ideologického oddělení s vedením *Literárních novin* proběhla počátkem ledna 1966 v rámci příprav KSČ na konání XIII. sjezdu. Hlavní výtkou bylo, že oficiální týdeník Svazu čs. spisovatelů mlčí ke stranickým usnesením a „linie strany je směšována s chybami praxe“.

Dne 25. února ideologické oddělení rozhodlo, že je to politická otázka a „jako politický problém je nutno jej řešit“. Tajemník ÚV KSČ Jiří Hendrych v březnu dokonce prohlásil, že činnost redakce „objektivně působí jako opoziční pozice“.¹¹⁾

Výsledkem bylo, že z redakce museli „na tvůrčí dovolenou“ odejít Ludvík Vaculík, A. J. Liehm a Ludvík Veselý. Dosavadní, stranou nepotvrzený šéfredaktor Milan Jungmann byl pouze „pověřen řízením redakce“¹²⁾ a později z vedení novin odešel; do čela redakční rady byl postaven spisovatel Bohuslav Brezovský. Za jeho zástupce byli „zvoleni“ spisovatelé Jan Otčenášek a Milan Kundera, kteří se předtím zúčastnili setkání s tajemníkem ÚV KSČ Jiřím Hendrychem, kde tento „zdůraznil odpovědnost komunistů před ústředním výborem strany, který již nepřijme další průtahy a odklady konečného řešení“.¹³⁾

Paralelně 22. ledna 1966 proběhla na zasedání ústředního výboru FITES diskuse, v níž například A. J. Liehm „obhajoval experimenty a rozmach čs. kinematografie, kritizoval základy scénářů, preferenci návštěvnosti filmů před jejich uměleckými ambicemi a výsledky“.¹⁴⁾ Mimo jiné zde také řekl, že „jestliže je pravda, že Jan Němec má tři zamítnuté scénáře, nemůže realizovat to, co by chtěl, pak je to důvod k hysterii“.¹⁵⁾ FITES se uměleckého experimentu zastal i v prohlášení předsednictva z 26. února 1966.

V únoru předložil pracovník ideologického oddělení ÚV KSČ Martin Brůžek sekretariátu ÚV KSČ a vedení ideologického oddělení ÚV KSČ materiál „Hodnocení čs. filmové

10) Svaz československých filmových a televizních umělců: Diskuse o filmu režiséra Jana Němce O slavnosti a hostech, konaná dne 14. března 1966 ve Filmovém klubu v Praze (stenografický zápis), s. 17 a 18. Z archivu Jana Svobody.

11) Informace a citace v tomto odstavci viz: Karel Kaplan, „Všechno jste prohráli!“ (Co prozrazují archivy o IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů 1967). Praha: Ivo Železný 1997, s. 25–27.

12) Dušan Hamšík, *Spisovatelé a moc*. Praha: Československý spisovatel 1969, s. 11.

13) Zpráva o závěrech z jednání o situaci v Literárních novinách, projednaná sekretariátem ÚV KSČ 16. března 1966. Citováno dle Jarmila Cysařová, *FITES a moc. První léta Svazu československých filmových a televizních umělců*. Praha: USD 1997, příloha 10, s. 151–160.

14) J. Cysařová, c. d., s. 31.

15) Jarmila Cysařová, *Pokus o občanské společenství. FITES 1965–1970*. Praha: NFA 1994, s. 12.

dlouhometrážní produkce za rok 1965“, kde reaguje na tuto diskusi a píše, že produkce roku 1965 „je málo uspokojivá“, že filmy jsou kritikou hodnoceny jednostranně, pouze z hlediska „umělecko–estetického“ a nehledí se na potřeby „širokých lidových vrstev“, dokonce že některým „filmům a tvůrcům jsou skryté i veřejně přisuzovány tendence protikomunistické, protisocialistické, protistátní a pod.“¹⁶⁾

Hned poté (16. 3. 1966) Auersperg schůzi ideologické komise ÚV KSČ předložil obdobný materiál¹⁷⁾ a pro 103. schůzi sekretariátu ÚV KSČ 18. dubna 1966 vypracoval materiál „Zhodnocení čs. filmové dlouhometrážní produkce za r. 1965“.¹⁸⁾ Sekretariát ho vzal na vědomí a doporučil ho po vynechání části o FAMU¹⁹⁾ pro informaci předat předsednictvu ÚV KSČ. Auerspergovi a Poledňákovi uložil projednat její zásady a závěry ve stranické skupině FITES, v Celozávodním výboru (CZV) KSČ a ve vedení Čs. filmu. Na příkladu sociologického průzkumu před pozdrženým uvedením Schormova KAŽDÝ DEN ODVAHU je zde dokazováno, že „široká veřejnost má stále větší odpor k filmům intelektuálským, které jednostranně zkreslují objektivní fakta o naší současnosti“. K dílům „obdobné linie“ autor řadí kromě PERLIČEK NA DNĚ i NIKDO SE NEBUDE SMÁT a O SLAVNOSTI A HOSTECH,²⁰⁾ u nichž „je možné uvažovat nanejvýš o malém distribučním okruhu“. Němcově filmu jsou pak věnovány více než dvě strany textu, kde se píše:

Film byl dokončen na počátku r. 1966 a mnohokrát studijně promítán na seminářích a schůzkách filmových i jiných umělců, na besedách s novináři a pod. FITES uspořádal diskusi o filmu, jejíž stenogram je k dispozici a kde všichni shodně tvrdí, že jde o mimořádně cenné umělecké dílo. FITES také doporučuje film pro mezinárodní festival v Cannes. Mezitím však vyšel v italském listě Corriere della sera článek, v němž se demagogicky tvrdí, že Němcův film byl na „zásah z Moskvy zakázán“ a že jsou zvědaví, jak se podaří kandidátu ÚV KSČ, v jehož tvůrčí skupině film vznikl, prosadit jeho povolení (!). Režisér Němec protestoval proti takovému šíření nepravd. Situace využila část naší kritiky (především A. J. Liehm) k tomu, aby všemi prostředky prosazovala obeslání filmu do Cannes. Totéž stanovisko zaujal i s. Procházka.

Film byl promítnut také pracovníkům ideologického oddělení ÚV KSČ a byly přijaty tyto závěry, potvrzené též den vedením ideologické komise:

- a) film je příkladem tzv. absurdního umění a z toho důvodu je málo srozumitelný širší divácké obci. Vzhledem k celkové situaci v naší kinematografii bude pro-

16) J. Cysařová, *FITES a moc. První léta Svazu československých filmových a televizních umělců*, c. d., s. 31 a 32.

17) Zhodnocení čs. filmové dlouhometrážní produkce za rok 1965. IK 655/13. NA, f. ÚV KSČ, 10/5, sv. 18, a.j. 75, bod 2.

18) Zhodnocení čs. filmové dlouhometrážní produkce za r. 1965. Pro schůzi sekretariátu ÚV KSČ, 7934/13. NA, f. ÚV KSČ, 10/5, sv. 54, a.j. 103, bod 10.

19) Tato část viní FAMU a rektora AMU A. M. Broušila z morální podpory „mladých kádrů“ a mimo jiné cituje z posudků předsedy Závodní organizace KSČ na FAMU Františka Daniela, vyslovujících pochybnosti o Němcově talentu a jeho vztahu k socialismu a tvrdících, že Chytilová „nepatří mezi progresivně angažované tvůrce“ s odvoláním se na zprávy o tom, že „její soukromý život není normální“. Zhodnocení čs. filmové dlouhometrážní produkce za r. 1965. Pro schůzi sekretariátu ÚV KSČ, 7934/13. NA, f. ÚV KSČ, 10/5, sv. 54, a.j. 103, bod 10, s. 18 a 19.

20) Zajímavé je, že Němec se vlastně podílel na všech třech zmíněných filmech.

- spěšné, umožní-li se konfrontace tohoto filmového žánru s širším okruhem diváků, aby o něm vyslovili své názory, a film by měl být nasazen do distribuce;
- b) film je pod rouškou absurdity zřejmým symbolem a jeho výklad je sporný. Může být také vykládán jako pokus o zesměšnění socialistické společnosti především proto, že jeho čelnými „nehereckými“ představiteli jsou známé umělecké osobnosti (skladatel Klusák, režisér Schorm, spisovatel Škvorecký, dále Vyskočil aj.). Symbolika filmu může být v zasvěcených kruzích vykládána zcela konkrétně (např. štvance na Schorma v závěru filmu), a není proto účelné uvádět film jen v klubech, tj. pro intelektuální kruhy. Takovou symboliku je sice obtížné přímo dokázat, avšak vyplývá z mnoha vnějších náznaků. Nedoporučuje se proto nasazovat film na zahraničních festivalech;
- c) s tvůrci filmu a vedením FITES bude uskutečněna diskuse o smyslu tohoto díla.

Celkově pak Auerspergův materiál doporučuje, aby byl pro kontrolu scénářů zřízen nový poradní orgán ústředního ředitele, nahrazující Ústřední filmovou radu, zrušenou roku 1962, aby časopis *Film a doba* byl místo nakladatelství Orbis podřízen FITES a aby byla s mladými filmovými tvůrci ještě před XIII. sjezdem uspořádána beseda, kde by jim členové ÚV KSČ vysvětlili „hlavní úkoly jejich další práce“.²¹⁾

Koncem května se důsledky ideologického hodnocení začaly projevoval také v práci HSTD, která, podobně jako tomu bylo v případě KAŽDÝ DEN ODVAHU, začala cenzurovat každou veřejnou zmínku o Němcově filmu.

Další doklady vztahu moci k Němcově filmu se objevují po XIII. sjezdu KSČ, který se konal 31. května až 4. června 1966. Sjezd mimo jiné schválil Rezoluci k naléhavým otázkám dalšího rozvoje socialistické kultury, kde se konstatuje, že naše umění se stalo „diferencovaným celkem a svými nejlepšími díly dokázalo postihnout rozpornou složitost současného života“. Kriticky se zabývala díly mladých tvůrců:

Jedním z kladných rysů tohoto období je příliv mladých umělců. V jejich hledání a zrání se odráží hledání a zrání jejich vrstevníků, snaha vyslovit po svém a nově myšlenky a pocity generace, která vyrostla v socialistických podmínkách a nepoznala z vlastní zkušenosti rozpory a protiklady kapitalismu, jeho krutou a bezohlednou tvář. Projevují se tu i sklony k ideovému smíru, k apolitičnosti a k pacifismu. Mladá tvorba není bez rozporů a iluzí, ani bez bloudění, má nejednou sklon k jednostrannosti a skupinové uzavřenosti. Ale v nejlepších dílech mladého umění je zřejmé, že chce tvořit nikoliv pro sebe, ale pro socialistickou společnost. V tom jsou předpoklady dalšího pozitivního vývoje.²²⁾

Je zřejmé, že v tomto dokumentu straniční ideologové taktizovali, ale zůstávali konzervativní přes všechna slova o modernosti a pokroku. Komunista Pavel Juráček úvodem

21) Zhodnocení čs. filmové dlouhometrážní produkce za r. 1965. Pro schůzi sekretariátu ÚV KSČ, 7934/13. NA, f. ÚV KSČ, 10/5, sv. 54, a.j. 103, bod 10, s. 16, 17 a 19.

22) *Rudé právo* 48, 1966, č. 156 (8. 6.), příloha Rezoluce k naléhavým otázkám dalšího rozvoje socialistické kultury.

k poznámce z 30. června 1966 o svém vnímání XIII. sjezdu konstatoval fakta o projevech dalekosáhlé liberalizace československého kulturního i společenského života a pak napsal:

...nevěřím svým očím, mám strach, že je to sen. A náhle se dovídám, že ÚV shromáždil před sjezdem kádrové materiály o nás, dal je rozmnožit a rozeslal na okresy, aby měl lid o čem mluvit a proti komu se obrátit, kdyby se na sjezdu zakymácela Novotného klika. V těch materiálech stálo, že Honza Němec je synem inženýra a národního socialisty, že Věra Chytilová žila nemorálním a nenormálním životem... Stát degeneruje, hospodářství se vyčerpalo, administrativa přestala fungovat, nikdo se v ničem nevyzná, polovina lidí krade, druhá polovina pracuje na nesmyslných dílech, ideály se obrátily naruby, je za pět minut dvanáct a ústřední orgán vládnoucí strany se zabývá sháněním informací o deseti začínajících režisérech. Ústřední orgán vládnoucí patnáctimilionové, průmyslové země zuří nad existencí Honzy Němce a Věry Chytilové. Tajemníci v roli ministrů píšou do Itálie, že nestrpí vměšování do vnitřní kulturní politiky, jelikož z ÚV KS Itálie dostali dopis, v němž byli požádáni, aby uvolnili *O SLAVNOSTI A HOSTECH* nebo *SEDMIKRÁSKY* na festival do Benátek. Hendrych prý řval, že jsme hajzlové a donašeči a že jsme o existenci těch filmů zvanili v Cannes a v Pesaru. V Divadelních novinách uveřejnil Otakar Váňa výňatky z anonymních dopisů čtenářů. Žádají, aby byl Miloš Forman postaven před soud. Vyhrožují, že zraje čas, v němž bude pověšen na kandelábru. Jsme sebranka žijící z mozolů lidu a je třeba s námi konečně zatočit... Někdy mne napadá, že na nás jednoho dne bude vyhlášen hon... To, co prožíváme, nemá už se socialismem vůbec nic společného. Jestliže se něco nestane — a ono se nestane, jelikož degenerace může trvat celá desetiletí — dožijeme se co nevidět systému, proti němuž je fašismus idylkou...²³⁾

Juráček také píše, že se režim údajně obával české verze „maďarských událostí“, jak se eufemisticky říkalo, z roku 1956, což úplně neodpovídalo skutečnému vývoji situace u nás. Režim nicméně jistému tlaku, byť minimálnímu, čelil i z kruhů mimo komunistickou stranu. Jak mnohokrát zmiňují zprávy policejních informátorů, Jiří Němec (bratranec Jana Němce), jako přední představitel katolicky orientované filosofie a aktivista laického ekumenického hnutí, předpokládal, že změna režimu je neprůchodná a liberalizace vede právě cestou odporu na poli víry a kultury. Státní bezpečnost na něj a jeho přátele a kolegy vedla spisy Tomis a Novátor a téměř denně je sledovala. Lidé kolem časopisu *Tvář* (Jiří Němec, Emanuel Mandler, Ladislav Hejdlánek, Václav Havel, Jan Lopatka), kteří se po zákazu časopisu scházeli v Redutě a v Mánesu, byli ve spisech označeni již v prosinci 1965 jako „skupinka s agresivně protisocialistickým zaměřením“.²⁴⁾ Režim kromě toho čelil silnému tlaku komunistů i nekomunistů v ediční politice a v dramaturgii divadel, stejně jako na stránkách literárních, divadelních a filmových časopisů, které usilovaly o seznámení čtenářů s nejlepší částí moderní poválečné kultury, většinou nemarxistické, a o navázání kontaktu se současným světovým děním. Šéfredaktory těchto časopisů byli až na výjimky komunisté — dosazovaly je sice oborové svazy, ale museli být schváleni ÚV KSČ. Ti větší

23) Pavel Juráček, *Deník (1959–1974)*. Praha: NFA 2003, s. 402–404.

24) Spis Jiřího Němce. ABS, f. MV, 749 386.

nou vytvářeli kvalifikovanou opozici vůči současné represivní praxi v oblasti kultury a patřili k postupně se formující „reformní“ části strany, která se však odhodlala k akcím až na podzim roku 1967. Konzervativní komunisté čelili i tlaku ze strany studentů. Slavným se stal majáles v roce 1965, konaný v roce 20. výročí osvobození Československa Rudou armádou, jehož organizaci vedli studenti FAMU. Skandování hesel jako „Nenecháme si do toho mluvit“ či „Lidi, buďme veselí, středověk je pryč!“ sledovalo až 150 000 lidí a králem máje byl zvolen Allen Ginsberg, kterého organizátorům doporučil Josef Škvorecký. Studentský průvod ovšem pečlivě sledovalo 150 tajných policistů a Ginsberg byl poté z Prahy vyhoštěn. Vyhoštění předcházelo preventivní zatýkání a výslechy téměř devíti set lidí. V roce 1966 před sjezdem majáles musel proběhnout ukázněně, pod taktovkou prokumnistického Československého svazu mládeže, byť králem byl zvolen známý satirik, herec Miroslav Horníček a studenti provolávali hesla jako „Mlčeti zlato, mluvití průser“ či „Dneska tady křičíme, zítra za to sedíme“. V noci se téměř tři sta mladých sešlo na kopci nad Prahou v Petřínských sadech, kde volali hesla jako „My chceme svobodu, chceme novou vládu, novou republiku“, prošli přes Národní třídu na Václavské náměstí, kde proběhla demonstrace v sedě, a když se vraceli přes Karlův most směrem k Hradu, byli brutálně zmasakrováni policií. Bylo zatčeno zhruba sto šedesát lidí a ještě v květnu jich bylo téměř padesát odsouzeno až na osmnáct měsíců do vězení. Z těch tří set studentů bylo zhruba padesát z rodin vysokých stranických funkcionářů.²⁵⁾

Léto 1966

Po XIII. sjezdu ÚV KSČ nadále pokračoval tlak, bránící uvedení Němcova filmu do distribuce. Cenzura, se soudruhy z ideologického oddělení ÚV úzce spolupracující, provedla zásah v časopise *Signál* (č. 23, 11. 6. 1966, s. 13), vydávaný Svazem pro spolupráci s armádou. Na základě telefonického pokynu č. 288 požádala redakci, aby z rubriky „Co doporučuje...“ vypustila následující text, či jeho znění konzultovala na ideologickém oddělení ÚV KSČ: „Co doporučuje Dušan Hamšík, reportér a spisovatel: Film: Zpráva o slavnostních (sic! — jb) hostech režiséra Jana Němce; pro zdrcující odhalení obyčejných lidských předpokladů, selhání a fašismu — na rozdíl od Rommova filmu OBYČEJNÝ FAŠISMUS, který zůstal konvenční a frázovitý“. Poznámka o vyřízení pak lakonicky praví: „Redakce nahradila uvedený text náhradním materiálem“.²⁶⁾

Redakce ale „zlobila“ a zařadila uvedený text znovu do čísla 31 ze 4. srpna 1966. Bdělá cenzura opět doporučila text vypustit, tentokrát dle telefonického pokynu č. 297. Redakci nezbylo než souhlasit.²⁷⁾ Ideologická komise ÚV KSČ oficiálně znovu 1. července 1966 zhlédla Němcův film²⁸⁾ a vydala k němu 4. července následující stanovisko:

25) Viz Michal Svatoš, Studentské majálesy šedesátých let. In: *Zlatá šedesátá. Česká literatura a společnost v letech táni, kolotání a ...zklamání. (Materiály z konference, pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR 16.–18. června 1999)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2000, s. 92–102.

26) Cenzurní kartotéční lístek, který je přílohou Denního hlášení č. 78/3 z 4. 6. 1966. Hodnocení bylo provedeno 1. 6. 1966, lístek ze dne 3. 6. 1966. ABS, AMV-HSTD, složka 318–109–12.

27) Viz cenzurní kartotéční lístek z 28. 7. 1966, který je přílohou Denního hlášení č. 104/3 z 29. 7. 1966. ABS, f. AMV-HSTD, složka 318–109–12.

28) Závěry přijaté schůzí ideologické komise ÚVKŠČ dne 1. července 1966, k bodu 3: Informativní předvedení

Film, realizovaný jako zdánlivá absurdnost, je v podstatě persifláž společenských jevů a připouští možnost nejrůznějšího politického výkladu. Právě pro tuto skutečnost, právě proto, že film vyslovuje politická stanoviska, považuje ideologická komise ÚV KSČ za nutné podrobit jeho tendence analýze v diskusi s filmovými tvůrčími pracovníky, především z hlediska rezoluce o kulturní politice strany, přijaté XIII. sjezdem KSČ.

Do té doby nelze uvažovat s uvedením tohoto filmu na kterémkoliv zahraničním festivalu. Vzhledem k tomu, že jistá část filmové kritiky se pokusila vytvářet a nadále vytváří kolem tohoto filmu nekritickou atmosféru a neváhala využít k těmto cílům i jistých zahraničních osobností, jsou důvodné názory, že by tohoto filmu — kdyby byl jakkoliv uveden — mohlo být zneužito v průběhu Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech. Především proto ideologická komise ÚV KSČ nesouhlasí s jeho uvedením, ať již v informativních nebo komerčních promítáních v době karlovarského festivalu.

Toto stanovisko je závazné pro organizátory festivalové přehlídky a diskusí Volné tribuny a zavazuje současně československé novináře, aby je v plném rozsahu respektovali.

Film *O SLAVNOSTI A HOSTECH* bude uveden do domácí filmové distribuce teprve po zmíněném již rozboru a diskusi.²⁹⁾

V létě HSTD opět na základě telefonického pokynu č. 297 donutila vynechat zmínku o Němcovi a jeho filmu z článku „Proč československý filmový zázrak?“ v novinách Čs. strany socialistické *Svobodné slovo* dne 11. srpna 1966.³⁰⁾

Podzim 1966

16. září 1966 došlo k oné slibované schůzce, po níž měl být film uveden do distribuce. Na II. oddělení ÚV KSČ byli pozváni reprezentanti FITES (jeho stranická skupina — Elmar Klos, Jaromil Jireš, Ladislav Helge, Jan Procházka, Antonín Novák, Ladislav Fikar a Jiří Papoušek), aby se dohodli s reprezentanty ideologického oddělení (Pavlem Auerspergem, Martinem Brůžkem, Antonínem Prepslem a dalšími). Brůžek předeslal, že cílem je posoudit stav kinematografie s ohledem na dokumenty XIII. sjezdu, a to, že vysílání filmů na festivaly je otázka politická, nejen umělecká. Dále pak řekl, že *O SLAVNOSTI A HOSTECH* a již dokončené *SEDMIKRÁSKY* jsou díla, zpracovávající „obecné filosofické problémy“, že je možné jejich umělecké kvality hodnotit různě, ale že nyní jde především o hodnocení jejich „politického smyslu“. Auersperg jasně řekl, že filmové experimenty mají vznikat, ale je

filmu „O slavnosti a hostech“. č.j. IK 1/66. NA, f. ÚV KSČ, 1945–1989, Ideologická komise 1958–1968, č. f. 1261/1/8, sv. 6–7, a.j. 25.

29) Stanovisko ideologické komise ÚV KSČ k filmu Jana Němce „O slavnosti a hostech“ ze 4. 7. 1966, citováno dle J. C y s a ř o v á , *FITES a moc. První léta Svazu československých filmových a televizních umělců*, c. d., příloha 13, s. 194.

30) Viz cenzurní kartotéční lístek z 10. 8. 1966, který je přílohou Denního hlášení č. 110/1 z 13. 8. 1966. ABS, f. AMV–HSTD, složka 318–109–12.

otázkou, „z jaké filosofie mají vycházet... Němec a Chytilová vytvořili svá poslední díla bez ohledu na diváky. Filosofie obou těchto filmů je pro nás nepřijatelná“. Klos filmy hájil jako experimentální a nutící diváka reagovat na otázky, které vyvolávají. Navíc hovoří o problémech společných lidem na celém světě.

Auersperg kritizoval prosazování filmů na mezinárodní festivaly, konkrétně Liehmovu intervenci u ředitele canneského festivalu a „skupinový teror, který vnucuje veřejnosti určitý názor a dělá z mladých tvůrců předem génie“. K nabízení obou filmů na festivaly vyslovil jednoznačné „negativní stanovisko“. Nabídl distribuci Němcova filmu na základě Stanoviska, tedy „v omezeném okruhu“, přičemž je nutné si uvědomit, že „připouští možnost různého výkladu“ a je tedy nutno „počítat s kritikou z politických pozic“. SEDMIKRÁSKY označil za „studijní, seminární záležitost, která nesnese konfrontaci s masovým divákem a nelze je uvést do normální distribuce“. Nakonec bylo dohodnuto, že oba filmy budou „promítnuty šéfredaktorům s tím, aby zajistili ostře vyhraněné odmítavé recenze“. SEDMIKRÁSKY lze „ukázkově promítnout v některých filmových klubech“, přičemž bude vyrobena pouze jedna kopie filmu a Poledňák poskytne ideologickému oddělení přehled o promítání v jednotlivých klubech, „aby bylo možné přes KV a OV KSČ zajistit účast stranických lektorů na diskusi k filmu“.³¹⁾

Je zřejmé, že v tomto souboji „straníků“ šlo o to, zda vůbec lze v umění připustit nemarxistický pohled a myšlení, jestli připustit svobodnější diskusi o základních problémech tehdejší podoby socialismu, jeho praxe a směřování. Deklarované rozhodnutí bylo spíše nerozhodné a skutečný výsledek jednání byl prohrou. O obou filmech se nadále nesmělo psát, natož aby se promítaly.

Podle Juráčkova zápisu z 18. listopadu se pak konala schůze reprezentantů FITES, především jeho stranické skupiny (L. Fikar, J. Krejčík, L. Helge, E. Klos, A. J. Liehm, J. Boček aj.) s režiséry nové vlny (M. Forman, J. Němec, V. Chytilová, H. Bočan, K. Vachek, J. Schmidt, P. Juráček, J. Jireš, I. Passer, E. Schorm, A. Máša, J. Menzel) a dalšími (E. Krumbachová, J. Janoušek, Z. Sirový, J. Čuřík), kde jim tlumočili stanoviska ideologické komise ÚV. Také jim údajně řekli, že bude učiněn pokus je vzájemně rozeštvat:

Němcovi například chtějí zošklivit Formana a Menzela. Věře Ivana Passera. Až začne být zle, ze všeho nejdříve to odnesou právě Věra s Honzou. Potom Evald a Tonda [Máša — pozn. jb]. Forman, Menzel a Passer budou současně chváleni a my ostatní budeme mít na vybranou.³²⁾

Tamtéž Juráček zmiňuje, že požádali o zprostředkování schůzky s Auerspergem, ale zřejmě bezvýsledně, což naznačuje jeho poznámka 2. ledna 1967 („Auersperg řekl, že se s námi nesejde, protože většina z nás jsou nestraníci a on tudíž nemá chuť ztrácet s námi čas.“). Píše také, že Liehmovi a Němcovi Státní bezpečnost odposlouchává telefonické hovory.³³⁾

31) Záznam o schůzce vedení ideologického oddělení ÚV KSČ se stranickou skupinou FITES, vyhotovený 20. 9. 1966. Citováno dle J. Cysařová, *FITES a moc. První léta Svazu československých filmových a televizních umělců*, c. d., příloha 12, s. 184–191.

32) P. Juráček, *Deník (1959–1974)*, c. d., s. 454, 455 a 480.

33) Tuto domněnku Liehm potvrdil v rozhovoru s autorem 20. 4. 2013.

Zima 1966 až 1967

V takto vzniklé situaci ÚPF začala chystat distribuci filmu: 11. října vydala *Předpoklad premiér na měsíc prosinec 1966*, v němž je film navržen k distribuci ve filmových klubech jako „podobnoství o podílu hlouposti a sobectví na osudu člověka“. Jako přípoj je k němu navržen krátký západoněmecký film *LÍBÍ SE VÁM JIM, BILL NEBO NICK?*

Příměří patrně vyhlásila i cenzura, protože *Klubový bulletin* v listopadu otiskl explikaci Jana Němce, rozhovor s ním publikovaly liberecké noviny *Průboj* na počátku prosince, měsíčník *Divadlo* otiskl v listopadu obsáhlou esej o filmu od Jitky Bodlákové pod názvem „Varovná zpráva“ a filmový měsíčník *Film a doba* v prosinci velkou studií Jaroslava Bočka „Nová vlna z odstupu“, kde volně psal o všech dříve zakázaných filmech. V *Literárních novinách*³⁴⁾ uveřejnil A. J. Liehm obsáhlý rozhovor s Ester Krumbachovou, kde věnuje *O SLAVNOSTI A HOSTECH* značný prostor, a Krumbachová zde dokonce popisuje ony zkušenosti projekce:

Zajímalo mne obecnstvo. V pražském kinu Praha reagovalo přímo fantasticky, nesmírně se smálo, skoro bych řekla, že se bavilo tou naší demonstrací blbosti stejně, jako když ji demonstrovala klasická veselohra. A potom následovala, jak vím od režiséra Němce, vážná, klidná, věcná a chápající diskuse. A stejně i s jiným obecnstvem na Vysoké škole stranické. Tohle je strašně důležité. Aby se vážně hovořilo se snahou porozumět.

Filmový přehled z října 1967 uvádí, že premiéra filmu byla určena na 30. prosince 1966.³⁵⁾ Totéž datum uvádí i distribuční list ÚPF č. 194/66.³⁶⁾ Poznámka na listu říká, že film „je určen pro zvláštní distribuci a je zadáván výhradně individuálně z ÚPF“, tedy přímo z Prahy, a ne z krajských poboček, jak by tomu normálně mělo být.

Půjčovna vydala i bohatě vybavený booklet — propagační brožurku, kterou graficky ztvárnil Josef Vyleťal. Texty v brožuře měly patrně film jaksi „vysvětlovat“ divákům, protože prvky takových explikací obsahují. Na druhé straně jsou to autentické texty, odlišné od všech explikací ve fázi scénáře a je na nich vidět, jak v pozměněných situacích autoři své dílo a jeho vztah ke společenskému dění stále znovu promýšleli.³⁷⁾

V prosinci 1966 ale v Polsku došlo k zásahu strany proti odbojným spisovatelům — z Polské sjednocené dělnické strany byl kvůli své řeči na katedře dějin Varšavské univerzity „Rozvoj polské kultury za posledních deset let“, v níž zmínil povstání z roku 1956, vyloučen 27. prosince známý filosof Leszek Kołakowski a poté další spisovatelé z patnácti, kteří napsali stranickému vedení dopis, v němž proti vyloučení Kołakowského protestovali (Pawel Beylin, Tadeusz Konwicki, Waclaw Zawadski, Wiktor Woroszyński, Jacek Bocheński, Igor Newerly). Julian Strykowski ze strany vystoupil sám.

34) A. J. Liehm, Slovo má Ester Krumbachová. *Literární noviny* 15, 1966, č. 50 (10. 12.), s. 3, 6, 7.

35) Luboš Bartošek, *O slavnosti a hostech*. *Filmový přehled* 19, 1967 (30. 10.), č. 42, s. 3–4.

36) Distribuční list č. 194/66 (*O slavnosti a hostech*) ze dne 15. 12. 1966. NFA, f. Sbírka reklamních materiálů k českým a zahraničním filmům, sign. 1024.

37) Viz NFA, f. Sbírka reklamních materiálů k českým a zahraničním filmům, sign. 1024.

V Moskvě v lednu 1967 milice uzavřela výstavu moderních malířů jen hodinu poté, co byla otevřena. Byla na ní vystavena díla představitelů abstrakce, surrealismu, kinetismu, konceptualismu a dalších modernistických směrů.

Dne 1. ledna 1967 vstoupil u nás v platnost Zákon č. 81/1966 Sb. (O periodickém tisku a ostatních hromadných informačních prostředcích), který byl přijat již 25. října 1966. Jím byla mimo jiné HSTD přejmenována na ÚPS (Ústřední publikační správu), jejíž statut schválila vláda 22. prosince 1966.

Jiří Hendrych nechal „zákonným opatřením“ Národního shromáždění z 12. ledna 1967 zřídit místo dosavadního Ministerstva školství a kultury ministerstva dvě — Ministerstvo školství a Ministerstvo kultury a informací, do jehož čela jmenoval Novotný 23. ledna Karla Hoffmanna. Na jeho návrh měli být vládou jmenováni ústřední ředitelé Čs. filmu, Čs. televize, Čs. rozhlasu a ČTK a jemu se také dle zákona odpovídali za činnost jimi řízených organizací. Hendrych rovněž odsunul Auersperga z pozice vedoucího ideologického oddělení a od března jmenoval do této funkce bývalého zástupce šéfredaktora *Rudého práva* a šéfredaktora stranického měsíčníku *Nová mysl*, Františka Havlíčka.

Koncem ledna ideologické oddělení (ještě pod Auerspergovým vedením) tajemníkům Svazu čs. spisovatelů a novému šéfredaktorovi *Literárních novin* Jiřímu Šotolovi, který sem přešel dočasně (do IV. sjezdu Svazu) z postu předsedy Svazu čs. spisovatelů, sdělilo, že diskuse s nimi je u konce a že z neplnění usnesení budou vyvozeny stranické závěry. Zčásti to bylo na základě toho, že schůze ústředního výboru Svazu čs. spisovatelů v Brně 10. listopadu 1966 přestala respektovat právo KSČ obsazovat tzv. nomenklaturní funkce a do vedení svazu jako tajemníka zvolilo Juraje Špitzeru, šéfredaktora časopisu Svazu slovenských spisovatelů *Kultúrny život*, známého svým liberalismem a styky s lidmi v emigraci, který byl navíc židovského původu. Zde bylo také dosaženo dohody s Auerspergem o tom, že příprava IV. sjezdu Svazu bude svěřena tajemníkům Svazu, Špitzerovi a Karlu Ptáčníkovi výměnou za to, že stáhnou z jednání bod o *Literárních novinách*,³⁸⁾ že sjezd bude „bez účasti zahraničních hostů“ a jeho charakter „bude výslovně pracovní“.³⁹⁾ Na počátku roku 1967 také sekretariát ÚV KSČ vzal zpět povolení, aby FITES mohl vydávat týdeník *Filmové a televizní noviny* poté, co v listopadu a v prosinci 1966 vyšla jeho dvě nultá čísla.⁴⁰⁾

Na plenárním zasedání ÚV KSČ 8. až 9. února, věnovaném problematice mladé generace, které se konalo hned po návštěvě Leonida Brežněva a Jurije Andropova za doprovodu velvyslance Stěpana Červoněnka na ÚV (4.–8. 2.), mluvil Hendrych o vážných ideologických problémech na umělecké frontě, o pronikání cizích ideologií a o tom, že se umělecká diferenciaci rozšířila na diferenciaci ideologickou, zejména v oblasti filmu. Řekl, že významná díla pronikla do světa „v takové míře, jakou nepamatujeme“, ale tyto úspěchy mají i své „problematické stránky“. Toleruje „dobrá díla, blížká jen menšímu počtu lidí“, ale kritizuje umělce a jejich díla nestojící „na našich ideových pozicích“, mající „jinou filosofii, cizí marxismu-leninismu“. Kritizuje jejich poetizaci beznaděje a absurdity „lidí, odcizených společenskému pokroku“. Jako konkrétní příklad přímo uvádí „poslední

38) Viz K. Kaplan, „Všechno jste prohráli!“, c. d., s. 33–35, 80–83.

39) D. Hamšík, *Spisovatelé a moc*, c. d., s. 18.

40) P. Juráček, *Deník (1959–1974)*, c. d., s. 479.

filmy Němcovy, které se programově hlásí k nesdělnosti, abstraktním mnohoznačným alegoriím, ze kterých se zcela vytrácí prvek lidské i společenské aktivity a hlásá se filosofie nesrozumitelných mystických symbolů, v nichž se autor kriticky distancuje od naší skutečnosti“. Podle něj strana nikdy nepřipustí svobodu tvorby, vedoucí k ideologickému zatemnění, k anarchistické zvůli či k negování života v naší společnosti.⁴¹⁾

Film se nadále nehrál a zmínky o něm byly opět cenzurovány. Pavel Juráček si 22. února 1967 zapsal:

Cenzura včera zakázala publikování mého scénáře a mé explikace k němu a dvou článků o Honzovi Němcovi. Teď tedy už všichni víme, že jde do tuhého... Jireš nás volal do klubu. Přišla Věra, Miloš, Honza Němec, Kučera a Kališ. Ale zůstali jsme bezradní. Nikdo není schopen říci nám, co se stalo a co bude dál. Je ticho. Ti, co o nás rozhodli, nemají jméno ani hlas, nevíme, kde sedí a kudy se k nim jde. Zdá se, že řekli jen pár nejnutnějších vět, pak zavřeli ústa a už je od té doby neotevřeli.

Den na to si pak poznamenal:

Řekl jsem Honzovi Němcovi: mám nápad, každý měsíc se všichni sejdem, budeme losovat a kdo vytáhne nejkratší slámku, ten se toho dne otráví. Za jedenáct měsíců umře poslední, a to je jediné, co můžeme dělat. Věra řekla, že to není špatný námět na film. Na nic jiného jsme nepřišli.⁴²⁾

Ve „Zprávě Ústřední publikační správy o tendencích za únor a březen 1967“ se mj. píše:

Nejzávažnější jsou útoky proti vedoucí úloze KSČ v kultuře a umění. Autoři kritikou různých jevů v naší kultuře a umění útočí proti kulturní politice strany, popírají právo a odpovědnost strany na tomto úseku ideologické fronty... Stejnými útoky jsou články, které měly vyjít ve 3. čísle časopisu *Film a doba* (Denní zpráva č. 19 z 24. 4. 1967) „Groteskní lyrika Jana Němce“ Ivana Svitáka, který velmi obdivně hodnotí zejména filmy *O SLAVNOSTI A HOSTECH* a *MUČEDNÍCI LÁSKY* a „Svět Jana Němce“ J. Janouška, v němž vysvětluje Němcovu tvorbu.⁴³⁾

Cenzor K. Lammer na základě krátkodobého pokynu č. 15 upozornil vedoucího redaktora Beneše na nevhodnost části článku „Cena československé kritiky“, který měl vyjít ve *Svobodném slově* č. 62, 3. března 1967 na straně 4: „Cenu čs. filmové kritiky za nejvýznamnější hraný celovečerní film z čs. produkce roku 1966 udělili včera členové Klubu filmových novinářů na své plenární schůzi v Praze dílu režiséra Jana Němce *O SLAVNOSTI*

41) Jiří H e n d r y c h, O upevňování jednoty naší socialistické společnosti se zvláštním zřetelem k mladé generaci. *Rudé právo* 47, 1967, č. 41 (10. 2.), s. 3–6.

42) P. J u r á č e k *Deník* (1959–1974), c. d., s. 495, 496 a 498.

43) Zpráva o tendencích, které byly předmětem upozornění ÚPS v únoru a březnu 1967. ABS, f. AMV–ÚPS, 318-9-12.

A HOSTECH“. Lammer poznamenává: „Celý článek byl vypuštěn a nahrazen.“⁴⁴⁾ Cenzor Fetter postihl na základě téhož pokynu č. 15 zmínku o tom, že „Cenu kritiky československému filmu 1966 přiřkli novináři filmu Jana Němce O SLAVNOSTI A HOSTECH“ v článku Ceny filmové kritiky, který měl vyjít v novinách *Práce* č. 62, 3. 3. 1967 na straně 3. Cenzor lakonicky poznamenává: „S. Odcházet nechal vypustit celý článek.“⁴⁵⁾

Jaro 1967

V zimě a na jaře 1967 se O SLAVNOSTI A HOSTECH kromě několika tzv. studijních promítání v Praze zřejmě hrálo někde na českém a moravském venkově a také na Slovensku, kde nebyla situace tak napjatá. Alexander Dubček, jako první tajemník ÚV KSS, zde držel nad kulturou a časopisy ochrannou ruku, protože mu pomáhaly v boji s Novotným a s jeho stoupenci.⁴⁶⁾ Projekce dokládá článek Agneši Kalinové z počátku února 1967, kde píše, že „skromne a v tichosti“ přišly do kin druhého distribučního okruhu, která jsou na Slovensku maximálně tři, dva z nejzajímavějších českých filmů loňské produkce — SEDMIKRÁSKY a O SLAVNOSTI A HOSTECH. Díky tomu se s nimi mohl seznámit na veřejném promítání „jen zlomek zainteresovaného obecnstva“. Kalinová se také přimlouvá, aby hlas jejich tvůrců „mohol zaznieť naplno“ a dolehnout ke všem, kteří je doma i ve světě chtějí vyslechnout a pochopit: „Nášmu filmu, našej kultúre i nášmu zriadeniu by to slúžilo iba ku cti.“⁴⁷⁾ Druhým důkazem, svědčícím i o distribuci v Čechách až do konfliktu kolem IV. sjezdu Svazu čs. spisovatelů, je statistika návštěvnosti československých filmů, vyrobených v letech 1965 a 1966, distribuovaných v roce 1966 a do 30. června 1967. Předložila ji ÚPF poradě ústředního ředitele Čs. filmu. Zde se uvádí, že Němcův film byl nasazen do distribuce 30. prosince 1966, v Čechách a na Moravě měl 56 představení, na nichž ho vidělo 9610 diváků a na Slovensku 13 představení s 1137 diváky. Průměrná návštěvnost byla 172 diváků na představení v Čechách a na Moravě a 87 na Slovensku.⁴⁸⁾

Počátkem března 1967 se konalo zasedání ideologického oddělení ÚV KSČ již za vedení Františka Havlíčka. To projednalo Zprávu o hodnocení činnosti FSB za r. 1966, dramaturgický plán na r. 1967, stanovisko komunistů z předsednictva FITES a stanovisko CZV KSČ Barrandov.

Oddělení dále operuje průzkumem návštěvnosti filmu KAŽDÝ DEN ODVAHU ve stovce kin a tvrdí, že takové filmy mají „zajištěn divácký ohlas a poměrně dobrou návštěvnost“ ve filmových klubech, „v určitých intelektuálních kruzích“ a teprve při „konfrontaci v normální distribuční síti kin se ukáže, jaký je jejich skutečný společenský ohlas“. Právě tam ale

44) Cenzurní kartotéční lístek z 2. 3. 1967, příloha Denní zprávy č. 26/2 z 3. 3. 1967. ABS, AMV-ÚPS, 318-34-2.

45) Cenzurní kartotéční lístek z 2. 3. 1967, příloha Denní zprávy č. 26/1 z 3. 3. 1967. ABS, AMV-ÚPS, 318-34-2.

46) „Nepriateľstvo Novotného voči mne sa ešte posilnilo uvoľnenou kultúrnou klímou na Slovensku, ktorú som toleroval napriek jeho častým námietkam.“ Alexander Dubček, *Nádej zomiera posledná (Z pamäti)*. Nová práca 1993, s. 117.

47) Agneša Kalinová, Dobývanie nových pevnín. *Kultúrny život* 22, 1967, č. 5 (3. 2.), s. 6. Tento článek přetiskl i Pavel Tigrid v pařížském *Svědectví* 8, 1967, č. 31, s. 415–418.

48) Viz Přehled výsledků čs. filmů od premiéry do 30. 6. 1967 — Filmy, vydané v roce 1966. NFA, f. ÚŘ ČSF, R10/BI/KP/1K.

ty filmy pustit nedovolovali. Oddělení také konstatuje, že řada filmů, věnovaných kritice „deformací“ období stalinského kultu, bylo umělecky slabých a jako vrchol progresivní tvorby s lidskými kvalitami jmenuje např. *AŽ PŘIJE KOCOUR*, *OBŽALOVANÝ*, *SMRT SI ŘÍKÁ ENGELCHEN*, *OBCHOD NA KORZE*, *KOČÁR DO VÍDNĚ*, *STARCI NA CHMELU*, *ČERNÝ PETR* a *OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY*. Pokouší se skutečně novou vlnu rozdělit. Jasně se zde píše:

...ani díla „nové vlny“ čs. filmu netvoří kompaktní celek, ale rozdíly mezi nimi jsou zřetelné. Například filmy Formanovy a Němcovy se liší od sebe nejen uměleckými postupy, ale rozdíly v ideovém zaměření, a tím i v jejich společenské působnosti.

Vcelku korektně stanovisko oddělení charakterizuje princip filmů nové vlny, odkud ovšem přechází opět ke kritice:

O povrchnosti tohoto přístupu k společensky závažným otázkám svědčí např. Němcův film *O SLAVNOSTI A HOSTECH*, který ve výkladu jedněch je odsouzením kolaborace a v podání druhých výpovědí o nepevných charakterech, prodávajících vlastní názory a přesvědčení za pochvalu a uznání vládců, svědectvím o pošlapané cti a lidské důstojnosti, o pronásledování poctivých a nepoddajných, kteří nechtějí sloužit v rozporu se svým svědomím. Nastolení této otázky a její řešení vně společenských vztahů znamená současně její řešení mimo síly progresu a reakce, nehledě na nesdělnost celkového zpracování, které zašifrovává tuto problematiku, tak že se ve filmu i vyspělý divák těžko orientuje a že to umožňuje nejednoznačnější politické insinuace. Vztah k moci vůbec je v tomto filmu pouze uměleckou podobou filosofických a zdeformovaných politických úvah o postavení intelektuálů ve společnosti, jejich vztahu k moci a o jejich společenském poslání, což vše je konec konců — ať byl úmysl autora jakýkoliv — situováno do socialistické společnosti. Právě zde se objevuje základní ideová slabina díla, které zásadní otázky lidského charakteru, jednání, odpovědnost jednotlivce, jeho vztahu k moci izoluje od společenských sil a vztahů, a tím také nedává možnost řešení.

Podobně stanovisko oddělení kritizuje SEDMIKRÁSKY a do stejné skupiny řadí i *HOTEL PRO CIZINCE*, *NÁVRAT ZTRACENÉHO SYNA* a *MUČEDNÍKY LÁSKY*. Poledňákovi pak oddělení ukládá vypracovat „z ideologických a uměleckých zřetelů do měsíce zhodnocení filmové tvorby v tezí, do nichž budou zapracovány závěry z informace ideologického oddělení, z předložených materiálů a názory z diskuse v ideologické komisi“. Materiál má projednat s komunisty na všech úrovních a „informovat o něm šéfredaktory a vedoucí kulturních rubrik hlavních listů, případně je publikovat ve stranickém tisku“.⁴⁹⁾

49) Informace a stanovisko ideologického oddělení ÚV KSČ ke zprávě vedení Čs. filmu a stanovisku komunistů z předsednictva FITES a CZV KSČ Barrandov, s. 5, IK 77/20. Materiál, předkládaný Pavlem Auerspergem pro schůzi ideologické komise ÚV KSČ 1. 3. 1967 pod názvem Některé otázky československé filmové tvorby, příloha II, s. 8, 13. NA, f. ÚV KSČ, 1945–1989, Ideologická komise 1958–1968, č. f. 1261-1-8, sv. 8, a. j. 29.

Důkazem toho, že oddělení o nasazení kritizovaných filmů do „normální distribuce“ opravdu neuvažuje, bylo i to, že podle krátkodobého pokynu č. 15 byl cenzorem Kožíškem zakázán rovněž informativní text historika Luboše Bartoška v dubnovém čísle týdeníku *Filmový přehled*, zveřejňujícím pro vedoucí a dramaturgy kin informace o všech filmech, uváděných v československých kinech. Kožíšek píše:

Vedoucí redaktorka Filmového přehledu dr. Šárka Bartošková byla podle KP č. 15 upozorněna na obsáhlý článek, pojednávající o filmu J. Němce O SLAVNOSTI A HOS-TECH. Vedle širokého popisu děje filmu poukazuje autor na závažnost, časovost a obecnou platnost díla, které bylo v anketě časopisu *Film a doba*⁵⁰⁾ postaveno na první místo mezi filmy r. 1966 a získalo Cenu čs. filmové kritiky.

Ve výsledku „Dr. Bartošková nahradila článek jiným materiálem s podotknutím, že tento film má přijít v nejbližší době do kin.“⁵¹⁾ ÚPF asi plánovala jaksi potichu odloženou premiéru zopakovat místo na Silvestra 1966 v květnu 1967, jak je zřejmé nejen z poznámky Bartoškové, ale i z hodnocení filmů, které měly podle plánu premiér ÚPF být uvedeny v květnu, otištěném v *Literárních novinách* počátkem května.

Cenzura místo toho nejprve z *Literárních novin* č. 18 z 6. května nechala vyřadit Liehmovu obsáhlou recenzi na SEDMIKRÁSKY a hned nato nechala z následujícího čísla Literárních novin (č. 19, 13. května) vyřadit další Liehmovu recenzi, kde píše o obou Němcových posledních filmech. Podle Liehma Krumbachová i Němec

patří k těm, kteří vyprávějí, kteří chtějí vyprávět a vždycky budou vyprávět příběhy o lidech a životě, jež se budou zařezávat hluboko do duše, pod jejichž povrchem bude skryt celý lidský svět. Oba totiž věří ve velkou sílu umění, v jeho schopnost účinně bojovat proti temným silám člověka i osvobozovat ho od traumat, která si nese kdesi v podvědomí.⁵²⁾

Pavel Juráček si 17. května zapsal:

Miloš Forman dostal státní cenu. V Kulturní tvorbě vyšla fotografie a pod ní text: „Představitelé strany v rozhovoru s Milošem Formanem při předávání řádů a státních cen na Pražském hradě. Pověsil jsem si ji nad stůl. Abych mohl znovu a znovu žasnout nad tím, že už se do toho dali — Forman, Passer, Menzel a proti nim Němec, Chytilová, Máša a já. Na ostatních je, aby se vybarvili. Nevím, co té ceně říká Miloš, avšak fotografie v KT v něm určitě vyvolala beznadějné zoufalství.“⁵³⁾

50) Anketa 45 československých kritiků Nejlepší filmy 1966. *Film a doba* 13, 1967, č. 2 (únor), s. 92.

51) Cenzurní kartotéční lístek z 21. 4. 1967, příloha Denní zprávy č. 41/1-0 z 25. 4. 1967. ABS, f. AMV-ÚPS, 318-34-2.

52) Příloha k Denní zprávě ÚPS č. 40/1a z 15. 5. 1967. ABS, f. AMV-ÚPS, 318-143-1.

53) P. J u r á č e k, *Deník (1959–1974)*, c. d., s. 523. Forman v dubnu 1967 dostal Státní cenu Klementa Gottwalda „za významný přínos současné československé kinematografii“ za LÁSKY JEDNÉ PLAVOVLÁSKY na základě návrhu FITES z prosince 1966. Viz *Filmové a televizní noviny* č. 02, prosinec 1966, s. 1. Fotografie Otakara Hůrky, na níž je Věra Křesadlová a Miloš Forman, aktivně diskutující s Novotným a dalšími pozorně

V procesu povolování konání Sjezdu spisovatelů souboj „o charakter socialistické kultury“ znatelně zesílil. Hendrych nejprve koncem února na sekretariátu ÚV KSČ chtěl sjezd posunout za požadovaný červnový termín kvůli času na prostudování připravovaných sjezdových dokumentů a Novotný chtěl sjezd odsunout až na podzim. To vedlo ke konfliktu na zasedání stranické skupiny předsednictva Svazu 30. března 1967, kde bylo odkládání termínu chápáno jako vyslovení nedůvěry a zásah do práv Svazu.

Konání sjezdu bylo po velké diskusi Hendrychem povoleno až na zasedání ideologické komise ÚV KSČ dne 6. května 1966 poté, co zástupci Svazu přislíbili podle připomínek upravit návrhy sjezdových dokumentů.⁵⁴⁾

Hendrych, který byl zároveň poslancem Národního shromáždění za Jihočeský kraj, asi také inicioval, aby se Havlíček domluvil s poslancem za Západočeský kraj Jaroslavem Pružincem a zaútočil odsud na filmaře nejen z politického, ale i z velmi aktuálního ekonomického hlediska, protože parlament měl právě projednávat státní rozpočet na rok 1967. Podle vzpomínky Josefa Pružince byl iniciátorem Havlíček, ale je málo pravděpodobné, že by tak učinil bez Hendrychova pokynu či bez konzultace s ním:

Na jednom školení, kde jsme se učili filosofii, politiku, ekonomii, kulturu, přišel mezi nás soudruh Havlíček, tenkrát vedoucí ideologického oddělení ÚV KSČ a vyprávěl nám o rafinovaných metodách některých kulturních pracovníků. Jak se to pašuje do křížovek⁵⁵⁾ a jak leží na ÚV KSČ zakázané filmy, které míří proti nám, proti našemu zřízení.

Když jim promítli *SEDMIKRÁSKY* a *O SLAVNOSTI A HOSTECH*, byli z toho „dost roztrpčení“ a Havlíčkův výklad „přijali celkem bez výhrad“, protože to byl „tehdy oficiální kurs — nedůvěra ke kumštýřům a k části kulturní fronty“. Říkalo se jim „co takové filmy stojí milionů, co se přitom všechno zničí a leccos jiného. A tak jsme hovořili, zlobili se na filmaře. Jak si to představují. Že se mrhají prachy a že to takhle dál nejde, že se tomu musí učinit přítrž“.⁵⁶⁾

Havlíček patrně nejprve inicioval dopis dvaceti čtyř členů a kandidátů ÚV KSČ a poslanců Národního shromáždění, kteří právě procházeli kursem PI 4 politického školení na Vysoké škole politické, předsednictvu ÚV KSČ a jmenovitě Hendrychovi. Píší zde, že jim byly promítnuty *SEDMIKRÁSKY* a *O SLAVNOSTI A HOSTECH*, které jednomyslně považují za provokaci a znesvěcení toho, „co je každému občanovi drahé“. O Němcově filmu v tomto předepsaném „školním cvičení“ gramaticky i logicky neobratně říkají, že na ně působí

naslouchajícími stranickými ideology, byla zveřejněna v *Kulturní tvorbě* 5, 1967, č. 19 (11. 5.), s. 1. Jiná fotografie Formana s manželkou Věrou Křesadlovou, které podává ruku A. Novotný, je přetištěna v Anna B a t i s t o v á (ed.), *Hoří, má panenko*. Praha: NFA 2012, s. 40.

54) Blíže viz K a p l a n, „Všechno jste prohráli!“, c. d., s. 89–91.

55) Cenzurní záznamy HSTD a ÚPS skutečně ukazují řadu pokusů propašovat do tajenek křížovek v různých novinách a časopisech „podvratná“ slova či vyjádření.

56) Citováno dle rozhovoru Ladislava Ženíška s Josefem Pružincem v tiskovém orgánu západočeského KV KSČ *Pravda* 49, 1968, č. 96 (21. 4.), s. 4, zčásti reprodukováného v článku O jednom zneužití, *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 10 (15. 5.), s. 4.

dojmem napadání jednoty a především socialistického realismu a nápadným zjevem a hereckým výkonem představitele hlavní role — hlavního hostitele. Rádi bychom se mylili, že jde o podobnost a výjevy t. zv. čistě náhodné. Máme-li na zřeteli v této době nejvyšší zákon — upevňování jednoty socialistického internacionalismu v boji proti buržoazní ideologii, proti imperialismu a jeho zvěrstvům — pak uvedený film podle našeho názoru je příkladem, který zostouzí úsilí nejen naší strany, ale celého mezinárodního a dělnického hnutí po jednotě. Je to „film“, je to snad také dar k 50. výročí VŘSR?

O obou filmech pak píší, že „jsou nevhodné k promítání široké veřejnosti“ a žádají, aby bylo „zabráněno jejich exportování do zahraničí, protože by sloužily zvláště v kapitalistickém světě jako zbraň proti nám“. Oběma režisérům a jejich hercům pak doporučují „změnu pracovního a společenského prostředí, aby nejen příznivěji mohlo ovlivňovat jejich uměleckou tvorbu do budoucna, ale také mnozí z nich mohli uplatňovat kritéria socialistického umělce a vlastenectví“.⁵⁷⁾ Tento dopis byl pro svou primitivnost zjevně nepoužitelný pro zveřejnění. Havlíček patrně požádal, aby si někteří poslanci z kursu připravili návrh interpelace a nakonec asi vybral ten Pružincův.⁵⁸⁾

Pružinec tedy tři dni poté jménem svým a dalších jedenadvaceti poslanců (volených zástupců lidu) podal na druhém dni schůze Národního shromáždění ve čtvrtek 18. května interpelaci, v níž oslovil ministry kultury, zemědělství, financí, obrany a vnitra a tyto dva filmy zde hodnotil z hlediska plýtvání „penězi, které by státní rozpočet potřeboval“ v rámci toho, že Národní shromáždění se má „vyjadřovat k zásadním otázkám ekonomického, politického a kulturního života naší republiky“. S pomocí demagogického pytydepe pronesl následující výzvu k lynčování:

Jsme přesvědčeni o tom, že dva filmy, které jsme viděli a které podle *Literárních novin* mají mít premiéru v tomto měsíci, ukazují „zásadní cestu našeho kulturního života“,⁵⁹⁾ po které žádný poctivý dělník, rolník a inteligent jít nemůže a nepůjde. Protože dva filmy, *SEDMIKRÁSKY* a *O SLAVNOSTI A HOSTECH*, natočené v čs. ateliérech na Barrandově, nemají s naší republikou, socialismem a ideály komunismu nic společného. Žádám proto ministra kultury a informací s. Hoffmana, kulturní výbor NS a Ústřední výbor lidové kontroly a vůbec celé NS, aby se radikálně zabývali touto si-

57) Opis dopisu Jiřímu Hendrychovi ze dne 15. 5. 1967. Z osobního archivu Jiřího Janouška.

58) „Několik z nás si připravilo každý svůj návrh interpelace a já byl ostatními pověřen, abych vystoupil v plénu Národního shromáždění, kde se právě projednával státní rozpočet. Chtěli jsme, aby plénum posoudilo naši interpelaci, zda se mýlíme, či ne. Žádali jsme, aby filmy byly promítnuty celému plénu. Plénum se nevyjádřilo, filmy mu promítnuty nebyly a otázkou interpelace se zabývalo předsednictvo a kulturní výbor. Z interpelovaných ministrů se nevyjádřil nikdo.“ Citováno dle rozhovoru Ladislava Ženíška s Josefem Pružincem (O jednom zneužití. *Sedmikrásky* v parlamentě. Z pozadí interpelace 21 poslanců) v orgánu západočeského KV KSČ *Pravda* 49, 1968 č. 96 (21. 4.), s. 4, z větší části reprodukováno v článku O jednom zneužití, *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 10 (15. 5.), s. 4. Pružinec zde také zmiňuje, že se sešli s Novotným po jeho návratu ze světové výstavy v Montrealu (byl zde na státní návštěvě Kanady 13. — 18. 5.), ale že Novotný je zklamal, protože mluvil o jiných věcech a k interpelaci řekl jen, že s nimi v zásadě souhlasí, ale že „je to věc složitá, a že se čeká, jak dopadne sjezd spisovatelů“.

59) Není jasné, co zde i dále Pružinec jakoby, či skutečně cituje.

tuací a vyvodili patřičné závěry proti všem, kteří tyto filmy připravovali, a zejména proti těm, kteří byli ochotni tyto zmetky zaplatit. Ptáme se režiséra Němce a Chytilové, jaké pracovní, politické a zábavní poučení přinesou tyto zmetky našemu pracujícím lidu v továrnách, na polích, na stavbách a na ostatních pracovištích? My se ptáme z tohoto místa všech těchto, také kulturních pracovníků, jak dlouho budete ještě všem poctivě pracujícím otravovat život, jak dlouho budete ještě šlapat po socialistických vymoženostech, jak dlouho si budete hrát s nervy dělníků a rolníků a vůbec, jakou demokracii zavádíte? My se vás ptáme, proč myslíte, že máme pohraniční stráž,⁶⁰⁾ která plní těžký bojový úkol, aby se k nám nedostali nepřátelé, zatímco my, soudruhu ministře národní obrany a ministře financí, platíme královské peníze vnitřním nepřátelům, necháváme je šlapat a ničit,⁶¹⁾ soudruhu ministře zemědělství, v plodech naší práce.“ Závěrem své řeči pak Pružinec požádal o promítnutí filmů všem poslancům a „udal“ i další filmy apelem na Poledňáka: „Co to, prosím vás, v poslední době točíte za filmy, nebo jste již natočili, které jsou v podstatě stejné jako dva filmy, které jsme v úvodu jmenovali? Jedná se o filmy MUČEDNÍCI LÁSKY, VE ZNAMENÍ RAKA⁶²⁾ a HOTEL PRO CIZINCE. Žádáme, aby tyto filmy byly staženy z našich kin a abyste se do budoucna vážně zabývali svým posláním.“⁶³⁾

Tento útok však mířil pravděpodobně příliš vysoko a byl do té míry zastaralou propagandistickou fraškou, že byl nakonec odmítnut a znicotněn.⁶⁴⁾ V parlamentu na něj odpovídal Alois Poledňák. Ten zde vystoupil mimo pořadí řečníků, protože odjížděl na festival dětských filmů do Gottwaldova, a kromě jiného řekl:

Chtěl bych především ujistit Národní shromáždění, že se velice podrobně seznámím s celým textem stanoviska poslanců, které, jak se mi zdá, bylo tlumočeno jen z části. Chtěl bych dále ujistit, že se jím bude zabývat vedení Čs. filmu a zajistíme, aby k němu zaujalo stanovisko vedení studia, stranická organizace, Svaz filmových a televizních pracovníků a sami jmenovaní tvůrci.

Dále mluvil o tom, že ideologická komise ÚV KSČ ohledně filmové tvorby přijala závěry, „které mají být a budou postupně realizovány v dalších plánech rozvoje filmové tvor-

60) Zde se Pružinec vztahuje zejména k západním a jižním Čechám, kde byla hlídána velká část hranice s Rakouskem a se Západním Německem.

61) Tato pasáž odkazuje na destrukci rautu, prováděnou dívkami ze SEDMIKRÁSEK z části za zvuků ruského carského marše „Na sopkách Mandžuska“.

62) Ve skutečnosti ZNAMENÍ RAKA.

63) Zasedání Národního shromáždění ČSSR, 2. den, čtvrtek 18. května 1967. Dostupné online: < <http://www.psp.cz/eknih/1964ns/stenprot/015schuz/s015015.htm> >, [cit. 8. 10. 2013].

64) „Neuvěřitelná Pružincova interpelace kolovala po Praze v četných opisech, a když ji přečetli z jeviště kabaretu Paravan, považovalo ji obecnstvo za povedený fórek satirika J. R. Picka, který tam byl ředitelem.“ J. Š k v o r e c k ý, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*, c. d., s. 119. Při diskusích o možnosti otištění Kunděrova příspěvku ze sjezdu Svazu spisovatelů F. Havlíček údajně řekl, že „aféra v parlamentě je jim, progresivním lidem v sekretariátu ÚV, velice nevhod...“, že tu ani tak nejde o málo významného poslance Pružince, nýbrž spíše o několik významných činitelů z předsednictva ÚV, kde se o věci, podobně jako v parlamentě, jednalo, ba snad dokonce o jednoho činitele nejvýznamnějšího“. D. H a m š í k, *Spisovatelé a moc*, c. d., s. 106.

by“, a věnovala pozornost i „tvorbě tzv. experimentálních filmů“, ohledně nichž je „nutné vytvořit předpoklady, aby byla provedena objektivní analýza všech tendencí, které tuto část tvorby charakterizují. K těmto předpokladům patří samozřejmě nutnost, aby se uvedené filmy dostaly do konfrontace s názory diváků v kinech“. V závěrečné části krátké řeči pak prohlásil:

I ve filmu, jako v každé oblasti umění a v každém lidském podnikání, může docházet a dochází k omylům. Ale to ještě nemůže být důvodem, aby tyto omyly byly označeny za protistátní pokusy a aby tvůrci těchto filmů byli jmenováni vnitřními nepřáteli.⁶⁵⁾

Na původní dopis poslanců a na interpelaci nejprve zareagoval Ivan Sviták, který 30. května sepsal tak zvanou „interpelaci interpelantů“, již tehdy nezveřejnil a není jisté, zda vůbec někam zaslal. Tam mimo jiné píše:

1) V dějinách čs. kultury není případu, aby autorita zákonodárního orgánu, tedy orgánu státní moci, byla vyzývána k zákazu uměleckého díla. Ani v dobách nejtuzšího stalinismu, kdy docházelo k trvalému neskrývanému tlaku na kulturní představitele, nedošlo nikdy k interpelaci, která na umělce volá tři ministry a Pohraniční stráž. Fakt, že došlo v květnu 1967 k takovému projevu v čs. Národním shromáždění, svědčí o nebezpečné, totalitní orientaci v řadách nejvyššího zákonodárního orgánu Československé socialistické republiky. 2) Vystoupení poslanců souvisí bezprostředně s nenormální atmosférou, která byla uměle vyvolána kolem těchto dvou filmů, jež byly bez jakéhokoli odborného posouzení staženy z distribučního programu, byl vydán zákaz komentářů těchto filmů v odborném tisku a byly vyloučeny ze zahraničních soutěží.

Dále Sviták nesouhlasí s Pružincovou argumentací o ekonomické neefektivnosti těchto děl a píše:

6) Pan Pružinec a jiní zákonodárci by si neměli všimnout zničeného salátu, ale skutečnosti, že se někde opravdu plýtvá penězi tak radikálně, že naše vyspělá průmyslová společnost byla v minulých letech předstižena i daleko méně vyvinutými zeměmi... 7) Proti požadavku pana Pružince, aby oba uvedené a tři další filmy byly staženy z kin, vyzýváme Národní shromáždění Československé republiky k jednoznačné obhajobě zásad občanských práv, svobody tvorby a k energickému přezkoumání dosavadní praxe, umožňující protiprávní, protiústavní a nekvalifikované omezování kultury a občanských práv. 8) Hodnocení filmů pana Pružince vychází z krajně naivní představy o umění jako bezprostředním odrazu společenského života, ačkoliv v obou případech jde o umělecká díla symbolického významu, o paralelu s filosofickým myšlenkovým plánem, nikoliv o odraz reality. Překvapuje, že pan Pružinec neposuzuje podobně detektivky a kovbojky, které předvádějí v našich ki-

65) Dostupné online: <<http://www.psp.cz/eknih/1964ns/stenprot/015schuz/s015015.htm>>, [cit. 8. 10. 2013].

nech denně vraždy, války a horší zločiny, než je rozšlapání salátu. Podle stejných měřítek by měli interpreti žádat také stažení těchto filmů z kin.

Sviták pak na Pružincovo doporučení, aby filmaři šli raději do výroby, reaguje návrhem, aby mladí filmaři „v příštím volebním období“ rozhodovali o zákonodárných aktivitách v oblasti občanských a lidských práv, a aby naopak interpelanti ukázali, jak se podle nich tvoří kultura. Na závěr pak píše:

10) Ojediněle trapné, zmatené a naivní vystoupení pana Pružince a jeho kolegů je symptomem obnovovaných pokusů vrhnout čs. kulturu zpět do stalinských uzancí kulturní reglementace. Neradi bychom nechávali širší kulturní veřejnost na pochybách, že nesouhlasíme s pokusy nahradit tradici evropského humanismu, lidských práv a kulturních hodnot za tradici byzantsko-asijskou a za ignorování lidských práv.⁶⁶⁾

Mladí režiséři se sešli 9. června v bytě u Pavla Juráčka v Krakovské ulici a podepsali známý dopis (koncipovaný buď I. Svitákem⁶⁷⁾ nebo P. Juráčkem⁶⁸⁾) interpelovanému ministru kultury a informací Karlu Hoffmannovi.⁶⁹⁾ Dopis podepsalo deset českých a dva slovenští režiséři (Bočan, Forman, Herz, Chytilová, Jireš, Juráček, Máša, Menzel, Němec, Passer, Schorm, Schmidt, Solan a později Uher). Na Juráčkovu žádost přišel na schůzku i student 4. ročníku FAMU, fotograf Tibor Borský, který signatáře vyfotografoval v bytě a na podnět zde přítomného Jiřího Janouška udělal i známé fotografie u ležení před domem.⁷⁰⁾ Dopis ovšem nebylo možné nikde zveřejnit, a proto byla na radu Liehma společná fotografie otištěna bez dalšího komentáře, jen se jmény vyfotografovaných, na titulní straně *Literárních novin* 17. června 1967, aby tak byla manifestována jejich vzájemná soudržnost.⁷¹⁾ Dne 12. června se k dopisu režisérů protestem proti Pružincově interpelaci přidala také TS Švábík–Procházka a členové její ideově-umělecké rady formou dopisu na obhajobu Němcova filmu a práce skupiny ústřednímu řediteli Čs. filmu Aloisi Poledňákovi. Píší, že se ozývají zejména proto, že Pružincem jmenovaný film *O SLAVNOSTI A HOSTECH* byl natočen jejich skupinou a scénář IUR shledala „výjimečným, neobyčejně angažovaným a morálním“. Film pak Němec natočil

zcela suverénně a s takovou hloubkou pohledu na současnost člověka, že nebylo nic, co bychom mu mohli vytknout a s čím bychom nesouhlasili. Není to povrchní pamflet, ani prázdná alegorie, kterých se dnes tak často používá k zabalení prázdnoty, ale

66) Citováno dle Velký den poslance Pružince. *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 8 (18. 4.), s. 2.

67) Rozhovor autora s J. Němcem 8. 4. 2013.

68) Rozhovor autora s Jiřím Janouškem dne 27. 6. 2013. Janoušek se spíše kloní k názoru, že autorem konceptu dopisu byl Juráček.

69) Dostupný in: *IV. sjezd Svazu československých spisovatelů Praha 27.–29. června 1967 (Protokol)*. Praha: Československý spisovatel 1968, s. 136 a 137.

70) „Tu fotku, jak stojí u staveniště a dělají blbosti, to jsem inicioval já.“ Jiří Janoušek v rozhovoru s autorem 14. 2. 2013.

71) *Literární noviny* 16, 1967, č. 24 (17. 6.), s. 1. Pod fotografií na téže straně začíná Liehmův rozhovor s L. Vaculíkem a anketa mezi spisovateli před IV. sjezdem.

je to dle našeho mínění dílo roztrpčující a bičující, očistné právě rozbořem a kritikou naší přirozené slabosti.

Dále pak dopis vyjmenovává tvůrčí úspěchy skupiny, mnohé z nich poctěné státními cenami. Na závěr se tu píše:

Nedomníváme se tedy, že by naše společné úsilí poškozovalo naši vlast, jak je naznačeno v interpelaci, a přinášelo naší socialistické společnosti hanbu. Ani si nemyslíme, že umělci jsou vnitřní nepřátelé socialismu, a vůbec se nedomníváme, že jejich honorování je příliš luxusní. Uvádíme tyto věci jenom proto, že nadsazená a zjednodušená obvinění pronesená soudruhem Pružincem nás překvapila a roztrpčila.⁷²⁾

V *Literárních novinách* 24. června redakce hodlala zveřejnit informaci o tom, že A. J. Liehm se na protest proti cenзуře svých recenzí vzdal psaní filmového sloupku:

K dotazům po osudu filmové rubriky LN: Soudruh A. J. Liehm sdělil redakci, že pokud *Literární noviny* nebudou moci zveřejnit názor na filmy *O SLAVNOSTI A HOSTECH* a *SEDMIKRÁSKY*, nepovažuje za správné referovat tu průběžně o ostatní československé produkci.

Cenzor ovšem na text „upozornil“ a zástupce šéfredaktora ho musel vypustit.⁷³⁾ Paradoxně se pak cenzor v létě po osudu filmové rubriky sháněl.

Na IV. sjezdu spisovatelů pak došlo ke známému konfliktu se stranickou delegací v čele s Hendrychem poté, co Pavel Kohout kritizoval politiku KSČ ve vztahu k šestidenní válce a co přečetl dopis Alexandra Solženicyna sjezdu sovětských spisovatelů, protestující proti cenзуře. Václav Havel tu přečetl dopis režisérů Hoffmannovi a Milan Kundera se m.j. zastal kritizovaných filmů. Hlavní část projevu Ludvíka Vaculíka pak lze chápat vlastně jako analogon filmu *Němcova*.

Sjezd přispěl k zesílení polarizace mezi reformními a konzervativními komunisty v KSČ, která se však více začala projevovat až v pozdním podzimu, na konci října 1967, kdy na zasedání ÚV KSČ došlo ke konfliktu mezi Novotným a Alexandrem Dubčekem.⁷⁴⁾

72) TS Švábík–Procházka, dopis A. Poledňákovi z 12. 6. 1967. Barrandov Studio a.s., archiv FSB, sbírka Scénáře a produkční dokumenty, složka O slavnosti a hostech. Byla zde nalezena pouze kopie dopisu (3 s.), kde je zmíněno, že k němu byl „připojen list s podpisy členů Ideově-umělecké rady a vedoucích pracovníků tvůrčí skupiny“. Ten se bohužel zatím dohledat nepodařilo. Poledňákovu reakci také zatím neznáme, podobně jako reakci K. Hoffmanna na dopis režisérů.

73) Denní zpráva č. 53/1f, 1967. Těž A. J. Liehm 1965–1967. Zpráva pro potřebu předsedy ÚPS, s. 5. ABS, f. AMV–ÚPS, 318-143-1.

74) Možnost polarizace naznačil v první polovině června na besedě na Fakultě osvěty a novinářství UK Josef Smrkovský (který byl v NS přítomen Pružincově interpelaci jako ministr vodního hospodářství). Připustil možnost opozitury, ale nikoliv opozici vůči straně. Nicméně o tom uvažoval následujícími slovy: „Opozice je jiná věc: zásadní nesouhlas s někým, v našem případě se stranou. Co se tím myslí? Jiná strana?... Jaká? S jakým programem a cílem? Musela by rovněž mít ve svém programu budování socialistické společnosti. Byla by to tedy druhá komunistická strana, třeba s jiným názvem. Je to reálné? Účelné? Mělo by to smysl?“. Mladé studenty pak vyzývá, aby se zúčastnili politické práce, jestliže chtějí, „aby se cokoli rychleji měnilo k lepšímu... Obrodný proces probíhá pozvolna...“. Oponenturu ano. Myšlenky ministra Josefa Smrkovského

Zatím se strana pokusila zastrašit liberální spisovatele procesem se spisovatelem Janem Benešem, jehož součástí bylo i obvinění studenta FAMU Karla Zámečníka. Souboj však eskaloval skandálem při emigraci Ladislava Mňačka a jeho ženy do Izraele a chováním Novotného při návštěvě Martina, po níž se proti němu postavili slovenští komunisté. Zasedání pléna ÚV KSČ v září vyloučilo progresivní komunistické spisovatele ze strany a odebralo Svazu spisovatelů *Literární noviny*, které byly převedeny pod Ministerstvo kultury a informací.

Dne 19. října udělil FITES ceny Trilobit filmům z roku 1966, které den nato předával oceněným předseda FITES Martin Frič. Byly uděleny i dlouhometrážním filmům *O SLAVNOSTI A HOSTECH*, *MUČEDNÍCI LÁSKY*, *ROMANCE PRO KŘÍDLOVKU A SEDMIKRÁSKY*. Cenzura zabránila, aby o tom *Svobodné slovo* (č. 290, 20. října 1967) v článku „Komu Trilobit 66?“ referovalo.⁷⁵⁾

Za této situace vydal Ústřední výbor FITES na podnět slovenské složky FITES prohlášení, kde kritizoval plánované kroky autoritativní stranické administrace přípravy a výroby filmů. V závěru se zde deklaruje: „Principy tvůrčí svobody se dostaly do ostrého rozporu s netrpělivostí autoritativních rozhodnutí. Zdá se, že tím skončilo období dialogu.“⁷⁶⁾

Teprve 30. října směla ve *Filmovém přehledu* vyjít informace o tom, že *O SLAVNOSTI A HOSTECH* bylo povoleno k promítání již 10. ledna 1966 a premiérováno na 30. prosince 1966 a také Bartoškův informativní textu o filmu a obsah filmu.

Koncem října použil novinář Edmund Brettschneider volného převyprávění obsahu filmu jako symbolického úvodu ke článku o vztahu československé komunistické moci k intelektuálům v západoněmeckém *Sternu*. Píše:

Hosté se sešli v lese na pikniku se šéfem státu. President má dobrou náladu: nechá své hosty uvěznit. Jenom na krátkou dobu. Pak je opět pustí na svobodu. Vězení bylo jen žertem v rámci této party. Avšak hosté se z tohoto politického černého humoru nijak neradují. Nedůvěřivě se ptají: „Byl to opravdu jenom žert?“ Pro jistotu ujišťují šéfa státu svou loyaltou. Potom začnou s novou společenskou hrou: Hledají „nepřítele“ ve vlastních řadách... V Praze nezůstalo utajeno, že Němec pro tento filmový záměr pátral ve filmových týdenících, aby pro svého hrdinu odpozoroval gesta a pózy šéfa strany. Nato zaútočil šéf strany... neobvykle ostře na filmové pracovníky, „kteří nijak nerespektují vedoucí úlohu strany v umění“. Destalinizační doba tání skončila. Delší dobu doutnající konflikt mezi vrchností a duchovní elitou znovu vypukl.⁷⁷⁾

z besedy na FON zaznamenali M. Benda a J. Staněk. *Universita Karlova* 13, 1967 (15. 6.), č. 20, s. 1; Odpověď na tuto besedu, článek Václava V o m á č k y, O oponentuře. *Universita Karlova* 14, 1967, č. 1 (20. 9.), už ale cenzura zkrátila o část, kde se psalo: „Je však možné donutit někoho, kdo má monopol na metody, aby tyto metody změnil? Praxe ukazuje, že to bez oponentury trvá dlouho, a že teprve obecné zhoršení podmínek, které všichni pocítí tak či onak, může pomoci... Jak zajistit solidní oponenturu bez opozice dnes, kdy morální devastace lidí, způsobená monopolizací metod řízení, dosáhla již velmi zneklidňující úrovně?“. Denní zpráva č. 75 ze dne 11. 9. 1967. ABS, f. AMV-ÚPS, 318-134-1.

75) Denní zpráva č. 89 ze dne 20. 10. 1967, ABS, f. AMV-ÚPS, 318-143-1.

76) Prohlášení ÚV FITES z 21. 10. 1967. In: *Konference Svazu čs. filmových a televizních umělců 1968. Dokumenty*. Vydáno jako nekomerční publikace pro členy Svazu čs. filmových a televizních umělců. Jen pro vnitřní potřebu. Praha: FITES 1968, s. 16 a 17.

77) Edmund B r e t t s c h n e i d e r, Žert diktátora — čeští autoři se brání proti cenzuře. Strana odpovídá novým

Němec v té době již přestal být zaměstnancem FSB; protože nesměl realizovat žádný ze svých starších ani novějších projektů, dal zde koncem srpna výpověď.⁷⁸⁾ Rozpor ohledně přípustnosti zveřejnění filmu samotného a též informací a kritických textů o něm jednak ukázal, že cenzura neměla vždy nejčerstvější pokyny, jednak že boj o to byl zjevným projevem zápasů uvnitř strany a jejího vedení. Ten aktuálně začal Dubčekovou kritikou návrhu zprávy ÚV, nejprve na zasedáních předsednictva ÚV KSČ 19. a 24. října 1967 a poté na zasedání ÚV KSČ 30. října, kde byla už kritizována i takzvaná kumulace funkcí a kde byl odmítnut návrh rezoluce, připravený Novotného štábem. Novotný pak po policejním potlačení demonstrace studentů ze strahovských kolejí i s dalšími členy předsednictva odletěl na oslavy 50. výročí VŘSR do Moskvy. Dubček příslibem funkce prvního tajemníka ÚV KSČ přiměl Hendrycha, aby ho podpořil a pravděpodobně získal i sympatie Brežněva při jeho návštěvě Prahy 8. prosince. Na zasedání ÚV KSČ ve dnech 19. až 21. prosince došlo k rozhodnutí o oddělení funkcí ústředního tajemníka ÚV a presidenta republiky a 5. ledna 1968, po potlačení údajného pokusu Novotného, jeho armádních generálů (Jan Šejna, Otakar Rytíř, Vladimír Janko, Josef Hečko) a Miroslava Mamuly o puč, plenární zasedání ÚV KSČ zvolilo Dubčka svým prvním tajemníkem.⁷⁹⁾ Takzvané československé jaro opatrně začínalo.

SEDMIKRÁSKY byly za této situace zahrány v Praze v klubové distribuci — kino Klub je hrálo od 15. září do 5. října, okrajové kino Maják až od 8. prosince, poté i kina Ořechovka, Družba a Práce. O SLAVNOSTI A HOSTECH směla zahrát kina filmového umění: kino Klub ve dnech 27. října až 2. listopadu, Hvězda 8. až 21. prosince, ale teprve od ledna mohl film být uveden v běžnějších kinech (Obzor 5. až 11. ledna 1968). Koncem prosince byly v Praze uvedeny i jiné „zakázané“ filmy — HOŘÍ, MÁ PANENKO a ZNAMENÍ RAKA.⁸⁰⁾

Po řadě dalších cenzurních zásahů, včetně posledního pokusu zakázat Liehmovu recenzi „O slavnosti a mučednících“, zasáhla cenzura naposledy 21. prosince, kdy z ankety *Filmových a televizních novin* č. 13 (28. prosince) o tom, které dílo nejvíce zaujalo v uplynulém roce, měla být vynechána odpověď experimentálního básníka Josefa Hiršala, v níž zmiňuje SEDMIKRÁSKY, které pro něj jsou dílem

téměř po všech stránkách riskujícím a provokujícím. A svou problematikou i problematičností zneklidňujícím. O dosahu jeho působení na veřejnost svědčí skutečnost, že uvedlo v širší známost úroveň a způsob myšlení celé skupiny našich zvolených zástupců v Národním shromáždění....

pronásledováním. *Stern* 1967, č. 4 (29. 10.). Citováno dle Denní zpráva č. 94, část B ze dne 26. 10. 1967. ABS, f. AMV-ÚPS, 318-143-1.

78) Dopis J. Němce V. Harnachovi z 29. 8. 1967. Barrandov Studio a.s., f. Filmového studia Barrandov, osobní složka J. Němce.

79) Viz A. D u b č e k, *Nádej zomiera posledná (Z pamäti)*, c. d., s. 126–137.

80) Údaje jsou přejaty z rubriky Program kin v dobových *Literárních novinách*, ročník 1967. Václav B ř e z i n a, *Lexikon českého filmu*. Praha: Filmové nakladatelství Cinema 1996, s. 266 uvádí, že celkem film dosáhl (do roku 1995) 642 představení s návštěvností 86 124 diváků. V letech 1970–1989 patřil film opět mezi ty, jejichž distribuce nebyla povolena.

A v odpovědi Jana Němce bylo požadováno vynechat: „V letošním roce se bohužel dovršily problémy s filmy, na kterých jsem spolupracoval — starosti o vlastní osud a existenci mně proto znemožnily sledovat ostatní československou tvorbu.“⁸¹⁾

Vývoj ovšem v prosinci již tak pokročil, že šéfredaktor Otakar Váňa z Hiršalovy odpovědi vynechal jen poslední větu zde uvedeného citátu a Němcovu odpověď ponechal celou. Němcovu filmu v rozsáhlé anketě konkurovaly především SEDMIKRÁSKY, HOŘÍ, MÁ PANENKO a MARKETA LAZAROVÁ, pro Němce se vyslovili scenárista Peter Balgha, Dušan Hamšík („Naprosto jedinečným způsobem předvádí obecné předpoklady lidského poklesnutí a selhání, které byly jindy pojmenovány jako strašná a odstrašující normálnost.“), Ladislav Helge, Ivan Klíma, Antonín Novák, Jiří Papoušek, Alfred Radok, Emil Radok, Jan Trefulka, Zdeněk Urbánek a Ludvík Vaculík.

Možná logickým zakončením historie této dvouleté epizody by mohlo být uvedení části desatera Ivana Svitáka, jehož otištění cenzura v listopadu zakázala internímu časopisu vysokoškolského výboru ČSM Palackého university v Olomouci (*Náš vezdejší čas*, č. 4, listopad 1967) a které ukazují, že řada lidí už odmítala s režimem Novotného smlouvat:

- 1) Nekolaboruj s lumpy. Budeš-li s nimi kolaborovat, staneš se nevyhnutelně jedním z nich...
- 2) Nepřijímej odpovědnost, kterou ti lumpové chtějí vnuknout za své vlastní dílo...
- 3) Nevěř ideologiím, to jest soustavám hesel a slov, které spekulují s tvými city...
- 4) ...Nereklamujte generační výsady, vybojujte si lidská práva.
- 5) Nepovažuj společenské poměry za stálé, mění se ve tvůj prospěch. Dívej se co nejdále dopředu. Nechceš-li se dnes mýlit, musíš uvažovat z hlediska roku 2000.
- 6) Nemysli jako Čech či Slovák, mysl jako Evropan...
- 7) ...Měj normální skeptickou důvěru jednajícího člověka, ale důvěřuj ve smysl svého jednání. Čin má hodnotu sám o sobě.
- 8) Neboj se své úlohy v dějinách a měj odvahu k zasahování do dějin...
- 10) Nedej se zastřelit v zájmovém poli mocenských bloků a manipulátorů různých barev, ale střílej, když ti půjde o krk. Nejde ti o krk právě teď, když kolaboruješ s několika lumpy? Jsi lump?⁸²⁾

Jiným zakončením by mohl být dopis FITES Alexandru Dubčekovi s blahopřáním k jeho nadcházejícím 47. narozeninám, datovaný 22. ledna 1968, k němuž „připojil žádost, aby vedení komunistické strany v zájmu obnovení důvěry odstranilo zákaz veřejného promítání několika hraných i dokumentárních snímků z nedávné doby“⁸³⁾ především SEDMIKRÁSEK a O SLAVNOSTI A HOSTECH. Záhy poté jisté „uvolnění“ projednala též ideologická komise ÚV KSČ, kde se o zásazích ÚPS mluví jako o nepřiměřených a škodlivých a navrhuje se odstranění „některých neurotizujících bodů“, jako např. „nepřiměřená a nedostatečně fundovaná jednostranná kritika některých filmů, nekritický postoj k obsahu inter-

81) Denní zpráva č. 113, část A, 21. 12. 1967. ABS, f. AMV-ÚPS, 318-143-1.

82) Denní zpráva č. 101, část A, 15. 11. 1967. ABS, f. AMV-ÚPS, 318-143-1.

83) Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia 2011, s. 20.

pelace 21 poslanců o filmové tvorbě.⁸⁴⁾ Poté v únoru následovalo obnovení Literárních novin pod názvem Literární listy a 4. března 1968 faktické zrušení cenzury zánikem ÚPS na základě usnesení předsednictva ÚV KSČ.

Pozadí celé kauzy, především pak okolnosti zákazu distribuce Němcova filmu a publikace informací o něm, objasňují, avšak z části též komplikují dva materiály z doby, následující po Pružincově interpelaci a předcházející událostem kolem IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů, nacházející se v digitalizované části archivu HSTD a ÚPS v ABS. Jeden z nich konstrukci výše uvedeného textu potvrdil.

Začátkem června 1967 redakce Rudého práva žádala ÚPS o objasnění informace z dopisu „od diváků z Plzně“, kteří si

stěžují, že tam byl promítán film, který byl plakátovaný pod titulkem „Premiéra nového českého filmu“. Diváci nakonec zjistili, že se jedná o film Jana Němce O slavnosti a hostech. Mnozí byli zklamáni a ptají se, jak je možné, že na plakátech nebylo uvedeno, o jaký film jde.

Dále redaktor říká, že se dozvěděl, že publikaci názvu filmu „nepovolila Ústřední publikační správa Plzeň“ a že ÚŘ ČSF to nedokáže objasnit.⁸⁵⁾ Náměstek předsedy ÚPS J. Kovář odpověděl dopisem, adresovaným nikoliv podepsanému redaktorovi, nýbrž přímo šéfredaktorovi *Rudého práva*, v němž objasňuje původ zákazu publikace informací o filmu:

Na vysvětlení Ti, vážený soudruhu, sdělujeme, že pracovník naší pobočky (v Plzni — pozn. jb) postupoval podle platného pokynu ze dne 2. 3. 1967, který nám ukládá, že tento film nelze jakýmkoliv způsobem propagovat. Vydání tohoto pokynu si vyžádalo II. oddělení ÚV KSČ.⁸⁶⁾

Vzhledem k tomu, že vedoucím II. (ideologického) oddělení ÚV KSČ byl od 1. března František Havlíček, inicioval tento zákaz patrně on.

Druhý materiál je mnohem problematičtější. Na dotaz svého přímého nadřízeného, ministra vnitra Josefa Kudrny na to, jak se cenzura stavěla k filmům, jmenovaným v Pružincově interpelaci, odpovídá předseda ÚPS plukovník Eduard Kovářík v dopise z 20. května, kde především rozepisuje historii zákazu *SEDMIKRÁSEK* a v závěru uvádí:

Film „O slavnosti a hostech“ jsem viděl 22. října 1965. (Ke scénáři neměla HSTD připomínek, protože z textu se nedalo usuzovat na závadnost obsahu.) Pro závadný obsah jsem 22. října 1965 dohodl se soudr. A. Poledňákem, že film nebude uveden do normální distribuce.⁸⁷⁾

84) Náměty pro diskusi k problémům kulturní politiky strany. Pro schůzi ideologické komise ÚV KSČ předkládá J. Sekera 29. 1. 1968. IK 142/25. NA, f. ÚV KSČ, 1945–1989, Ideologická komise 1958–1968, č.f. 1261/1/8 sv. 9, a.j. 33, 34.

85) Ústřední publikační správa — dopis od redakce *Rudého práva* ze dne 3. 6. 1967. ABS, f. AMV–ÚPS, 318 255–6.

86) Soudruh Oldřich Švestka, hlavní redaktor *Rudého práva*, Na poříčí 30, Praha 1. Č.j. 280/67. Dopis od náměstka předsedy ÚPS J. Kováře ze dne 14. 6. 1967, odesláno 15. 6. 1967. ABS, f. AMV–ÚPS, 318 255–6.

87) Dopis J. Kudrny od E. Kováříka ze dne 20. 5. 1967, odesláno 22. 5. 1967. ABS, f. AMV–ÚPS, 318 255–5.

Nakolik tomu tak skutečně bylo, či zda Kovářík ex post jen kryl údajné pozdější rozhodnutí Novotného, zatím zjistit nelze. Je-li z toho ale možné usoudit, že tomu tak skutečně bylo, vysvětlovalo by to, proč se studio pokusilo přeložit film do realizací roku 1966 a proč Procházka silně riskoval a předvedl ho Novotnému. (Také by to přesouvalo možnost zmizení cenzurních kartotéčních lístků k filmu možná již k údajnému datu 22. října 1965.) Na druhé straně proti tomu stojí fakt, že studio se rozhodlo k přeložení filmu do roku 1966 již 15. října 1965, tedy před projekcí pro cenzory HSTD i před údajnou projekcí pro Kováříka, a poté nechalo v lednu 1966 vyrobit kombinovanou kopii, což by asi nesmělo, kdyby HSTD (ať již Kovářík osobně, či někteří z jeho cenzorů) neschválili servisku. Svědectví o projekci pro Novotného máme naopak jen od Němce, od něhož informaci v roce 1966 převzal i Škvorecký.⁸⁸⁾ Bylo by možné, že se ve skutečnosti nikdy nekonala? S nejvyšší pravděpodobností se konala, ale jistotu v tom mít nedokážeme.

Zmíněný materiál ukazuje, že i detailní pramenný výzkum nemusí vždycky vést k nalezení pravdy o tom, co a jak se stalo. Rozhodl jsem se proto využít analogie neoformalistické metody, deklarující využití různých analytických metod pro různé typy filmů a na základě standardních postupů historického výzkumu vlastně vyprávět příběh. Příběh vzniku filmu, jeho zákazu i zápasů o jeho uvedení do distribuce.

Úvodem k velkému rozhovoru s Janem Němcem z léta 1968, v němž Němec mimo jiné řekl, že ze všeho nejsilnější je v něm „pocit dodatečného vyčerpání z víc než dvouletého zápasu“, A. J. Liehm napsal:

Tanec kolem Slavnosti a hostů je groteska orwellovsko-gogolovská, téma pro film, pro román, pro jevištní absurditu... Tak je sláva Němcova navždycky a nerozlučně spojena se slávou novotných, hendrychů, kouckých, auerspergů, milsimrů i jiných poledňáků či pružinců a jak se jmenovali všichni ti autoři i poskoci československé kulturní politiky šedesátých let, provozující ji tu ve vzájemném souladu či nesouladu. Každý jeho životopis bude i jejich životopisem, ve všem, kde bude hrát hlavní roli, budou oni mít roli groteskního komparsu. I jeho zásluhou, zásluhou tohoto zrcadla, jak je dobře nastavily osudy jednoho umělce, vstoupili do dějin. Kéž tam zůstanou.⁸⁹⁾

Snad by tato studie mohla eventuelně být jakýmsi materiálovým podkladem pro onu Liehmem předpokládanou černou groteskní absurditu, v níž uvedení filmu do kin je nerozlučně spjata s pádem zmíněného politického sdružení, ale bohužel i s kompletní proměnou Němcových pracovních plánů a jeho filmařské kariéry. Je také dokladem toho, jak komunistická moc, byť vnitřně ne zcela jednotná, bezohledně administrovala umění

To, že Kovářík rekapituloval historii zákazu obou filmů, by eventuelně mohlo objasnit zmizení cenzurních kartotéčních lístků, které si k tomu patrně z archivu vyžádal a možná je nevrátil. V této souvislosti by též asi bylo zajímavé, za co bylo cenzoru Karlu Lammerovi uděleno kárné opatření v podobě nepatrného snížení platu za měsíc květen 1967, zdůvodněné jako „závažné porušení pracovní kázně, kterého jste se dopustil tím, že jste nezabránil zveřejnění skutečnosti, která je předmětem služebního tajemství“. Dopis K. Lammerovi od předsedy ÚPS E. Kováříka ze dne 4. 5. 1967. ABS, f. AMV-ÚPS, 318 255-5.

88) Josef Škvorecký, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*. Praha: Horizont 1991, s. 133.

89) A. J. Liehm, Jan Němec je slavný, strašně slavný. *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 16 (7. 8.), s. 1, 8.

i umělce a vnitřními mechanismy uplatňování moci, k nimž patřily instituce tvůrčích svazů, ministerstev i aparátu ÚV KSČ, je nutila podřídít se jejím politickým a ideologickým záměrům.

Prof. PhDr. Jan Bernard, CSc. (1948)

Bývalý spolupracovník Studia Y v Liberci, pracovník Čs. filmového ústavu, po listopadu 1989 vedoucí katedry filmové a divadelní vědy FF UK a děkan FAMU. Spoluautor a autor několika knih z oblasti filmové historie a teorie. V současné době přednáší na FAMU, MUP a NYU v Praze.

(Adresa: jan.bernard@famu.cz)

SUMMARY

"The Case".**The Context of the Release of *The Party and the Guests***

Jan Bernard

The current study is based on research into archive materials from Czechoslovak film institutions of the 1960s, materials of the Ministry of the Interior, the Central Committee of the Communist Party and the office of the President Antonín Novotný. It examines various reasons why Jan Němec's film *THE PARTY AND THE GUESTS*, completed in the autumn of 1965, was only officially released in cinemas at the end of 1966, why it was screened in Prague only as of the autumn of 1967 and why there was a ban on publishing texts about it at that time.

I have attempted to demonstrate how the struggle for its release in cinemas on the part of film institutions, individual filmmakers and additional figures of Czechoslovak culture with representatives of the Communist power on various levels (from the President and First Secretary of the Central Committee of the Communist Party and the National Assembly – the parliament to the censure offices) was related to the international-political situation at the time and to attempts to solidify the repressive character of the, economically disintegrating, regime after the era of Khrushchev Thaw in culture and politics. The conflict became particularly acute in the Spring of 1967 due to the approach to the Six-Day War by those in power and to efforts by Czech writers to fight for a free culture and a more democratic social life, which culminated at the 4th Congress of Czechoslovak Writers.

The struggle for the release of banned films, *THE PARTY AND THE GUESTS* and *DAISIES* in particular, was an integral part of the above-mentioned conflict. It led to the disintegration of pro-reform and regressive powers inside the Communist Party and resulted in the fall of Novotný's regime and the rise of the so-called Prague Spring of 1968. It is both grotesque and sad that Němec's artistically impressive and politically daring parable of manipulative mechanisms of power was not awarded at the Cannes International Film Festival in 1968, as in that year it was cancelled due to revolutionary events in France.

Translated by Jan Hanzlík.

Screen Industries in East-Central Europe II: Cultural Policies and Political Culture

This collection of articles has its origins in the second annual conference on film and television industries in East-Central Europe (SIECE), which was held at Masaryk University in Brno from 23 to 25 November 2012.¹⁾ The conference, which is now in its third year,²⁾ investigated the broadly defined issues of policies and politics in relation to the region's modes of production, distribution, exhibition, and delivery, and to the communities of industry personnel that have worked therein. More specifically, the conference called for "empirical and theoretical studies considering the ways in which policy and political agenda have shaped the structure and everyday practices of actual media institutions, and how, in turn, policy and political agenda have shaped media texts and cultural experiences of those texts".

The SIECE II conference was supplemented by a one-off international workshop "Theorizing Screenwriting Practice: An East-Central European Perspective". This workshop was organized by the EU funded FIND Project,³⁾ and brought together scholars of film and television, practicing screenwriters, and other media professionals to discuss changing practices, institutional frameworks, and the social status of screenwriting in contemporary screen media.

Of the forty-five presentations delivered at both the conference and the workshop, we selected four empirical studies that focused on historical issues in various East-Central European countries, as well as their relations to each other and to Western Europe.⁴⁾ Each

1) See the 2012 conference program <http://www.cefs.cz/dokumenty/SIECE_III_leaflet_20131104.pdf> and reports by Jan Hanzlík (*Iluminace*, vol. 24, no. 4 /2012/, pp. 120–122), Olof Hedling (*Necsus*, no. 3 /Spring 2013/, <www.necsus-ejms.org/screen-industries-in-east-central-europe-cultural-policies-and-political-culture-22-25-november-2012-masaryk-university-brno-czech-republic>), and Kevin Sanson (*Media Industries Project*, <www.carseywolf.ucsb.edu/mip/mip-siece>).

2) See the 2013 SIECE III conference program <www.cefs.cz/dokumenty/SIECE_III_leaflet_20131030_2013.pdf>.

3) Project FIND ("The Partnership Network of Universities and Film Industry") is funded by the European Social Fund (ESF) via the Czech Ministry of Education, Youth, and Sports — The Education for Competitiveness Operational Programme (ECOP), see <www.projectfind.cz>.

4) The remaining presentations and discussions are accessible as audio and video recordings on project FIND's website: <www.projectfind.cz/?q=node/66>.

of these essays therefore considers developments in national film and television industries, and their transnational dimensions. Thus, Francesco Di Chiara looks at how post-1945 co-productions between Yugoslavia and Italy contributed to the professionalization of the Yugoslav film industry. By focusing on the work of the Czech émigré director František Čáp in Slovenia, Di Chiara offers a new perspective on the cross-border passage of Italian neorealism, following its transformation into a popular genre. From there, Stefano Pisu reveals hitherto unexamined historical relations between the cinemas of the former state-socialist nations and those of the West. Pisu explores the political backdrop against which the USSR and other Soviet-bloc countries irregularly attended the Venice International Film Festival, showing how this festival led to a surprising convergence of cultural and aesthetic concerns and Cold War geo-politics. Thomas Beutelschmidt's contribution expands the perspective of this collection by investigating relations between the film and television industries of the GDR. His meticulous archival research reveals hitherto unknown aspects of these intermedial links as they developed under the specific conditions of a state-socialist regime. The last article, written by Petr Szczepanik, is an example of an emerging field of screenwriting studies, one that spotlights opportunities for new directions in the study of East-Central European screen industries. Instead of analyzing screenplays in narrative or ideological terms, Szczepanik focuses on the politically-based transformation of screenwriting practices and conventions that took place in post-1945 Czechoslovakia.

This modest collection must inevitably leave aside many important issues relating to the political dimensions of this region's screen industries, including some topics which were discussed at the conference and at the workshop. These included national systems of funding and the recent adoption of collaborative screenwriting models in regional television production. Nevertheless, I maintain that this issue underscores the importance of the annual SIECE conference for developing intellectual exchange in the field and for promoting original research that originates from, or that focuses on, Eastern and Central Europe. The present issue would not be possible without the extensive assistance of our partner editor Richard Nowell. A selection of the presentations delivered at the 2013 conference in Olomouc will be included in the fall 2014 issue of *Illuminace*.



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Francesco Di Chiara

Looking for New Aesthetic Models through Italian-Yugoslavian Film Co-Productions: Lowbrow Neorealism in *Sand, Love and Salt*

This essay outlines some key issues regarding the post-WWII co-productions of Yugoslavia and Italy. In particular, it emphasizes the role that such ventures played in introducing new aesthetics into 1950s Yugoslav cinema, through the incorporation of features of Italian neorealist comedies and melodramas. I argue that, because many of these projects were Italian runaway productions, they enabled the Yugoslav film industry to acquire professional know-how, and, above all else, helped Yugoslav cinema to develop new styles and genres. In the case of neorealist melodramas, this process was made possible by the complex nature of neorealism itself, inasmuch as this was a broad cinematic phenomenon that consisted not only of the small number of films that are included in the neorealist canon, but also of popular genre films. Italian popular cinema was highly exportable in the late 1950s, most notably to countries that already possessed an interest in this nation's popular culture, including West Germany and the Yugoslav Federation. Accordingly, a productive case study is provided by *SAND, LOVE AND SALT* (*Harte Männer, Weiße Liebe*, František Čáp, 1957), a German-Italian-Yugoslav co-production featuring international film stars that was modeled on neorealist melodramas and comedies, and helmed by a Czech director who worked in Yugoslav popular cinema.

Co-productions between Yugoslavia and Western European Countries

The Yugoslav film industry emerged shortly after World War II. In 1946, the three major production companies in the Yugoslav Federation — Croatian Jadran Film, Slovenian Triglav Film, and Serbian Avala Film — were founded by the Yugoslav government using public money. These were soon followed in 1947 by Bosna Film in Bosnia-Herzegovina, Vardar Film in Macedonia, and finally in 1948 by Lovćen film in Montenegro.¹⁾ The new

1) See Daniel J. Goulding, *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience* (Bloomington: Indiana University Press, 1985), p. 4.

Yugoslav film industry was, however, lacking in both technical know-how and a distinct aesthetic regime; the few Yugoslavian films that were made in the pre-war period had failed to establish a national tradition. Co-productions therefore played a major role in the growth of Yugoslav cinema insomuch as they provided an opportunity to gain know-how by working alongside foreign partners from an established film industry. From the mid 1950s, Yugoslavia had started to attract West German, Austrian, French, and Italian producers, on account of its cheap labor, its well-equipped facilities and, most important of all, its vast, barren landscapes that could be used for location shooting. The Austrian film industry inaugurated the era of the Yugoslav co-production with the Maria Schell vehicle *THE LAST BRIDGE* (*Die Letzte Brücke*, 1954), which was helmed by the German director Helmut Käutner. Soon after, Italian and French producers started to use Serbia as a location for nineteenth-century Russian swashbucklers such as *MICHAEL STROGOFF* (Michel Strogoff; Carmine Gallone, 1956) and *TEMPEST* (*La tempesta*; Alberto Lattuada, 1958). Finally, in the early 1960s, West German producers shot Karl May Westerns on location in Croatia, while East German DEFA made its *Indianerfilme* there as well.

Strictly speaking, the overwhelming majority of the near two hundred Yugoslavian films made from the 1940s to the 1980s were runaway productions rather than co-productions. Yugoslav film crews contributed little to such films, which mainly employed western European screenwriters, directors, and stars. In fact, Yugoslav producers appear to have been primarily motivated by the acquisition of precious foreign currency that could be used to ease the burden of the nation's debts, and by securing the domestic distribution rights to these runaway productions.

Yugoslavian-Italian co-productions

Co-productions between Italian and Yugoslav film companies started to take place after the 1954 'London Memorandum', whereby the British government temporarily calmed a military crisis between Italy and Yugoslavia over the partition of the Free Territory of Trieste. The lowering of tension between these two countries came at just the right moment for both of their national film industries. As Daniel J. Goulding suggests, '1954 marked the first year that Yugoslavia entered into coequal financial and artistic feature film production with foreign studios.'²⁾ Co-productions between Italy and Yugoslavia started a few years before bilateral agreements were signed by the two countries. Italian producers were therefore only able to work with Yugoslav companies in tripartite co-productions involving nations that had already arranged co-production agreements with the Yugoslav Federation. However, in December 1957, the Italian and the Yugoslav Producers Associations finally signed a bilateral agreement,³⁾ thereby initiating a cooperation that would remain fruitful across the 1960s and the 1970s, before ebbing markedly in the

2) Goulding, *Liberated Cinema*, p. 37.

3) The agreements, which were written in the French language, were later ratified by the Italian parliament as the 'Decreto del Presidente della Repubblica', nr. 463, 05/03/1958. See *Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana*, no. 112, 9 May, 1958, p. 2071–2073.

1980s. As was the case with most Yugoslav co-productions, for over a decade, the number of Italian runaway productions exceeded that of co-productions between the two countries, and it was not until 1969 that Italy acted as a minority co-producer on a Yugoslav majority co-production.⁴⁾ For this reason, co-productions were often seen as controversial by both parties: Yugoslav film critics resented the fact that their cinematic infrastructure was being used by foreign film companies to make cheap entertainment,⁵⁾ while some sectors of the Italian public were concerned about the impact these ventures would have on the Italian labor market. For example, in 1959, in order to protect the interests of Italian domestic workers and facilities, Italy's extreme right-wing opposition called for a bill to cease the shooting of Italian films in Yugoslavia.⁶⁾

From this perspective, both Yugoslav producers and their western European partners certainly considered the co-productions in economic terms; however, I maintain that these ventures also had a strong cultural value as far as the negotiation of foreign aesthetics and industrial models was concerned. Thus, the first feature film made in Yugoslavia, *IN THE MOUNTAINS OF YUGOSLAVIA* (*V gorakh Yogoslavii*, 1946), was a fully Russian production that used local cast and crew. Yet, this film also enabled Soviet social-realist aesthetics to percolate into the nascent Yugoslav film industry as, according to Peter Volk, "nearly all future Yugoslav film directors passed through [Room's] team".⁷⁾ For instance, the male lead, General Draža Mihailović (*Vijekoslav Afrić*), directed the first Yugoslav feature, *SLAVICA* (1947), which provided a blueprint for nation's partisan-war genre.⁸⁾

Nevertheless, Yugoslav directors would soon be forced to look elsewhere for new aesthetic models. After the Yugoslav leader Josip Broz Tito broke from the USSR in 1948, Soviet socialist realism ceased to be seen by the nation's filmmakers as a politically viable option. According to Jurica Pavičić, in the 1950s, Yugoslav directors were presented with three alternatives. The first model was "the safest and the most academic":⁹⁾ adapting literary classics. The second was somewhat riskier: adopting models of progressive cinemas such as Italian neorealism or Mexican melodrama. Finally, the third solution was to negotiate Hollywood models; according to Jurica Pavičić, this was the most successful and prolific choice. However, I would like to suggest that, from a transnational perspective, the adoption of neorealism might have been the most successful approach as it allowed Yugoslav film companies to secure foreign partners and to break into international markets, albeit for a short time. As such, certain Italian-Yugoslav film co-productions can be seen as experiments in introducing foreign style and imagery into an emergent film industry.

4) *THE BATTLE OF NERETVA* (*Bitka na Neretvi*, Veljko Bulajić).

5) See Francesca Rolandi, 'L'immagine dell'Italia in Serbia (1950–1965). Dalla questione di Trieste alla cultura di massa', *Diacronie. Studi di storia contemporanea*, no. 5 (2011), pp. 1–16.
<http://www.studistorici.com/2011/01/29/rolandi_numero_5/> [accessed 10 May 2013].

6) 'Atti parlamentari, Camera dei Deputati, Legislatura III, Documenti, Disegni di legge e relazioni, Sessione 1593', 30 September 1959 (<http://www.camera.it/_dati/leg03/lavori/stampati/pdf/15930001.pdf> [accessed 10 May 2013]).

7) Petar Volk, *Istoriya jugoslovenskog filma* (Beograd: Institut za film, 1986), p. 548.

8) For the founding role of *Slavica* in constructing a new national landscape for the new Yugoslav Federation, see Rosalind Galt, *The New European Cinema: Redrawing the Map* (New York NY: Columbia University Press, 2006), pp.163–170.

9) Jurica Pavičić, "Lemons in Siberia": A New Approach to the Study of the Yugoslav Cinema of the 1950s, *New Review of Film and Television Studies*, vol. 6, no. 1 (2008), p. 24.

The first sign of the Yugoslav film industry's growing interest in neorealism came in the second half of the 1950s, with the production of *VALLEY OF PEACE* (Dolina Miru, 1956). This film starred the American-born actor John Kitzmiller, a former US soldier who having been stationed in Italy moved into acting shortly after WWII. The adoption of themes and character-types from neorealism, as well as the inter-textual citation of Kitzmiller's appearance in the neorealist comedy *TO LIVE IN PEACE* (Vivere in pace, 1947), helped *VALLEY OF PEACE* to become the Yugoslav film industry's first international hit.¹⁰⁾

The early career of the Montenegrin-born director Veljko Bulajić also offers a useful example of the relationships that existed in the late 1950s between the Yugoslav film industry and neorealism. First, in 1955 Bulajić was granted a government bursary to study directing at the Centro Sperimentale di Cinematografia in Rome, where he was trained by the famous neorealist screenwriter Cesare Zavattini.¹¹⁾ Moreover, in 1958, Bulajić worked as an assistant director on the set of *THE YEAR LONG ROAD* (Cesta duga godinu dana), a Croatian production that was directed by neorealist filmmaker Giuseppe De Santis, written by Italian screenwriters (Gianni Puccini, Tonino Guerra and Elio Petri, among others), and headlined by the Italian stars Massimo Girotti, Eleonora Rossi Drago, and Silvana Pampanini. In 1959, Bulajić directed his first feature film, *TRAIN WITHOUT A TIME-TABLE* (Vlak bez voznog reda), the critical and commercial success of which established him as one of the most important Yugoslav directors of the early 1960s. *TRAIN WITHOUT A TIMETABLE* was a product of Bulajić's Italian training, blending a neorealist style with nods to the Hollywood Western:¹²⁾ a model that had been used since the late 1940s by a number of Italian directors, most notably by Giuseppe De Santis, but also by Alberto Lattuada and Pietro Germi. Finally, and most importantly, Bulajić's second film, *ATOMIC WAR BRIDE* (Rat, 1960), was based on an original screenplay written by his former teacher Cesare Zavattini. A surrealistic anti-war apologue that shares numerous similarities with Vittorio De Sica's and Cesare Zavattini's *MIRACLE IN MILAN* (Miracolo a Milano, 1951), *ATOMIC WAR BRIDE* concerns a couple, John (Antun Vrodljak) and Maria (Ewa Krzyzewska), who are separated on their wedding day by the outbreak of a nuclear war between two unnamed European countries. Several sequences from *ATOMIC WAR BRIDE* were conceived as homages to neorealist films. For example, when John is drafted into the army and loaded onto a van on his wedding day, we are presented with a point-of-view shot of him staring at his wife, who is running towards him, desperately crying out his name: the tracking shot used here explicitly references that used for Anna Magnani's death scene in *ROME, OPEN CITY* (Roma città aperta, 1945). Moreover, the next sequence is introduced by another tracking shot, this time showing the ruins of a bombed city; it is clearly designed to invoke similar shots that were used in the opening sequences of various neorealist films including *GERMANY YEAR ZERO* (Germania anno zero, 1948).

Despite the poor reception that it received in both the Italian and the Yugoslav press, *ATOMIC WAR BRIDE* is an interesting experiment that can be viewed as a product of the

10) See Dejan Kosanović, Dinko Tucaković, *Stranci u raju* (Beograd: Stubovi Kulture, 1998), p. 117.

11) Goulding, *Liberated Cinema*, p. 57.

12) As Pavičić points out, "[i]n his first film [Bulajić] skillfully put to use some neorealist techniques: the mass protagonist, non-professional actors, the use of dialect and local color. But, at the same time, *TRAIN WITHOUT A TIMETABLE* is strongly influenced by the epic migration westerns". Pavičić, 'Lemons in Siberia', p. 31.

condescending and quasi-colonial attitude that some Italian intellectuals showed toward the Yugoslav film industry. In this respect, the 1957 meeting between the respective Cultural Committees of the Italian Communist Party and the Yugoslav Federation can be taken as an example of just such a policy. Speaking at the meeting, Mario Alicata, a former screenwriter and film critic, and the president of the Italian Communist Party's Cultural Committee, called for co-operation between the two countries' film industries, wherein Yugoslav creative personnel would have next to no input compared to their Italian counterparts. In fact, in Alicata's proposal, Italian neorealist directors, screenwriters, and actors would have worked on a series of Italian and Yugoslavian co-productions that would have been shot with Yugoslav film crews — all in the name of the betterment of Yugoslav film culture.¹³⁾ His proposal reveals the colonial attitude of the Italian left-wing: even though it was not as a direct consequence of the 1957 meeting, Italian involvement in both *THE YEAR LONG ROAD* and *ATOMIC WAR BRIDE* can be reconsidered from this perspective.

Finally, it needs stressing that neorealism was also a lingering presence in some of the most influential Yugoslav film magazines. For instance, the Croatian *Filmska Kultura* featured a lengthy analysis of *BICYCLE THIEVES* (*Ladri di biciclette*, 1948) in its first issue in 1957, and the third issue of this magazine included a detailed discussion of neorealist cinema.¹⁴⁾ Furthermore, in the following years, *Filmska Kultura*'s editors frequently published translated versions of the theoretical studies of the leading post-neorealist Italian film critic Guido Aristarco.

Neorealism, yes: but which neorealism?

The remarkable levels of interest that Yugoslav directors and film critics showed in neorealist cinema came a little late for Italian neorealism itself. This movement had run its course long before 1954. By this time, Visconti's *THE WANTON COUNTESS* (*Senso* 1954) had, according to film theoretician Guido Aristarco, marked a shift from neorealism to a more complex form of critical realism, similar to the accomplishments that György Lukács saw in the nineteenth-century novels of Balzac and Tolstoj:¹⁵⁾ in fact, instead of just picturing contemporary Italy, as the neorealist filmmakers had done, this film offered an interpretation of Italian history through the perspective of the class conflicts that had shaped the nation's past. Rossellini, on the other hand, had concluded his series of films starring Ingrid Bergman, and was entering into a long period of inactivity, before eventually moving to India. Finally, with *LA STRADA* (1954) and *IL GRIDO* (1957) respectively, Fellini and Antonioni were gradually taking the neorealist legacy into brave new territory of modern cinema by emphasizing subjectivity and through radically loosened narration.

13) See Francesca Rolandi, 'Con ventiquattromila baci: l'influenza della cultura di massa italiana in Jugoslavia (1955–1965)' (PhD dissertation: University of Turin, 2012).

14) Velimir Stojanović, 'O neorealizmu. Razmišljanja filmskog redatelja', *Filmska Kultura*, no. 3 (1957), pp. 51–54.

15) See Guido Aristarco, 'È realismo', *Cinema Nuovo*, vol. 4, no. 55 (1955), pp. 226–228. Aristarco was basing his assumptions on György Lukács, *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker* (Berlin: Aufbau-Verlag, 1947), which had recently been translated in Italian as *Il marxismo e la critica letteraria* (Torino: Einaudi, 1953).

These developments left only De Sica, De Santis, and Zavattini in a field that others had eagerly abandoned. Yet, even though what could be defined as “highbrow” neorealism — which is to say the neorealist canon comprising lauded films made by recognized auteurs — was dying out, neorealist aesthetics survived in the form of a “low-brow” popular cinema that had been inspired by the movement. This distinction is contested, as neorealism had always had a complex relationship with popular cinema, with, for example, directors such as De Santis, Germi, and Lattuada having often worked in the space between the “highs” of linguistic experimentation, and the “lows” of popular film production.¹⁶⁾ Nevertheless, I would like to suggest that a distinction “between films that have the ambition to be part of neorealism and recur to genre formulas, from genre films that include neorealist elements”,¹⁷⁾ does reflect a general attitude that informed both the Italian film critics of the 1950s — who were intent on distinguishing ‘real’ neorealism from what they thought of as its sentimental, melodramatic or comedic descent into the mainstream — and some major Italian producers, such as Lux Film, Ponti & De Laurentiis, Rizzoli, and Titanus, which, in the early 1950s, were moving toward a more profitable, audience-friendly version of neorealism. Furthermore, such a distinction is also discussed by the few Italian scholars who, since the 1970s, have approached neorealism from new theoretical perspectives. Thus, in the opening proceedings of a celebrated conference on neorealism, Lino Micciché questioned the inclusion in the neorealist canon of many of the films directed by Alberto Lattuada, by Renato Castellani, and by Pietro Germi, on the grounds that they had been compromised by mainstream spectacle, and therefore lacked the ‘ethics of aesthetics’, which he posited as the defining feature of the masterpieces of Visconti, Rossellini, De Sica, and De Santis.¹⁸⁾ According to Alberto Farassino, Italian neorealism was less a movement than a “universe”, the characteristics of which had indeed crystallized in the films of De Sica, Rossellini, De Santis or Visconti, but which also surfaced in popular films such as Raffaello Matarazzo’s melodramas and “pink neorealism”,¹⁹⁾ a group of 1950s Italian comedies that purportedly used neorealist convention as a source of entertainment, thereby marking a significant shift toward the return to popular cinema and to the intensified contamination of neorealism with ‘film genres and more traditional modes of production.’²⁰⁾ The neorealist elements that appear in these films range from the casting of non-professional actors alongside established stars, to the widespread use of location shooting, and to content-specific elements such as setting them in the poorer parts of the Italian countryside or in petit bourgeois urbanity, and episodic plots. What sets them apart from highbrow neorealism is their mobilization of genre frameworks, such as melodrama or come-

16) Francesco Pitassio and Paolo Noto, *Il cinema neorealista* (Bologna: Archetipolibri, 2010, p. 37). Unless otherwise indicated, all translations are mine.

17) Alberto Farassino, ‘Margini, attraversamenti, contaminazioni’, in Callisto Cosulich (ed.), *Storia del cinema italiano. Vol. VII. 1945–1948* (Venezia-Roma: Marsilio-Bianco & Nero, 2003), p. 171.

18) Lino Micciché, ‘Per una verifica del neorealismo’, in Lino Micciché (ed.), *Il neorealismo cinematografico italiano* (Venezia: Marsilio, 1978).

19) See Alberto Farassino, ‘Neorealismo, storia e geografia’, in *Neorealismo: cinema italiano 1945–1949* (Turin: E.D.T., 1989).

20) Alberto Farassino, ‘Viraggi del neorealismo. Rosa e altri colori’, in Luciano De Giusti (ed.), *Storia del cinema italiano. Vol. VIII. 1949–1953* (Venezia-Roma: Marsilio-Bianco & Nero, 2003), p. 203.

dy (the two leading genres in 1940s and 1950s Italy), their dilution of social commentary, a tendency toward serialization, and, more often than not, the presence of erotic elements. They therefore followed a path broken by more audience-friendly neorealist films such as Giuseppe De Santis' *BITTER RICE* (*Riso amaro*, 1949).

The international fortunes of highbrow neorealism have been explored in some detail, especially the role that Rossellini's and De Sica's film played in the birth of the North-American art film market.²¹⁾ However, I believe that the transnational dimension of these popular films, which were either inspired by neorealism or which developed neorealist aesthetics, still need to be explored, especially their European distribution and reception, and their influence on European popular cinema. The German-Yugoslav and Italian co-production *SAND, LOVE AND SALT*, helps us to consider such issues in detail.

Sand, Love and Salt

The melodrama *SAND, LOVE AND SALT* was shot in the city of Piran and in the Sečovlje salt pans, both of which are to be found in the Slovenian part of Istria, although dialogue does not spotlight these as the film's settings. Its plot is divided into two parts: the first concentrates on a troubled romance between a young working-class woman named Marina (Isabelle Coray) and a fisherman called Piero (Marcello Mastroianni); the second, which is much darker in tone, focuses on Marina working in the salt pans under the brutal warden Alberto (Peter Carsten), and Alberto's defeat at the hands of Marina, Piero, and other salt pan workers. An extremely obscure film today, *SAND, LOVE AND SALT* was neither commercially nor critically successful upon original release; it was even cited as an example of bad filmmaking in a didactic article entitled "The film that is not art", which the critic France Brenk published in the aforementioned Croatian magazine *Filmska Kultura*.²²⁾ Yet, from a transnational perspective, *SAND, LOVE AND SALT* is of interest due to its most prominent textual feature: the affectation of Italian-ness. Italians watching this film in 1957 could have been forgiven for failing to distinguish it from the contemporaneous Italian popular dramas that had been modeled on *BITTER RICE*; films such as *RICE GIRL* (*La risaia*, 1956) and the Sophia Loren-vehicle *THE RIVER GIRL* (*La donna del fiume*, 1955). After all, *SAND, LOVE AND SALT* contains all these pictures' conventions: a poor but beautiful female lead, a brutal villain, an undetermined rural setting. The film also contains some of the more striking features of lowbrow neorealist melodrama: a catfight in the mud, an attempted rape, and, crucially, a dance act in the vein of the famous Silvana Manganò's boogie-woogie sequence at the beginning of De Santis' *BITTER RICE*. Moreover, the first part of *SAND, LOVE AND SALT* deliberately invokes pink neorealism comedy; the con-

21) See for example Tino Balio, *The Foreign Film Renaissance on American Screens, 1946–1973* (Madison: Wisconsin University Press, 2010), pp. 40–61.

22) Brenk's attitude toward the film can be summarized by a caption that he penned under a shot from the film: "Co-production *SAND, LOVE AND SALT*: Vich's cinematography is brilliant, and František Čáp's direction is skilful ... This is nonetheless kitsch". France Brenk, "Film koje nije umetnost", *Filmska Kultura*, no. 4 (1958), pp. 82.

stant bickering of Marina and Piero, who will eventually fall in love with each other, calls to mind a difficult relationship between the two peasant lovers in that paradigm of pink neorealism *TWO PENNYWORTH OF HOPE* (*Due soldi di speranza*, 1952). Finally, the title that this film bore in international markets was clearly intended to invite parallels to a pink neorealism series that began with the global success of the similarly named *BREAD, LOVE AND DREAMS* (*Pane, amore e fantasia*, 1953).

By contrast, the production history of *SAND, LOVE AND SALT* reveals that Italian involvement in this film was minimal. Where the Italian production company Rizzoli Film contributed an unusually low twenty-one percent of the film's budget, its leading actor Marcello Mastroianni was the only Italian creative practitioner to contribute to a film that was shot on location in Slovenia by a West German and Yugoslav crew.²³⁾ *SAND, LOVE AND SALT* started life as a West German-Yugoslav co-production that was going to be set in Southern Italy, only later to become a tripartite co-production shot in the Slovenian part of Istria. The companies that initially developed the project, Bavaria-Filmkunst and Zagreb Film, both decided to give their film a faux Italian identity before an Italian co-producer was involved.²⁴⁾ In this respect, the Italian textual and thematic aspects of *SAND, LOVE AND SALT* can be seen as an example of a process that Thomas Elsaesser had called "ImpersoNation"²⁵⁾ — mobilizing the stereotyped traits of a given nation in order to provide an international co-production with an easily identifiable, and therefore potentially marketable, national identity. Even though *SAND, LOVE AND SALT* was marketed in West Germany as a German film — promotional posters label it a "Bavaria-Filmkunst Produktion" — the "Italian-ness" of its neorealist iconography brands the film as Italian, thereby reaching out to moviegoers with an interest in Italian cinema, Italian stars, and Italian settings (those used in the film can easily be mistaken for Italian locations).²⁶⁾ What is more, Marina, Piero, and Alberto, are all Italian names, and this film elides the exact places in which its action occurs: it is made clear that Marina lives on the Adriatic shore, but it is not specified if her house or the island on which Piero lives are Italian, Croatian or Slovenian, even though sharp eyed viewers might recognize the Slovenian city of Piran as the setting of the first scene of the film. Moreover, both the early draft of the script and the brief synopsis attached to the co-production contract state that the story takes place in an "undefined place in Southern Italy", giving the film a general Italian feeling. Accordingly, *SAND, LOVE AND SALT* does not differ hugely from another Italian-German-Yugoslav co-pro-

23) *SAND, LOVE AND SALT*'s production history can be reconstructed by consulting the film's folder in the Italian Central Archives of the State in Rome: Archivio Centrale dello Stato, Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione Generale Cinema, Copioni e fascicoli, n. 2537.

24) The final co-production contract between Bavaria Film and Rizzoli only mentions Zagreb Film as a supplier of labor and equipment. However, the folder housed at the Rome archive also contains an excerpt from an earlier draft of this contract in which it is clearly stated that *SAND, LOVE AND SALT* is already a German-Yugoslav co-production and that Rizzoli is being asked to act as a potential minority stake co-producer. It is therefore possible that the Zagreb Film was absent from the Italian version of the co-production contract because there was no a formal co-production agreement between Italy and Yugoslavia until December 1957.

25) See Thomas Elsaesser, 'ImpersoNation: National Cinema, Historical Imaginaries and New Cinema Europe', in *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007).

26) I would argue that the city of Piran, in which the first sequence takes place, could quite easily be mistaken by a non-Italian audience for other cities on the shore of Veneto, or even for Venice itself.

duction starring Peter Carsten that was released in the same year: *THE WIDE BLUE ROAD* (*La grande strada azzurra*). In fact, the makers of this film also shot on the Slovenian coast, only this time as a stand-in for the Italian island of Sardinia.²⁷⁾

It is unclear as to why Bavaria-Filmkunst and Zagreb Film would have imbued this film with a faux Italian identity. One explanation could be that the West-German audience was already familiar with lowbrow neorealism. Examples of highbrow neorealism such as *SHOESHINE* (*Sciuscià*, 1946) and *BICYCLE THIEVES* had been released in West Germany only several years after their original runs in Italian theaters (in 1952 and 1951 respectively). On the contrary, *CHAINS* (*Catene*, 1949), a melodrama set in Southern Italy and heavily influenced by neorealism, reached West Germany just one year after its Italian release. Moreover, Luigi Comencini's pink neorealist classic *BREAD, LOVE AND DREAMS* won a Silver Bear at the 1954 Berlin Film Festival, and was released in West German theatres soon after.

A number of factors could explain the success that these films enjoyed in West Germany. First, Italian lowbrow neorealism might have been perceived by the German audience as an exotic complement to, or substitute for, the Heimatfilm, an indigenous genre that eschewed urban settings, blended melodrama and comedy, and depicted everyday social conflict in the name of entertainment.²⁸⁾ It has also been pointed out that, in the 1950s, Italy was a popular tourist destination for Germans, and that Italian pop music received a significant amount of airtime on West German radio. As Chris Wahl suggests, at this time, German interest in the country was so high that Italy became the setting for two popular film types: "Italianschläger" or Italian Musical films, and the "Italienreisefilm" or Italian travelogue. Finally, an Italian motif surfaced in West German Heimatfilme: that of the good-natured and reliable German housewife being contrasted to the alluring but deceitful Italian seductresses.²⁹⁾

SAND, LOVE AND SALT could also have been seen by its German co-producers as proximate to the Heimatfilm and the Italienreisefilm. In this respect, shortly after *SAND, LOVE AND SALT*, Bavaria Filmkunst and Rizzoli Film collaborated on a picture that reversed the terms of this model: *HOLIDAY ISLAND* (*Vacanze a Ischia*, 1957) was a comedy set in the popular tourist destination of Ischia, and paired French actress Isabelle Corey with Vittorio De Sica. This film suggests a strong relationship between Italian lowbrow neorealism and the German Reisefilm. Indeed, a number of pink neorealist films focused on mass tourism, a new phenomenon that started between the late 1940s and the early 1950s. Among them was Luciano Emmer's *SUNDAY IN AUGUST* (*Domenica d'agosto*, 1950), which was released in West Germany in 1956 as *EIN SONNTAG IM AUGUST*, at a point in time at which *SAND, LOVE AND SALT* was in preproduction. Similarly, the comedy-melodrama

27) The only location that is mentioned in the film is La Spezia near Genoa on the northern shore of the Tyrrhenian Sea. Moreover, the novel from which *THE WIDE BLUE ROAD* was adapted was set in Sardinia.

28) For the persisting role of the *Heimatfilm* in German cinema see Johannes von Moltke, 'Evergreens: The *Heimat* Genre', in Tim Bergfelder, Erica Carter and Deniz Göktürk (eds.), *The German Cinema Book* (London: BFI, 2002), pp. 18–28.

29) See Chris Wahl, 'Man Spricht "Italienisch". Italien im bundesdeutschen Film der 1950er Jahre', in Francesco Bono and Johannes Roschlau (eds.), *Tenöre, Touristen, Gastarbeiter. Deutsch-Italienische Filmbeziehungen* (Munich: Cinegraph — Richard Boorberg Verlag, 2011), pp. 133–143.

THE BEACH (*La spiaggia*, 1954) — a quality film set on the Italian Riviera that critically renegotiates aspects of neorealism³⁰⁾ — was released in West Germany in 1954 as *DER SKANDAL*. The lowbrow neorealist comedies' touristic display of urbanity must also be taken into account. Thus, despite featuring characters that come from a working-class milieu, a series of films that was inaugurated by *A GIRL IN BIKINI* (*Poveri ma belli*, 1957) offered non-Italian audiences a veritable sightseeing tour of the most celebrated sites of Rome — from the Piazza Navona to the Piazza di Spagna and the Tiber shores.³¹⁾ The distribution of these films illustrates a close link between the circulation of lowbrow neorealism films that utilized touristic settings, on the one hand, and, on the other, the *Italienreisefilm*, the production of which reached a peak in the late 1950s with pictures such as *VOYAGE TO ITALY, COMPLETE WITH LOVE* (*Italienreise — Liebe inbegriffen*, 1958), and *BLOND MUSS MAN SEIN AUF CAPRI* (Wolfgang Schleif, 1961), which even starred Maurizio Arena of *A GIRL IN BIKINI* fame.

While *SAND, LOVE AND SALT*'s reliance on the iconography of a specific form of Italian cinema, in conjunction with the idea initially to set the film in Italy, can both be explained with reference to Italy's appeal to the West German audience, it is also worth noting that, although the film's screenplay was written by the Heimatfilm specialist Johannes Kai, its plot was conceived by the Yugoslav documentarian Vjekoslav Dobrinčić and its director František Čáp. An understanding of the transnational nature of this project, must therefore consider the input of this most cosmopolitan of directors. Already an established figure in the prewar film industries of both Austrian and Czechoslovak, Čáp continued to work in Czechoslovakia after the war. However, after his film about the Slovakian resistance, *WHITE SHADOWS* (*Bílá tma*, 1948), was attacked by the new communist regime, Čáp retreated to West Germany. His status as an exiled filmmaker is likely to have facilitated his working in different film industries, and his experimentation with styles and genres associated with diverse nations. In 1952, having made three films in West Germany, Čáp met Triglav Film's president Branimir Tuma, who offered him a job as this company's leading in-house director. Hiring Čáp was intended to provide Triglav Film with an experienced director who could enable the Yugoslav film industry to appropriate popular international genres. Because of Čáp's connections to both the West German and the Austrian film industries, Triglav Film was able to participate in international co-productions and bring foreign know-how and film styles to fully Yugoslav productions.³²⁾ The most successful product of this relationship was Čáp's own 1953 film *VESNA*, which combined elements of the Heimatfilm and of pre-war Austrian comedies to become the top grossing Yugoslav film comedy of its day.

While making films for Triglav, Čáp also continued to work in West Germany, where he directed a remake of the classic Heimatfilm *DIE GEIERWALLY* (1956), as well as several international co-productions. The idea to initially set *SAND, LOVE AND SALT* in Italy might

30) See Francesco Di Chiara, *Generi e industria cinematografica in Italia. Il caso Titanus (1949–1963)* (Torino: Lindau, 2013).

31) *A GIRL IN BIKINI* was released in West Germany in 1957 as *ICH LASS MIR NICHT VERFÜHREN*.

32) See Lilijana Nedić, 'Frantisek Čáp, Ita Rina e il cinema sloveno nel contesto europeo', in Sergio Grmek Germani (ed.), *La meticcina di fuoco. Oltre il continente Balcani* (Venezia — Torino: La Biennale di Venezia — Lindau, 2000), pp. 117–122.

therefore have been a result of Čáp's knowledge that, in the late 1950s, Italy was well loved in West Germany and in the Yugoslav Federation, two film markets he knew intimately. Yugoslav pop culture was also heavily influenced by the Italian entertainment industry. As Pavičić points out, Croatian pop festivals of the late 1950s were modeled on the Italian Sanremo song festival, while the TV broadcasting system, which started showing western programs in 1956, aired primarily Italian programming. In this respect, the successful comedy *LOVE AND FASHION* (*Ljubav i moda*, 1960), in which the director of a fashion house uses Italian terms to appear hip, furnishes us with an instructive example of the Yugoslavian fondness for everything Italian. The idea to conceive *SAND, LOVE AND SALT* as a film heavily influenced by Italian cinema could therefore have been regarded by Čáp as an attempt to make this project marketable in West Germany and Yugoslavia.

Conclusions

SAND, LOVE AND SALT was not well received. As a consequence, imbedding elements of lowbrow neorealism into Yugoslav cinema did not become a trend in the following years. Nevertheless, *SAND, LOVE AND SALT* demonstrates the extent to which, aside from being commercial products, co-productions with western partners enabled the Yugoslav film industry to experiment with new stylistic models and with themes associated with from overseas cinemas. Moreover, *SAND, LOVE AND SALT*'s production history highlights the transnational dimensions of genres of film that are typically seen as quintessentially "national" in their makeup, such as neorealist melodramas and Heimatfilme. This cosmopolitanism suggests that Tim Bergfelder's claims about the European genre cinema of the 1960s are also of relevance to the 1950s. According to Bergfelder, it was mostly at this time that European film industries, through co-productions and nationally neutral genres such as the adventure film, managed to produce cosmopolitan films that appealed both to European audiences and the American public.³³⁾ The case of *SAND, LOVE AND SALT* shows that, even in the 1950s, there were attempts to develop exportable fare, such as the neorealist comedies of Central and Eastern Europe — a practice that also is also exemplified by Italian-Spanish co-productions such as Luis García Berlanga's *CALABUCH* (1956) and *MIRACLES OF THURSDAY* (*Los jueves, milagro*, 1957). This case study also highlights the complex transnational dimensions of neorealism, which not only inspired the makers of Yugoslav art films, but also, in its lowbrow incarnations, provided a model for popular cinema.

33) See Tim Bergfelder, *The Nation Vanishes. European Co-Production and Popular Genre Formula in the 1950s and 1960s*, in Mette Hjort and Scott MacKenzie (eds), *Cinema and Nation* (London and New York: Routledge, 2000), pp.139–151.

Francesco Di Chiara (1977) is Adjunct Professor at the University of Ferrara, Italy. His research interests include the Italian film industry, European film genres and film co-productions between Italy and Eastern Bloc countries between the 1950s and the 1970s. He is the author of *I tre volti della paura. Il cinema horror italiano 1957–1965* (Ferrara: UnifePress, 2009) and is currently editing, with Alberto Boschi (University of Ferrara), a collection of essays about Michelangelo Antonioni. His most recent publication is *Generi e industria cinematografica in Italia: Il caso Titanus (1949–1964)* (Torino: Lindau, 2013).

Films Cited:

Atomic War Bride (Rat; Veljko Bulajić, 1960), *The Beach* (*La spiaggia*; Alberto Lattuada, 1954), *Bicycle Thieves* (*Ladri di biciclette*; Vittorio De Sica, 1948), *Bitter Rice* (*Riso amaro*; Giuseppe De Santis, 1949), *Blond muß man sein auf Capri* (Wolfgang Schleif, 1961), *Bread, Love and Dreams* (*Pane, amore e fantasia*; Luigi Comencini, 1953), *Calabuch* (Luis García Berlanga, 1956), *Chains* (*Catene*; Raffaello Matarazzo, 1949), *Die Geierwally* (František Čáp, 1956), *Germany Year Zero* (*Germania anno zero*; Roberto Rossellini, 1948), *A Girl in Bikini* (*Poveri ma belli*; Dino Risi, 1957), *Il grido* (Michelangelo Antonioni, 1957), *In the Mountains of Yugoslavia* (*V gorakh Yugoslavii*; Abram Room, 1946), *The Last Bridge* (*Die Letzte Brücke*; Helmut Käutner, 1954), *Love and Fashion* (*Ljubav i moda*; Ljubomir Radičević, 1960), *Michael Strogoff* (*Michel Strogoff*; Carmine Gallone, 1956), *Miracle in Milan* (*Miracolo a Milano*; Vittorio De Sica, 1951), *The Miracles of Thursday* (*Los jueves, milagro*; Luis García Berlanga, 1957), *Rice Girl* (*La risaia*; Raffello Matarazzo, 1956), *The River Girl* (*La donna del fiume*; Mario Soldati, 1955), *Rome Open City* (*Roma città aperta*; Roberto Rossellini, 1945), *Sand, Love and Salt* (*Harte Männer, Weiße Liebe*; František Čáp, 1957), *Sciuscià* (*Shoeshine*; Vittorio De Sica, 1946), *Slavica* (Vijekoslav Afrić, 1947), *La strada* (Federico Fellini, 1954), *Sunday in August* (*Domenica d'agosto*; Luciano Emmer, 1950), *Tempest* (*La tempesta*; Alberto Lattuada, 1958), *The Wide Blue Road* (*La grande strada azzurra*; Gillo Pontecorvo, 1957), *To Live in Peace* (*Vivere in pace*; Luigi Zampa, 1947), *The Wanton Countess* (*Senso*; Luchino Visconti, 1954), *Train Without a Timetable* (*Vlak bez voznog reda*; Veljko Bulajić, 1959), *Two Pennyworth of Hope* (*Due soldi di speranza*; Renato Castellani, 1952), *Vacanze a Ischia* (*Holiday Island*; Mario Camerini, 1957), *Valley of Peace* (*Dolina Miru*; France Štiglitz, 1956), *Vesna* (František Čáp, 1953), *Voyage to Italy, Complete with Love* (*Italienreise — Liebe inbegriffen*; Wolfgang Becker, 1958), *The Year Long Road* (*Cesta duga godinu dana*; Giuseppe De Santis, 1958).

SUMMARY

Looking for New Aesthetic Models through Italian-Yugoslavian Film Co-Productions: Lowbrow Neorealism in *Sand, Love and Salt*

Francesco Di Chiara

Having abandoned Soviet Realism in the late 1940s, the recently formed Yugoslav film industry looked elsewhere for suitable models with which to develop a national style of film. One option was to imitate the characteristics of other progressive cinemas, such as Italian neorealism. For this reason, in the second half of the 1950s, aspiring Yugoslav directors like Veljko Bulajić were sent to study to the Italian Centro Sperimentale di Cinematografia in Rome, while Italian neorealist directors such as Giuseppe De Santis were invited to work in the Yugoslav film industry. Moreover, film co-productions with western European countries such as West Germany, France, and Italy, provided a profitable way of acquiring technical and stylistic know-how. Accordingly, this essay focuses on the case of the West German-Yugoslavian-Italian co-production of František Čáp's *Sand, Love and Salt* in order to examine how co-productions were used by the Yugoslav film industry to test out new film styles and genres, in this case by adopting the "lowbrow" neorealism of Italian melodrama and comedy.

Stefano Pisu

The USSR and East-Central European Countries at the Venice International Film Festival (1946–1953)

Scholars have shown that, from the 1930s to the 1960s, a range of cultural, artistic, political, ideological, and economic factors shaped the organization of International Film Festivals.¹⁾ These festivals showcased the output of numerous countries that each boasted distinctly organized film industries, as well as diverse social, economic, and political systems. Born out of one of tensest periods in twentieth-century geopolitics, the International Film Festivals provided transnational spaces that could be cosmopolitan or exclusionary. Accordingly, it is within such contexts that this essay examines the presence and absence at the Venice International Film Festival of both the Soviet Union and the countries within its sphere of influence.²⁾ In particular, I consider the extent to which Italian critics perceived these national film industries' conduct as driven by national and by supranational concerns.³⁾

The USSR at Venice: A Swinging Presence

During the postwar years, Soviet participation at Venice was at best sporadic. In fact, Soviet films were only screened at Venice in 1946, in 1947, and, after Soviet leader Iosif Stalin died, in 1953.

The decision-making process behind the Soviet Union's participation in the festivals of both 1946 and 1947 reveals the Kremlin's interest in Venice. The Ministry of Foreign Af-

1) See Marijke de Valck, *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007); Caroline Moine, 'Les festivals internationaux de cinéma, lieux de rencontre et de confrontation dans l'Europe de la guerre froide', in Anne Dulphy, Robert Frank, Marie-Anne Matard-Bonucci, Pascal Ory (eds), *Les relations culturelles internationales au XXe siècle. De la diplomatie culturelle à l'acculturation* (Bruxelles: Peter Lang, 2010), pp. 299–306; Loredana Latil, *Le Festival de Cannes sur la scène internationale* (Paris: Nouveau Monde Éditions, 2005).

2) The Italian name of the Venice International Film Festival is "Mostra internazionale d'arte cinematografica".

3) On the participant countries, the films that they presented, and the awards that those films received see Ernesto G. Laura (ed.), *Tutti i film di Venezia 1932–1984* (Venezia: La Biennale di Venezia, 1985).

fairs tended to be an initial point of contact with this festival's organizers, and the Ministry of Cinematography played a key role in practical matters, including whether or not to accept an invitation to the festival in the first place and appointing committees to select the films and delegates that would be sent there. Sovexportfilm, the institution that was responsible for motion picture importation and exportation in this country, was also central to the process. Even though it was answerable to the Soviet Ministry of Cinematography, Sovexportfilm liaised with the Ministry of Foreign Affairs, acted as a go-between for Moscow and the festival organizers, and sometimes advised on whether to attend at all.⁴⁾ However, any final decision needed to be approved by the Politburo of the Central Committee Communist Party, the Soviet Union's principal decision-making body. In 1947, the Politburo delayed its decision to attend Venice in order to ascertain the political character of the festival's organizers. The Ministry of Foreign Affairs and the Ministry of Cinematography were ultimately concerned about how best to utilize the festival to promote certain images of the USSR.⁵⁾ Indeed, when authorizing Soviet participation at the 1946 festival, Iosif Stalin himself stressed the potential to "promote Soviet cinema abroad, particularly in those countries where the festivals took place".⁶⁾ The Kremlin therefore endorsed International Film Festivals as important showcases for Soviet cinema. Moscow also recognized that cinema could serve as an instrument of cultural diplomacy at a point in time at which international relations were undergoing profound change.⁷⁾

The Italian press was on the whole excited about the prospect of a Soviet presence at Venice, based on this country's sporadic participation, and a reputation built on 1920s avant-garde.⁸⁾ We need to consider the roles of these critics for a number of reasons. The popular press again became pluralistic in newly democratic Italy, following twenty years of Fascist rule. As the principal vehicle through which the festival was mediated to the Italian public, the press paid close attention to the films that were screened there. Struggles for cultural supremacy were enacted by journalists who were sympathetic to Catholicism and those who were supportive of Socialism and Communism.⁹⁾ ¹⁰⁾ Some reviews in part reflected national political and ideological tensions that were relevant to the new bipolar geopolitical order; tensions that became increasingly pronounced in May 1947, when Left-wing parties were excluded from a government.¹¹⁾ Critics followed the positions of their

4) Fondo Storico, Serie Cinema, Manifestazione internazionale d'arte cinematografica 1946, CM 12 ter, URSS; CM 12 bis, Consolati, Historical Archives of Contemporary Arts, Venice (hereafter ASAC). For 1947, see f. 2456, op. 4, d. 115, p. 25, Russian State Archives of Literature and Art, Moscow (hereafter RGALI).

5) For 1947, see f. 2456, op. 4, d. 115, RGALI.

6) Ibid., d. 103, p. 3.

7) On the importance that Soviet officials accorded to Film Festivals in 1946 see the Zhdanov's statements in f. 17, op. 125, d. 469, p. 36, Russian State Archives of Social and Political History, Moscow (hereafter RGAS-PI). On the cinema as a Cold War instrument, see Tony Shaw, Denise J. Youngblood, *Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds* (Lawrence, KS: University Press of Kansas, 2013). On the cultural Cold War in a broad sense, see David Cauter, *The Dancer Defects: the Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War* (Oxford: Oxford University Press, 2003).

8) A. Torresin, 'Due film russi', *Il Gazzettino*, 10 September 1946.

9) They were the members or supporters of the coalition of Italian Communist and Socialist parties.

10) See Gian Piero Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale* (Roma-Bari: Laterza, 2009), pp. 102–149.

11) On the connections between Italian domestic and International politics in the postwar period see Guido

party of choice, with, for example, writers at the Italian Community Party newspaper, *L'Unità*, celebrating Soviet films, and with their peers at the Christian Democrat Party's *Il Popolo* denouncing such fare. On the other hand, critics generally stated their grounds for their negative reviews of Soviet films; at the root of these was a sense of disillusionment over a cinematic potential that had not ultimately been realized. Moreover, the nature of the festival required that critics responded promptly, a situation that often led to the publication of rather impulsive reviews, rather than measured commentary that went beyond "ideologically conditioned reflexes".¹²⁾

The presence of Soviet films at Venice enabled critics to revise the notion that Soviet cinema was the product of formal theoreticians. Although they had some positive things to say about some pictures such as *UNCONQUERED* (1946),¹³⁾ in 1946 and 1947, Italian critics tended to distance themselves from what was seen as a cinema in decline. They often suggested that these films were struggling to bear the weight of politics and ideology, their technical merits notwithstanding.¹⁴⁾ Some went as far as to use these perceived shortcomings to criticize both the Italian Communist Party and East-Central European moviegoers.¹⁵⁾

As correspondence from festival delegates to the Ministry of Cinematography and to the Central Committee Communist Party indicates, Moscow showed an interest in Venice and understood its participation represented a form of political and ideological confrontation. Several important themes emerge from these exchanges. It was felt that a presence at the festival enabled Soviet Cinema to be promoted to Italians, both through the festival itself and through external events such as meetings with the country's intellectuals and workers.¹⁶⁾ Thus, after the 1946 festival had ended, the Soviet delegation remained in Italy for three weeks so that it could make stops in Milan, Florence, and Rome.¹⁷⁾ A key concern related to hostility being directed at the Soviets. Where the leader of the 1946 delegation Sergei Budaev reported that Italian, American, and Vatican anti-Soviet documentaries and newsreels were broadcast, his successor Dimitri Eremin observed that a clique had been recruited to heckle the Soviet film *SPRING* (1947).

Formigoni, *La democrazia cristiana e l'alleanza occidentale (1943-1953)* (Bologna: Il Mulino, 1996); Silvio Pons, *L'impossibile egemonia, L'Urss, il PCI e le origini della guerra fredda (1943-1948)* (Roma: Carocci, 1999).

12) Gian Piero Brunetta (ed.), *Cinetesori della Biennale* (Venezia: Marsilio, 1996), p. 18. For example, in 1947, the Italian Communist Party's and the Vatican's official newspapers used the same terms to praise a retrospective of Sergei Ejzenshtejn work: See Lorenzo Quaglietti, 'Eisenstein trionfa nella 'retrospettiva'', *L'Unità*, 4 September 1947; Piero Regnoli, 'All'VIII Mostra internazionale del cinema', *L'Osservatore Romano*, 1-2 September 1947.

13) Gino Visentini, 'Russia vecchia e nuova sullo schermo di Venezia', *Corriere della Sera*, 14 September 1946; Giorgio Prosperi, 'Pessimismo e stanchezza al Festival di Venezia', *Il Nuovo Giornale d'Italia*, 15 September 1946.

14) Gino Visentini, 'Un film russo ed uno inglese', *Corriere della Sera*, 10 September 1946; Giorgio Prosperi, "'C'era una volta una bimba'". Gli spettatori tagliano la corda, *Il Nuovo Giornale d'Italia*, 11 September 1946; Arturo Lanocita, 'Debutto del cinema russo alla Mostra di Venezia', *Corriere della Sera*, 3 August 1947; Giorgio Prosperi, 'Fredda accoglienza a Glinka', *Il Giornale d'Italia*, 4 September 1947; Giorgio Prosperi, 'I russi non fanno sorridere', *Il Giornale d'Italia*, 9 September 1947.

15) F. 2456, op. 4, d. 154, RGALI.

16) Ibid., dd. 103, 145, RGALI.

17) Ibid., d. 103.

The Soviet correspondence also highlights an interest in devising strategies to ensure that juries awarded prizes to Soviet films. In 1946, the Soviets' managed to increase the number of prizes they received, from seven to nine, by threatening not to vote for Italian films, leading to special mentions for both *THE VOW* (1946) and *UNCONQUERED*.¹⁸⁾ The following year, the Soviets bribed the Italian jury president in an attempt to secure prizes for "progressive films" such as the aforementioned *SPRING*, the Czechoslovak *THE STRIKE*, and Italy's *THE TRAGIC HUNT* (both 1947).¹⁹⁾ Whereas *SPRING*'s entry at the Karlovy Vary Film Festival resulted in its ineligibility, *THE STRIKE* was indeed awarded a top prize. Eremin continued to lobby for special awards to be given to *SPRING* as well as to *ADMIRAL NACHIMOV* (1947) in an atmosphere that he described as "tense".²⁰⁾

The correspondence also highlights a number of steps that delegates took to increase Soviet success at the festival. For example, before the festivals of 1946 and 1947, meetings were held in Rome between the Soviet Embassy and the Italian Communist Party to arrange for groups such as Italy-USSR and the Soviet Consul to promote Soviet cinema in Venice. These plans demonstrate that Moscow did not measure Soviet success in purely cinematic terms, but also in ideological and political terms. Thus in 1946, the Soviets submitted Mikhail Chiaureli's film *THE VOW*, a drama about Stalin's leadership, in which the Soviet premier (Mikhail Gelovani) could address a speech that he delivered following Lenin's death directly to an Italian audience.

In addition to shedding light on Moscow's motivations for attending Venice, the correspondence also explains their reasons for boycotting the festival from 1948 to 1952. The Soviets felt it inappropriate to participate in what they saw as essentially pro-American, pro-Western, anti-Soviet events, particularly as at a time when the Cold War was escalating in Europe. This position was also a product of the regulations that determined the number of films that could be submitted, and the manner in which quality was ascribed thereto.

In 1948, the Soviets were concerned that commerciality was superseding both the artistic and social value of films; they saw the festival as an opportunity to showcase the latter but believed that organizers had hijacked it for the former, a suspicion that seemed to be confirmed by the establishment in 1950 of the first International Film Marketplace within the festival. The principal issues in 1949 concerned the number of films submitted.²¹⁾ Festival regulations linked submissions to national production output, thereby permitting eight American films to be screened compared to just one from the Soviet Union.²²⁾ This issue highlights a tension that existed between the Soviet's crucial role in cold war Europe and its lack of a far-reaching film policy; a tension that derived from

18) Ibid., pp. 20–21. In 1946, Venice did not award prizes, but only gave honourable mentions. The festival was not officially a competition that year. This step was intended to promote the first Cannes International Film Festival.

19) F. 2456, op. 4, d. 145, p. 36, RGALI.

20) Ibid., pp. 37–38.

21) F.17, op. 118, d. 381, RGASPI.

22) The connection between the number of feature films presented at the festival and the annual average output of a particular country had already been introduced into festival regulations at the 1939 Cannes Film Festival. The first Cannes Film Festival was, however, cancelled due to WWII.

Stalin's ambivalence toward cinema.²³⁾ Although festival organizers responded in 1950 to calls that had been made by the Czechoslovak Film Monopoly on behalf of the Soviets to abandon proportional representation in favor of imposing a six-film submission limit on any one nation,²⁴⁾ Moscow elected not to participate in the festival that year as it feared the organizing committee's appointment of an all-Italian jury might lead to Soviet films being rejected on purportedly artistic grounds or because they had already been shown at other festivals.²⁵⁾ The latter was an overriding concern because the paucity of quality films within the already depleted postwar output of the Soviet film industry had already led the Soviets to submit the same films to a number of different festivals. Although festival organizers wanted to ensure the screening of new films, this practice nevertheless fed into Moscow's suspicions of an anticommunist conspiracy. The Soviets did not attend the festival in 1951 and 1952 due to a new stipulation that allowed its organizers to reject "those films that have obvious purposes of ideological and political propaganda".²⁶⁾

Changing cultural conditions prompted Moscow to accept the festival organizers' invitation in 1953.²⁷⁾ Even though the jury remained entirely Italian in composition, and even though the United States would be represented at the festival, Soviet suspicions lessened and they submitted a number of films.²⁸⁾ For example, the Soviet fantasy *SADKO* (1953) was universally applauded by critics, and shared the Silver Lion award with five other pictures.²⁹⁾ By contrast, controversy was provoked by director Vsevolod Pudovkin's final film, *VASILY'S RETURN* (1953), the story of a war veteran who returns to find his wife has remarried after mistakenly believing the man to have fallen in battle. However, Italian critics struggled to come to terms with what they as personal and familial drama being superseded by depictions of agricultural cooperatives that were rich in sociopolitical reso-

23) From 1946 to 1953, the average annual feature film output of the Soviet filmmaking industry was around twenty. See Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society from Revolution to the Death of Stalin* (Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2001). For a discussion of Stalin's pragmatic policy of not seeking to match American filmic output see *Kultura i vlast' ot Stalina do Gorbacheva. Kremlevskij kinoteatr. 1928–1953. Dokumenty* (Moskva: Rosspen, 2005), pp. 798–799; Dmitrij Shepilov, *Neprimknuvshij* (Moskva: Vagrius, 2001), pp. 116–117. On 14 June 1948, the Communist Party defeated a proposal to produce sixty movies annually, which had been presented by the Ministry of Cinematography, in favour of producing only fifty-three per annum. This decision changed the almost thirty-year-long Soviet policy of promoting the output of its own film industry. See Natacha Laurent, *L'Œil du Kremlin. Cinéma et censure en Urss sous Staline (1928–1953)* (Toulouse: Edition Privat, 2000), p. 232.

24) Fondo Storico, Serie Cinema, X Mostra internazionale d'arte cinematografica 1949, CM 15/8, 1949, ASAC.

25) F. 2456, op. 4, d. 253, RGALI.

26) Fondo Storico, Serie Cinema, XIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, 1952, CM 18/10, URSS. Mostrad'Arte, ASAC; Fondo Storico, Serie Cinema, XII Mostra internazionale d'arte cinematografica 1951, CM 17/9, URSS1, ASAC.

27) Correspondence between the festival's director and the Italian government reveals the main diplomatic and commercial reasons driving such behaviour. See Presidenza del Consiglio dei Ministri (1948–1950), ctg. 14/1, fasc.: 12471-1/1, 12447/8-2; 12447/8-3, ACS.

28) Fondo Storico, Serie Cinema, XIV Mostra internazionale d'arte cinematografica 1953, CM 19/6, URSS. Mostra d'arte, ASAC; Presidenza del Consiglio dei Ministri, ctg. 14/1, fasc.: 12447/8-2, ACS; f. 5, op. 17, d. 449, p. 128, RGASPI.

29) The other films were *MOULIN ROUGE* (1952), *I VITELLONI*, *THE ADULTERESS*, *UGETSU MONOGATARI*, *LITTLE FUGITIVE* (all 1953).

nance.³⁰⁾ The attention of the press was once again directed to the Soviet delegation,³¹⁾ whose leader Nikolai Semenov was asked to give several interviews³²⁾. The press also reported the the delegation had hosted a reception at the Hotel Excelsior for over five hundred people, including members of the Italian government and the American delegation.³³⁾ The Soviets' satisfaction at their return to Venice was exemplified by an article that Semenov published in the Soviet magazine *Iskusstvo Kino*.³⁴⁾ Although he complained about the supposed anti-Soviet bias of the jury, Semenov nevertheless struck a reconciliatory tone when evaluating the festival as a whole.³⁵⁾ As a gesture of international outreach, the return to Venice was largely seen as a step in the right direction both by the Italian and the Soviet press. The 1953 festival thus marked not only a showcase for cinema but also a thaw in East-West relations.

Venice? No, Italy? Yes

In October of 1948, the cultural body Italy-USSR organized the first Soviet Film Festival both as part of the “month of Italian-Soviet friendship” and to compensate for the Soviet absence at Venice that year. Comprised of a series of events that was intended to promote cultural relations between the two countries, this festival came at a difficult time for Italian communism, following the defeat of the left-wing Popular Democratic Front in the nation's first postwar parliamentary elections. An invitation to attend the opening ceremony that was sent to Aleksandr Fadeev and Ilya Erenburg — two key Soviet literary figures — by the secretary of Italy-USSR, Giuseppe Berti, gives us a sense of the tension that characterized this period:

Our organization, [...], which has the purpose of fighting Anti-Sovietism in order to improve political, economic, and cultural relations with the USSR, and which se-

30) See Arturo Lanocita, ‘L'ultimo film di Pudovkin applaudito dal pubblico del Lido’, *Corriere della Sera*, 23 August 1953; Ugo Zafferin, “Terroni” e “polentoni” tutti d'accordo in “Napoletani a Milano” di De Filippo, *Il Giornale d'Italia*, 25 August 1953.

31) Arturo Lanocita, ‘Dopo sei anni di assenza la Russia partecipa al Festival’, *Corriere della Sera*, 21 August 1953; Mario Gromo, ‘Serata sovietica’, *La Nuova Stampa*, 23 August 1953.

32) See Arturo Lanocita, ‘L'ultimo film di Pudovkin applaudito dal pubblico del Lido’, *Corriere della Sera*, 23 August 1953; Mario Gromo, ‘Bisogna fare la coda per parlare coi Russi’, *La Nuova Stampa*, 23 August 1953; Giulio Cesare Castello, ‘Intervista con Wyler e Semenov’, *Cinema*, no. 115 (1953), pp. 69–71.

33) See Ugo Zafferin, ‘L'inutile follia di un superuomo e l'amara satira di un ventennio’, *Il Giornale d'Italia*, 1 September 1953; Arturo Lanocita, ‘Un leggendario Ulisse d'Oriente eroe di un festoso film russo’, *Corriere della Sera*, 30 August 1953; Mario Gromo, ‘Opinioni di Semionoff sul cinema e il Festival’, *La Nuova Stampa*, 5 September 1953.

34) See Nikolaj Semenov, ‘Na mezhdunarodnom kinofestivale v Venecii’, *Iskusstvo Kino*, no. 11 (1953), pp. 101–107.

35) It is significant that the Italian daily communist newspaper *l'Unità* criticized the verdict more than Semenov, who rather diplomatically suggested that “San Marco's Lion is not golden. The silence is golden: do not make me say more”. Mario Gromo, ‘Opinioni di Semionoff sul cinema e il Festival’, *La Nuova Stampa*, 5 September 1953. The main Italian film magazines also expressed disappointment at the award. See Gavin Lambert, ‘O giudici, o diplomatici’, *Cinema*, no. 117 (1953), pp. 125–126; Jaime Potenze, ‘Il Festival delle disillusioni’, *Ibid.*, p. 134; Giovan Battista Cavallaro, ‘Festival della burocrazia’, *Cinema nuovo*, no. 19 (1953), p. 178; Tommaso Chiaretti, ‘Lo smoking delle coscienze’, *Ibid.*, p. 179.

eks to bring peace as the imperialist and reactionary forces are trying to create a fog of hate against the Soviet Union and are preparing the field for an even more terrible war, has decided to set aside a month devoted to friendship with the USSR: it will start on 17 October.³⁶⁾

In light of the assumed "Anti-Sovietism" of the day, the Soviet Film Festival provided something of a safe-space in which Moscow did not need to fear smear campaigns. As such, this festival played host to several new Soviet productions: *AN OLD VAUDEVIL* (1946), *CRUISER "VARYAG"*, *PIROGOV*, *SECRET AGENT*, *THE TEACHER FROM SHATRYJ* (all 1947), *THE BALLAD OF SIBERIA*, and *THE RUSSIAN QUESTION* (both 1948).³⁷⁾ The decision to screen these films, instead of respected older works, represented an attempt to showcase the nation's contemporaneous cinematic output to overseas audiences and critics. The times at which they were screened also boasted an ideological dimension that Moscow would have found impossible to engineer at Venice. For example, selecting Mikhail Romm's *THE RUSSIAN QUESTION* — the first Soviet film about the Cold War — as the closing film of the festival represented the height of a week in which there were boundaries between art and politics were torn down. After all, this was a period in which rhetoric gave way to action, as the Soviet blockade of West Berlin set in motion a series of events that would ultimately lead to Germany being split into two.

From September to October 1949, Italy-USSR and Soviet Export Film organized Soviet Film Festivals in different Italian provinces, drawing over 80,000 moviegoers.³⁸⁾ That year also saw the USSR take part in the International Conference of Progressive Cinema Filmmakers, which was held in Perugia from 24 to 27 September, less than a month after Venice. Organized by leading figures in Italian cinema and culture,³⁹⁾ this event was offered an opportunity for discussions among parties who supported different forms of cinema to those associated with Hollywood. Its promotional brochure set out the driving forces behind the event:

At a time when the Venice, Cannes, [...] and Locarno Film Festivals have lost all signs of artistic meaning in favor of commercial interests, it is the burning desire of our artists to organize a broad discussion among the masters of world cinema to call for a deeper, a more artistic, and a moral and social understanding of, cinema.⁴⁰⁾

The main theme of the conference was: "Are modern man's problems represented in today's cinema?"⁴¹⁾ Participants came not only from Italy, but also from the USSR, the Netherlands, the USA, France, Czechoslovakia, Hungary, and Poland. The Soviet delega-

36) 'F. 5283, op. 16, d. 230, pp. 55, 58', GARF.

37) Ibid., d. 218, p. 9.

38) 'F. 82, op. 2, d. 958, p. 82', RGASPI.

39) The members of the organizing committee were Corrado Alvaro, Giuseppe De Santis, Vittorio De Sica, Pietro Germi, Alberto Lattuada, Alberto Moravia, Antonio Pietrangeli, Roberto Rossellini, Mario Soldati, Luchino Visconti, Luigi Zampa, and Cesare Zavattini. 'F. 2456, op. 4, d. 198, p. 5', RGALI.

40) Ibid.

41) Ibid., p. 6.

tion was made up of the Vice-Minister of Cinematography Nikolaj Sakontikov, director Vsevolod Pudovkin, the screenwriter M. Mamav, and the actor Boris Chirkov.⁴²⁾ They set out the conceptual cornerstones of their own vision of cinema, as approved by the Foreign Policy Commission of the Central Committee.⁴³⁾ The Vice-Minister of Cinematography broached the issue of Venice, stating that the Soviet absence was a result of plots on the part of Americans, who were intimidated by the prospect of coming off second best in a confrontation between their films and Soviet ones: “Not by chance at the last Venice Film Festival, the American wheeler-dealers did everything so that Soviet films would not be allowed to participate in the competition. They were afraid of them as the bat is afraid of light”, he claimed.⁴⁴⁾ In other words, Sakontikov posited the idea that Moscow had had little choice but to boycott Venice given the questionable American influence over the event, thereby sidestepping the dearth of Soviet films that had contributed to his nation’s absence.

East-Central European Countries at Venice: From Autonomy to Alignment

Poland was the only country in the Soviet Sphere of Influence to attend the 1946 Venice International Film Festival. It submitted two short films: *WARSAW REBUILDS* (1945) and *NEWSREEL* (1946), both of which had been produced by the Cinematography Department of the Polish Army. The low levels of regional representation at this event were a product of both the limited number of countries that had been invited to the 1946 Venice exhibition,⁴⁵⁾ and of the slow pace at which Eastern European film industries were being rebuilt following their devastation during the war.⁴⁶⁾

East-Central European countries were more visible at the 1947 festival due to a greater number of countries being invited to attend.⁴⁷⁾ In that year, relations between East and West had become frostier due to the Soviet refusal to sign up to the Marshall Plan, and due to the formation of Cominform (Information Bureau of the Communist and Workers’ Parties). Indeed, the award of the best film prize to Czechoslovakia’s *THE STRIKE* was in some part a result of the presence on the jury of the Czechoslovak film official Antonin

42) Ibid., pp. 9, 19–21.

43) Ibid., p. 25. These cornerstones were summarized in the delegation’s report thus: 1) the substance of social realism; 2) the socio-philosophical foundations of our art and its pioneering role in world art; 3) unmasking the corrupting role of reactionary cinema (mainly American) and its link with the direct instigators of the new imperialist war; 4) the appeal to the union of the forces of the progressive intellectual class in the general fight for peace; 5) a note on the meaning of Soviet cinematography as the most advanced in matters of the content of ideological commitment. Ibid., pp. 24–25.

44) Ibid., p. 58.

45) The participating countries were the Vatican City, France, Great Britain, Italy, Poland, Switzerland, Turkey, the USSR, and the USA.

46) On the low capacity of Polish film industry in the first post-war decade, see Małgorzata Hendrykowska, Marek Hendrykowski, ‘Cinema polacco’, in Gian Piero Brunetta (ed.), *Storia del cinema mondiale. Vol. III. L’Europa. Le cinematografie nazionali, Tomo II* (Torino: Einaudi, 2000), p. 1399.

47) The participating countries were Belgium, Bulgaria, Czechoslovakia, Denmark, France, Germany (Soviet occupied area), Great Britain, India, Italy, Yugoslavia, Mexico, Spain, South Africa, Sweden, Switzerland, Hungary, the USSR, and the USA.

Brousil and of the aforementioned pro-Soviet constitution in the jury. Seen as "an example of a mature style of social realism",⁴⁸⁾ this film also received an award for best soundtrack that went to Emil František Burian. Czechoslovak films fared just as well in the short film and animated film categories, with *THE REVOLT OF TOYS* (1946) winning the award of the Festival Board for Best Short Film for Children, *ATOM AT THE CROSSROADS* (1947) for Best Short Animated Film, *FESTIVAL* (1947) for Best Short Puppet Film, and with *PÍSEŇ MÍRU* (1947) receiving an honorable mention.

Bulgaria and Hungary only submitted short films that either promoted the ongoing reconstruction of their respective countries or their tourist attractions. Bulgaria received two Awards for films produced by the State-controlled Bulgarskoe Delo: *PEOPLE IN THE CLOUDS* (1946), which won an Award in the Short Film category, and *VILLAGE WEDDING* (1946), which received a Special Mention. Hungary submitted *BUDAPEST: DESTRUCTION AND RECONSTRUCTION OF A CITY* (1946). Finally, the Soviet zone of occupied Germany presented *THE MURDERS ARE AMONG US* (1946). This project had initially been rejected by the allied administration of Berlin's Western sectors before it was greenlighted by the Soviets. It was not only the first feature to be made in the Soviet zone of occupied Germany, but the first fiction film to confront the German people with the idea that they were culpable in the violence of the war, thus initiating what came to be known as Trümmerfilme or "Rubble Films".⁴⁹⁾

The East-Central European countries in the Soviet Sphere of influence did not always follow the course of action taken by the USSR, especially not in the late 1940s. When in 1948 the Soviet Union started to decline invitations to come to Venice, Poland, Czechoslovakia, and the Soviet zone of occupied Germany all accepted. Czechoslovakia built upon its success the previous year. The animated feature film *THE CZECH YEAR* (1947) won the Biennale Medal for Best Puppet Film, and several short films were also given awards: *LULLABY* (1947) received the Gold Medal for Best Film for Children up to Seven Years of Age, *ONE THOUSAND MILLION* (1948) received the Silver Medal for Sports Films, and *MEN AROUND PRAGUE* (1948) won the Silver Medal in the Technology, Industry, and Labor category. What is more, *ABOUT A MILLIONAIRE WHO STOLE THE SUN* (1948) was awarded the Bronze Medal for Technical Innovation in Animation, while another animated film, *ANGELIC COAT* (1948), received an honorary award. Poland presented the feature films *THE LAST STAGE* (1947) and *BORDER STREET* (1948): the latter won a medal from the Presidency of the Council of Ministers. Produced during the first postwar phase of Polish Cinema, from 1945 to 1948, both *THE LAST STAGE* and *BORDER STREET* were anti-Nazi films that drew a connection between the atrocities of the Third Reich and the shift to Communism in Poland.⁵⁰⁾ *THE LAST STAGE* featured a cast and crew of Auschwitz survi-

48) Mario Verdone, 'La Mostra del dopoguerra', in Ernesto G. Laura (ed.), *Tutti i film di Venezia 1932-1984*, p. 13.

49) See Christina Schmidt, *Al di là del Muro. Cinema e società nella Germania Est 1945-1990* (Bologna: Clueb, 2009), pp. 22-24. Imbert Schenk, 'Cinema tedesco (occidentale), 1945-60', in Gian Piero Brunetta (ed.), *Storia del cinema mondiale. Vol. III. L'Europa. Le cinematografie nazionali. Tomo I* (Torino: Einaudi, 2000), pp. 654-655. In Italy this film was considered "tendentious and ruthless". Verdone, 'La Mostra del dopoguerra', p. 13.

50) Cfr. Hendrykowska, Hendrykowski, 'Cinema polacco', p. 1398.

vors,⁵¹⁾ and was shot at the camp itself.⁵²⁾ its Venice screening helped to make visible the conditions that had existed in Nazi death camps.⁵³⁾

Except for Poland, none of the countries in the Soviet Sphere of Influence attended Venice in 1949. The Polish Embassy in Moscow requested information from the head of the fourth European Sector of the Ministry of Foreign Affairs, Stepan Kirsanov, about Soviet participation at various European International Film Festivals in Brussels, and Cannes.⁵⁴⁾ In his initial reply, dated 6 April 1949, the Soviet Minister of Cinematography, Ivan Bolshakov, stated that the Soviet Union would not be attending either Cannes or Venice, and had not even been invited to Locarno and Brussels.⁵⁵⁾ Within a week, the Romanian Embassy in Moscow had also asked to be advised on whether to accept an invitation to Cannes,⁵⁶⁾ and three months later the Czechoslovak Minister of Information and Culture, Václav Kopeckij, withdrew Czechoslovakia from both Cannes and Venice, after learning of Moscow's decision not to attend. According to a high ranking official at the Soviet Ministry of Cinema, Nikolaj Sakontikov, the actions of the Czechoslovak film industry had served to elevate a forthcoming film festival in the Czechoslovak town of Mariánské Lázně to the status of a genuine alternative to Cannes and Venice.⁵⁷⁾ Sakontikov's statement indicates that the division of Europe had also spread to the arena of the film festival.

The available documentation tells us something of the interaction of the Soviet Union and its satellites. Some of these satellites not only followed Moscow, but, on occasion, changed tack in order to do so, such as Czechoslovakia's u-turn on Cannes and Venice. This decision — coming as it did in the wake of success at Venice in 1947 and in 1948 — was in part down to the changing character of the International Film Festival at the Czechoslovak town of Karlovy Vary, which had shifted from promoting Czech nationalism toward pan-Slavism.⁵⁸⁾ By contrast, countries such as Poland chose to attend Venice in spite of their knowledge of the Soviet boycott.⁵⁹⁾ In the absence of documentary evidence it is difficult to explain why Poland attended this event in both 1948 and 1949. In the light of

51) See Stuart Liebman, 'Les premières constellations du discours sur l'Holocauste dans le cinéma polonais', in Antoine de Baecque, Christian Delage (eds), *De l'histoire au cinéma* (Paris: Éditions Complexe, 2008), pp. 193–216.

52) *THE LAST STAGE* is the first Polish film made after the war to be distributed internationally. It won the Crystal Globe at Karlovy Vary in 1948, and was nominated for a Best Film BAFTA in 1950. See Pierre Sorlin, 'La Shoah: une représentation impossible?', in Jean-Pierre Bertin-Maghit, Béatrice Fleury-Vilatte (eds), *Les institutions de l'image* (Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2001), pp. 184–185.

53) Germany under Soviet occupation presented *MARRIAGE IN THE SHADOWS* (1947), which is considered to be the first German film to examine the Nazi persecution of the Jews.

54) F. 2456, op. 4, d. 146, p. 110, RGALI.

55) *Ibid.*, p. 111.

56) *Ibid.*, p. 119.

57) F. 2456, op. 4, d. 146, p. 217, RGALI.

58) See Jindřiška Bláhová, 'National, Socialist, Global: The Changing Roles of the Czechoslovak Film Festival, 1946–1956', in Lars Karl, Pavel Skopal (eds), *Sovietisation and Planning in the Film Industries of Soviet Bloc Countries. A Comparative Perspective on East Germany and Czechoslovakia, 1945–1960* (New York: Berghahn Books, forthcoming 2013). I thank the author for allowing me to read this chapter in advance of publication.

59) Poland presented the feature film *THE LONELY HOUSE* (1949) and the short film *BISKUPIN-WYKOPALISKA* (1947).

the films presented, this country's participation can be seen as a celebration of the left-wing Polish underground movement of WWII. It is also possible that the will to build a new Polish "imagined community" based on communists' contributions to the liberation of the country, may have led the authorities to utilize the Venice Film Festival at this time.⁶⁰⁾

The responses of these nations demonstrate that the Soviet Union did not forbid its satellites from attending the festival. In fact, until 1949, Moscow allowed the governments of these countries to decide for themselves. These circumstances bring into question György Péteri's concept of Soviet "offensive integrationism" into East-Central Europe from 1947 to 1952.⁶¹⁾ In this sense, the International Film Festivals remind us of the extent to which the so-called Iron Curtain could at times also be described as nylon,⁶²⁾ thereby inviting us to think more closely about the nature of Moscow's influence over its satellites' film industries.⁶³⁾

From 1950 to 1952, none of the Soviet satellites attended Venice. However, it remains unclear as to whether their absence was a result of orders from Moscow or whether they made this decision independently. In 1953, a number of these countries — the Soviet Union, Czechoslovakia, Poland, and Hungary — returned to Venice. Czechoslovakia presented the features *OLD CZECH LEGENDS* (1953) and *THE SECRET OF BLOOD* (1953), and several shorts, including the animated film *FREE ADVICE* (1953), which won the Grand Prize in the children's film section. Poland submitted a single feature, *CHOPIN'S YOUTH* (1952), and Hungary presented *THE RISING SEA* (1953) as well as three shorts. Italian critics were, however, drawn to the return of the Soviet Union, which ensured that scant attention was paid to its satellites' contributions to the festival. What is more, critics tended to group these films and those of the USSR into a single category derived from the educational motives that underwrote their production.

Stefano Pisu is Research fellow in Contemporary History at the University of Cagliari (Italy). His main research field is the relationship between cinema and history. He has attended conferences in Italy, Czech Republic, France, Romania and Poland. He has published several articles on the presence of the USSR at the Venice International Film Festival, and on the relationship between cinema, politics, and society in USSR in the 1920s and 1930s. His first monograph is *Stalin a Venezia. L'Urss alla Mostra del cinema fra diplomazia culturale e scontro ideologico (1932–1953)*, (Rubbettino, Soveria Mannelli, 2013).

60) See Dina Iordanova, Ruby Cheung (eds), *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities* (St. Andrews: St. Andrews Film Studies, 2010).

61) György Péteri, 'Nylon Curtain — Transnational and Transsystemic Tendencies in the Cultural Life of State-socialist Russia and East-Central Europe', *Slavonica*, vol. 10, no. 2 (2004), p. 120.

62) *Ibid.*, pp. 113–123.

63) See Lars Karl, Pavel Skopal (eds), *Sovietisation and Planning in the Film Industries of Soviet Bloc Countries*. I thank the editors for permitting me to read this volume prior to publication.

Films Cited:

About a Millionaire Who Stole the Sun (O milionáři, který ukradl slunce; Zdeněk Miler, 1948), *Admiral Nakhimov* (Vsevolod Pudovkin, 1947), *The Adulteress* (Thérèse Raquin; Marcel Carné, 1953), *Angelic Coat* (Andělský kabát; Eduard Hofman, 1948), *Atom at the Crossroads* (Atom na rozcestí, Čeněk Duba, 1947), *The Ballad of Siberia* (Skazanie o zemle sibirskoj; Ivan Pyr'ev, 1948), *Biskupin-wykopaliska* (Jerzy Stefanowski, 1947), *Border Street* (Ulica graniczna; Aleksander Ford, 1948), *Budapest: Destruction and Reconstruction of a City* (Zoltán Kerényi, 1946), *Chopin's Youth* (Młodość Chopina; Aleksandr Ford, 1952), *Cruiser "Varyag"* (Kreiser "Varjag"; Viktor Ejsymont, 1947), *The Czech Year* (Špalíček; Jiří Trnka, 1947), *The Festival* (Posvícení; Jiří Trnka, 1947), *Free Advice* (Hrnečku vař; Václav Bedřich, 1953), *I Vitelloni* (Federico Fellini, 1953), *The Last Stage* (Ostatni etap; Wanda Jakubowska, 1947), *Little Fugitive* (Ray Ashley, 1953), *The Lonely House* (Dom na Pustkowiu; Jan Rybkowski, 1949), *Lullaby* (Ukolébavka; Hermína Týrlová, 1947), *Men around Prague* (Muži pod Prahou; 1948), *Marriage in the Shadows* (Eheimschatten; Kurt Maetzig, 1947), *Moulin Rouge* (John Huston, 1952), *The Murders Are among Us* (Die Mörder sind unter uns; Wolfgang Staudte, 1946), *Newsreel* (Kronika; Stanislaw Urbanowicz, 1946), *Old Czech Legends* (Staré pověsti české; Jiří Trnka, 1953), *One, Thousand, Million* (Jeden, tisíc, milion; Miroslav Hubáček, 1948), *An Old Vaudevil* (Starinnyj Vodevil'; Igor' Savchenko, 1946), *People in the Clouds* (Chora sred oblacite; Zachari Žandov, 1946), *Pirogov* (Grigorij Kozintsev, 1947), *The Revolt of Toys* (Vzpoura hraček; Hermína Týrlová, 1946), *The Rising Sea* (Feltámadott a Tenger; Kálmán Nádasdy, László Ranódy e Mihály Szemes, 1953), *The Russian Question* (Russkij vopros; Michail Romm, 1948), *Sadko* (Aleksandr Ptushko, 1953), *Secret Agent* (Podvig razvedčika; Boris Barnet, 1947), *Spring* (Vesna; Grigorij Aleksandrov, 1947), *The Secret of Blood* (Tajemství krve; Martin Frič, 1953), *The Song of Peace* (Píseň míru; Jan Kučera, 1947), *The Strike* (Siréna; Karel Steklý, 1947), *The Teacher from Shatryj* (Sel'skaja učitel'nica; Mark Donskoj, 1947), *The Tragic Hunt* (Caccia tragica; Giuseppe De Santis, 1947), *Uget-su Monogatari* (Kenji Mizoguchi, 1953), *Unconquered* (Nepokorennye; Mark Donskoj, 1946), *Vasilis's Return* (Vozvraschenie Vasilija Bortnikova; Vsevolod Pudovkin, 1953), *Village Wedding* (Svatba na selo; Stojan Christov, 1946), *Warsaw Rebuilds* (Budujemy Warszawe; Stanislaw Urbanowicz, 1945).

SUMMARY

**The USSR and East-Central European Countries
at the Venice International Film Festival, 1946–53**

Stefano Pisu

This essay offers an historical reconstruction of the presence of the USSR and its East-Central European satellites at the Venice International Film Festival between 1946 and 1953. Venice provided an exemplary space for transnational negotiation in the bipolar Europe of the immediate postwar years. The Soviet Union perceiving this festival as a stage for political and ideological competition rather than one based on artistic and cultural merit. The dynamics of this relationship largely reflected East-West relations of the early Cold War albeit with some notable discrepancies, such as when the USSR, Czechoslovakia, Bulgaria, Hungary, and the Germany under Soviet occupation attended the festival in 1947. The 1953 return of the USSR and its satellites transformed Venice into an international space in which the first tentative steps toward peaceful coexistence could be observed.

Thomas Beutelschmidt

A Wonderful Friendship? Relations between Film and Television Production in the GDR

This essay outlines the relationships between film and television production in the German Democratic Republic (GDR).¹⁾ The large number of television programs made at and with the assistance of the Deutsche Film AG (DEFA) indicates these institutional and creative ties. According to both the DEFA Foundation film database and my own investigations,²⁾ each year the studio made between four (1959) and twenty-three (1980) fiction productions for television, along with the numerous documentary, journalistic, and entertainment shorts that were made by other DEFA departments. The revised list comprises nearly 500 East German television productions.³⁾ Since many of these projects were two-to-five-part series or were serial films boasting up to twelve episodes, the number of productions would have been even greater. We can therefore safely assume that a total of over 800 films of varying lengths were made, which equates to an average of fifty percent of DEFA's output from 1959 to 1990. We should also bear in mind that the motion picture arm of DEFA not only made fictional teleplays and cinematic-style opera performances, but that well into the 1970s it turned out almost forty productions of between ten and seventy-five minutes in length that belonged to such categories as ballet and revue films, documentaries, cultural programs, (music) entertainment, and cinema advertising. By comparison, around 550 DEFA feature films were made at this time, with production dropping by the late 1960s to an average of fifteen titles per year. All in all, about twenty-five hours of feature film content was produced each year, compared to thirty-one hours of telefilms. After 1963, the production of telefilms surpassed that of motion pictures. These figures

1) This essay is based on my chapter 'No TV without Film: The Production Relations between DEFA Studios and Deutscher Fernsehfunf', in Lars Karl and Pavel Skopal (eds.), *Sovietisation and Planning in the Film Industries of Soviet Bloc Countries. A Comparative Perspective on East Germany and Czechoslovakia, 1945–1960* (Oxford, New York: Berghahn Books, forthcoming 2013).

2) Thomas Beutelschmidt, *Kooperation oder Konkurrenz? Das Verhältnis zwischen Film und Fernsehen in der DDR* (Berlin: DEFA-Schriftenreihe, 2009).

3) See Thomas Beutelschmidt, *Die Auftragsproduktionen des DEFA-Spielfilmstudios für das DDR-Fernsehen von 1959 bis 1990*. Database version. Berlin (at the DEFA Foundation website <http://defa-stiftung.de/cms/beutelschmidt>).

point to a dependency that both institutions viewed with ambivalence. East German television profited enormously from the film industry, and, given the limited production capacities of this planned economy, would have been unable to achieve the status of a mass media institution without the assistance of DEFA. An increase in television viewers, the growth of daily broadcasts, and, most important of all, the medium's enhanced political significance increased the demand for television programming that boasted cinematic elements such as glossy visuals. Cinema, on the other hand, gradually lost its position as the definitive audiovisual medium following the establishment of television, a development that occurred in other industrial nations on both sides of the East-West divide. In the long run, Deutscher Fernsehfunk (DFF) competed with DEFA for market share and viewers, as well as economic resources and narrative traditions, even if, in the end, the expansion of the electronic medium did not supplant the motion picture but ultimately diversified the audiovisual material available in East Germany.

With the launching of a test program (or experimental broadcasting) in honor of Stalin's seventieth birthday on 21 December 1952, the GDR joined the ranks of the Soviet Union, Czechoslovakia, and Poland, as well as Great Britain, France, Belgium, Italy, Switzerland and the Federal Republic of Germany in becoming one of the first European states to have a regular broadcast service. Artistic and purely fictional productions were still primarily the reserve of DEFA. Only later did the East German Film Academy, founded on 11 November 1954 — and known since 1969 as Hochschule für Film und Fernsehen der DDR — begin to train its graduates for careers in the television industry. This explains why television directors looked to recruit experienced staff from the country's Babelsberg film studios to contribute to its test programs. The executive board of DEFA was generally willing to offer its support, and helped to make the television test program a success.⁴⁾ Technicians in particular found promising career opportunities at the nascent television center. Intellectuals and artists were, however, somewhat reluctant to get involved with a medium that they considered to be profane and to flatten and trivialize nuanced and important issues. Many directors even feared for their reputations, and refused to work for television in spite of being made lucrative offers. In their view, only cinema projected sufficient prestige and would resonate at large festivals. It took some time for prominent DEFA figures such as Egon Günther, Ralf Kirsten, and Horst Seemann to see an opportunity to explore more rationalized production methods, by making the occasional foray into television, and to hone their talents with new formats such as the miniseries ("Fernsehromane").

By January 1956, this test program had advanced to the extent that GDR television could begin broadcasting regularly. The Politbüro and the Agitation Department of the Central Committee seemed to be satisfied by the development of their new means of communication. The ever more popular medium of television was fulfilling its stabilizing function of propaganda and knowledge dissemination, and of providing a source of art and entertainment. The service even gained a boost in quality thanks to new technology. Television was finally mobile and could cover events taking place across the republic, thus making good on its promise to be a 'window to the world'.

4) Protokoll der 4. Sitzung des DEFA-Vorstandes am 7.2.1952, (Archivbestand Thomas Heimann), p. 10.

It was during this period that the conditions for producing telefilms were established. The advantages of using high quality prints were fairly obvious; they could be used for reruns or theatrical exhibition, or for export and participation at festivals and fairs. Besides which, more demanding literary adaptations and the realistic portrayal of everyday life required atmospheric location shooting, greater action, and a more stylized *mise-en-scène* (rather than simply being captured on film). But the equipment — beyond that required for news and reportage — had not been taken into account when setting up the television center. The GDR did not want, and could not afford, a second fully fledged film studio alongside Babelsberg; facilities comparable to the West German television subsidiaries of Bavaria, Taunus-Film or Studio Hamburg would have exceeded the financial and material means of the GDR. Deutscher Fernsehfunk had therefore repeatedly to rely on support from DEFA.

The film camera was only used sporadically in the early years to document or rebroadcast teleplays, with scenes shot in order. As early as the mid 1950s, television directors attempted to enrich their work by including material that could not practicably be achieved with cable-bound cameras, such as exterior shooting and hand-held shots. These sequences were then edited into live teleplays so as to diminish their staged theatrical look, to offer a change of perspective, and to make the action appear more believable and the setting more realistic — as was the case with the historical teleplay *CHICAGO 1886* (1954). This mixing of media methods was however an unsatisfactory compromise due to its marrying of less than compatible elements. For one, transitions from video to celluloid shots were jarring due to noticeable differences in contrast and sharpness. For another, the respective characteristics of studio and outdoor shots created stylistic incongruities that seriously impaired the overall aesthetic of such hybrid forms.

Film production needed to be expanded to meet growing demand from both producers and the viewing public, and to enable “the entire channel to reach the international standard”.⁵⁾ By the end of the 1950s, television producers were provided with additional 16mm and 35mm cameras so that production could begin on three episodes of the successful crime series *WEIMARER PITAVAL* (1959). In addition, in the early 1960s, Party leadership helped executives to gain access to the studios of neighboring Johannisthal. These studios were run by the Johannisthaler Film-Anstalten (JOFA), and later by the Ton-Bild-Syndikat (TOBIS). After 1945, the Soviet public company LINSKA took over this production site as WWII reparations, but Moscow returned it to German ownership in 1950, at which point it became the property of DEFA-Studio für Spielfilme (the DEFA motion picture studio).⁶⁾

Although such steps helped to improve the quality of telefilms, television producers could only meet demand for more sophisticated fare by cooperating with tried and tested DEFA teams.⁷⁾ Seven co-productions were scheduled between 1956 and 1984, which these

5) Heinz Adameck, Schreiben an Staatliches Rundfunkkomitee/Ley mit Anlage ‘Perspektive der Programmentwicklung des Deutschen Fernsehfunks nach den bis jetzt vorliegenden Erfahrungen’, Berlin (DDR) 13. 11. 1956 (BArch DR 6/279), pp. 1f.

6) Staatliches Komitee für Filmwesen: Protokoll der 9. Kollegiumssitzung vom 3. 12. 1952, Berlin (DDR) 8. 12. 1952 (BArch DR 1/4468) TOP 4, p. 3.

7) See the first major production *DER ANDERE NEBEN DIR* (The Other beside You, 1963), an attempt to shed light on and to help understand the historically strained relations between Czechs and Germans.

otherwise rival producers viewed as "jumping over boundaries previously thought impassable".⁸⁾ 1956's *DAMALS IN PARIS* (Those Days in Paris), which concerned anti-Fascist resistance, was followed by elaborate literary adaptations such as *TIEFE FURCHEN* (Deep Furrows, 1965), *JAKOB DER LÜGNER* (Jacob the Liar, 1974), *DIE LEIDEN DES JUNGEN WERTHERS* (The Sorrows of Young Werther, 1976), *DIE VERLOBTE* (The Fiancée, 1980); the contemporary comedy *HIEV P* (Heave Up, 1978); and the short film *WEIBERWIRTSCHAFT* (Petticoat Rule, 1984).

Commissioned productions were more numerous. This politically-intended cooperation can be understood as an attempt to maximize efficiency, in the light of scarce resources. Where income from such productions helped to cushion the high operating costs of the studios and to relieve the strain placed on the state's culture budget, DEFA's personnel who were not otherwise occupied with cinematic productions could be put to work on television programming. More challenging subject matter was chosen for telefilms. These projects were tailored in such a way as to fulfill the more exacting standards demanded by international audiences, and therefore required considerable resources. As such, they demanded an experienced industrial studio at every stage of their production.

Television management determined the overall budget as well as budget limits for each individual project in regular "annual performance contracts" based on general cooperation agreements. According to the available documentation, each year more than two-thirds of the overall budget was allocated to the motion picture studio to underwrite commissioned productions. The figures range from around DDM5m in 1960, the first year of cooperation, to DDM33m in 1970, and to DDM40m ten years later.⁹⁾ But even after the 'Wende' — the political transformation in East-Germany — the newly democratized television industry stood by the economically endangered DEFA. In 1990, according to its provisional director Hans Bentzien, DFF spent approximately DDM67m on what would turn out to be its final productions.¹⁰⁾

In general, the monies assigned to contract films were higher than those used for in-house television productions. For example, at the end of the 1970s, spending reached around DDM16000 per minute on the former, and around DDM8000 on the latter.¹¹⁾ Such expenditure testifies not only to these projects higher artistic standards, but also to their cultural-political significance, propaganda aims, and export requirements. These amounts were quite significant, and represented a large part of the television budget. Hence production managers consistently tried to cut costs. A stricter time schedule was needed, but also a greater degree of flexibility in the case of production schedules, delays or cancellations. The latter could be caused unexpectedly by conceptual changes, such as when a change of director took place during the 1969 production of the historical drama

8) Hans Müncheberg, *Blaues Wunder aus Adlershof. Der Deutsche Fernsehfunk. Erlebtes und Gesammeltes* (Berlin: Das Neue Berlin Verlagsgesellschaft mbH, 2000), p. 95.

9) The annual development of costs was planned und controlled by the Hauptabteilung Ökonomie/Abt. Planung at GDR television.

10) Ralph Kotsch and Volker Müller, 'Alle Kräfte, die für Erneuerung eintreten, haben gleiche Chancen. Gespräch mit Hans Bentzien', *Neues Deutschland*, January 18, 1990.

11) HA Ökonomie: Analyse über die Entwicklung der Effektivität der Auftragsproduktion im DEFA-Studio für Spielfilme in den Jahren 1970–1979. Berlin (DDR) o.J (= 1980/DRA SGFS/DraKu/Planungsunterlagen DEFA-Analysen 1978–87), p. 15.

ROTTENKNECHTE (broadcast 1971), or when production was interrupted by personnel shortages and weather conditions. Time and again, both partners struggled with long production schedules on bigger projects that spanned several business years, and, with the termination of individual projects, newly freed up capital needed to be quickly reallocated to other projects. These modifications or disruptions meant that supposedly fixed budgets were in practice constantly adjusted in response to developments on the ground.

The “general agreements” that were reached between DEFA and Deutscher Fernsehfunk in 1960 governed the individual working stages, the production schedule, and practical issues related to the production process. Those responsible for handling contract productions were therefore firmly established. Where the television station was responsible for both political-ideological content and the basic concept, the studio and certain creative personnel also had a say in these matters. Moreover, the film studios were also responsible for production and organization.¹²⁾ Television decision-makers not only endeavored to establish a clear division of responsibilities between the two media in the area of film production, they also wanted to play the roles of initiator and client, showcasing to the outside world the qualities of telefilms as compared to the motion pictures being made at Babelsberg. In this respect, DEFA was not involved in tailoring themes, or the recruitment of above-the-line talent, or the complexity of a project.

Fruitful cooperation between television and DEFA began with the 1959 comedy-thriller *SPUK IN VILLA SONNENSCHEN* (Spook in the Sunshine Villa), a production that was still characterized by the slow-moving, dialogue-heavy tradition of the teleplay, a tradition for which film crews were ill-prepared. Despite the skeptical attitude towards this unaccustomed approach, the pilot project did provide an important learning experience for DEFA. With its lower budgets, lower shooting ratio, and shorter schedules, this production came in well below the cost of a motion picture. The more economical production of telefilms therefore became something of a favorite argument among those DEFA producers who called for overheads to be lowered and for motion picture production to adopt the more effective working methods of television. Creative practitioners such as the director Kurt Maetzig viewed this development from the outset as a “harmful tendency” inasmuch as it restricted their creative freedom and further lowered the quality of feature films.¹³⁾ Given the limited resources that were available, this was a conflict that could never be resolved, which meant that every project was characterized by a tension between the aspirations of those involved and the reality on the ground.

Telefilms grew ever more sophisticated as a genre, as their makers borrowed much from cinema. These efforts to gentrify the product earned praise, particularly from critics who spotlighted their “progressive departure from the convention, both in the selection and organization of the material, as well as in character development and dialogue”.¹⁴⁾ In this respect, DEFA promoted the ‘cinematization’ of fictional television productions, thereby serving gradually to blur the boundaries between television and cinema. Oftentimes,

12) See Rahmenvertrag zwischen dem Staatlichen Rundfunkkomitee — Deutscher Fernsehfunk — und der VVB Film. Berlin (DDR) o.J. (= 1960/BArch DR 1/4363), p. 1ff.

13) Kurt Maetzig in a 1959 letter to studio director Prof. Albert Wilkening: Bessere Planung, in *Filmarbeit. Gespräche — Reden — Schriften* (Berlin: Henschelverlag, 1987), pp. 279f.

14) Erwin Reiche: “Fernsehfirme — Fernsehspiele”. In: *Deutsche Filmkunst* 6/1961, pp. 200–202, here p. 202.

television productions were on a par with DEFA's works, as they exhibited not only solid workmanship, complex images, and complex forms of editing, but also non-linear narration and other forms of complex storytelling. The dramatic arts experienced increased artistic innovation, as they were freed from the bondage of in-house protocol and were fashioned to the standards of cinema. However, the gradual decline of the teleplay was lamented by some members of DFF, who suggested that the creative challenge of a live performance risked being lost.

If motion pictures were initially a major influence on telefilms, the latter would also influence cinema. The television scholar Peter Hoff has even written of a "decisive innovation process in the field of audiovisual media arts" which began in the field of East German television drama before spreading to other socialist countries.¹⁵⁾ A case in point was the internationally acclaimed 1961 five-part series *GEWISSEN IN AUFRUHR* (Conscience in Turmoil), a biopic about a Wehrmacht officer during the transition to State Socialism. Hoff has repeatedly pointed out that given the competitive advantage afforded by television's national penetration DEFA was forced to target the prime youth audience with topical content.

The crossmedia experiences of the DEFA directors who worked for Adlershof and who experimented in television-specific subject matter had a lasting effect on the film studios. Some directors, such as Bernhard Stephan, even switched from film to television. To a certain extent, this practice fulfilled the hope that working in television would enable personnel to hone their respective crafts. Nevertheless, only a few DEFA employees, like Heiner Carow, were in fact willing to admit that telefilms had influenced the look of East German cinema, and its focus on daily life. For its part, cinema would gradually lose its privileged role, and would be subjected to latent pressure to conform. "The influence of television; the influence of its possibilities on the narrative standpoint, on the choice of subject matter, and on the type of film has been underestimated. Filmmakers themselves have often fiercely denied these influences", Heiner Carow has suggested.¹⁶⁾ There is also good reason to conclude that the form of light entertainment practiced by television was also a source of inspiration for DEFA planners. For example, the positive reception of a number of comedies that were both broadcast on television and screened at movie theaters led to a noticeable expansion of light-hearted fare.

Given DEFA's shift toward television production we might ask: to what extent in the last two decades of its existence the organization sought to distinguish itself as a supplier of distinct content? And was its output able to fulfill its intended public function? Whereas Westerns, science fiction adventures, and impressive stand-alone works such as *GOYA* (1971) promised a powerful movie-going experience, most of DEFA's films were barely distinguishable from television programs.

In structural and organizational terms, and in terms of culture and media policy, the relations between DEFA and television were rather contradictory, marked as they were by attempts to cooperate and by competition. Alongside shared creative agenda and concrete-

15) Peter Hoff: *Wettbewerbspartner oder Konkurrent? Zum Verhältnis von Film, Kino und Fernsehen in der DDR*. In: *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft* 4 (1985), pp. 48–74, here p. 63.

16) Heiner Carow, 'Zwischenbilanz', *Film und Fernsehen*, no. 4 (1977), pp. 5–9, here p. 9.

te cooperation on co-productions, there was some overlap, and thus a measure of convergence at the level of ideology and among personnel. Yet, these two forms of mass media were different in terms of their political functions and operations, in terms of their content and artistic aspirations, and their target markets and intended audience effects. Thus, despite Party leaders' appeals to recognize shared interests and to strengthen cooperation, film and television institutions pursued different goals and employed distinct strategies, as evinced by their rivalry to secure well-known writers, popular stories, qualified staff and, ultimately, to win audience approval. Yet, neither of these two media can be viewed as fully autonomous; each must be conceptualized within a broader framework of socialist media. For all the dissonance in the GDR between the centrally controlled but independently run Party departments — the "Culture Department and Central Film Office and the Agitation Department and State Television Committee — film and television were in effect equal institutions, both of which were subordinate to a single State authority, both of which were subject to a single cultural policy, and both of which were dependent on a single state budget.

Thomas Beutelschmidt studied German, Art History, and Political Science in Freiburg and in Berlin. He is a media historian, an author, and a curator, and he is currently conducting an interdisciplinary research project on the international exchange of television programs among European broadcasters from the early 1950s to 1990 at the Center for Contemporary History in Potsdam/ ZZF. He has published widely on the supranational dimensions of German television.

Films and Television Programs Cited:

Chicago 1886 (Gottfried Herrmann, teleplay 1. 5. 1954), *Damals in Paris* (Carl Balhaus, cinema premiere 2. 11. 1956 / TV 4. 11. 1956), *Der Fall Harry Domela* (episode 6, Wolfgang Luderer, 4. 6. 1959), *Der Fall Jakubowski* (episode 7, Wolfgang Luderer, 27. 12. 1959), *Gewissen in Aufruhr* (Günter Reisch / Hans-Joachim Kasprzik, mini series 5.–14. 9. 1961), *Goya* (Konrad Wolf, cinema premiere 16. 9. 1971), *Hiev p* (Joachim Hasler, cinema premiere 29. 6. 1978 / TV 10. 12. 1978), *Jakob der Lügner* (Frank Beyer, cinema premiere 17. 4. 1975 / TV 22. 12. 1974), *Die Leiden des jungen Werthers* (Egon Günther, cinema premiere 26. 8. 1976 / TV 20. 9. 1977), *Rottenknechte* (Frank Beyer, mini series 9.–17. 1. 1971), *Spuk in Villa Sonnenschein* (Gerhard Klingenberg, 12. 7. 1959), *Tiefe Furchen* (Lutz Köhlert, cinema premiere and TV 2. 9. 1965), *Die Verlobte* (Günter Reisch, cinema premiere 2. 9. 1980 / TV 10. 4. 1981), *Weiberwirtschaft* (Peter Kahane, cinema premiere 14. 9. 1984 / TV 5. 2. 1984), *Weimarer Pitaval TV series: Der Fall Wandt* (episode 4, Wolfgang Luderer, 19. 2. 1959).

SUMMARY

A Wonderful Friendship? Relations between Film and Television Production in the GDR

Thomas Beutelschmidt

This essay outlines the relationships between film and television production in the German Democratic Republic (GDR). In structural and organizational terms, and in terms of culture and media policy, the relations between DEFA and television were rather contradictory, marked as they were by attempts to cooperate and by competition. Alongside shared creative agenda and concrete cooperation on co-productions, there was some overlap, and thus a measure of convergence at the level of ideology and among personnel. Yet, these two forms of mass media were different in terms of their political functions and operations, in terms of their content and artistic aspirations, and their target markets and intended audience effects. Thus, despite Party leaders' appeals to recognize shared interests and to strengthen cooperation, film and television institutions pursued different goals and employed distinct strategies, as evinced by their rivalry to secure well-known writers, popular stories, qualified staff and, ultimately, to win audience approval. Yet, neither of these two media can be viewed as fully autonomous; each must be conceptualized within a broader framework of socialist media. For all the dissonance in the GDR between the centrally controlled but independently run Party departments — the "Culture Department and Central Film Office and the Agitation Department and State Television Committee — film and television were in effect equal institutions, both of which were subordinate to a single State authority, both of which were subject to a single cultural policy, and both of which were dependent on a single state budget.

Petr Szczepanik

How Many Steps to the Shooting Script? A Political History of Screenwriting

The scenarist could be controlled more easily than the director.

One-dimensional meaning can be conveyed more easily in words than in pictures.

Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*

Perhaps more than any other aspect of the film production process, screenwriting has been the subject of political conflict and debate. In this respect, political authorities wanting to control film production are presented with two options: they can either censor the finished product or they can exert their influence on which films are approved for production and by whom these films are produced. In the case of the latter, political agents usually focus on the selection and development of story ideas rather than on the ways those ideas are staged, enacted, and shot.

A purported lack of “good” screenplays and screenwriters has been one of the most politicized problems in both Eastern and Western Europe, from the early 1920s through to the present day. In fact, attempts to modernize, subsidize, and pre-censor national film productions under various political regimes and production systems were regularly confronted with what has been labeled a “screenwriting problem” or a “screenplay crisis”.¹⁾ Even today, both the European Union and national subsidy programs aim to support development by increasing the international competitiveness of European films.²⁾

Bureaucratic reformists have repeatedly tried to introduce organizational measures to professionalize, standardize, stimulate, and ideologically control screenwriting. They could hardly interfere in the everyday activities of directors, cameramen, production de-

1) Isabelle Raynauld has sketched historical cases of this eternal “crise du scénario” using French examples from 1908 to 1985. See Isabelle Raynauld, ‘Le scénario a toujours été “en crise”!’, *CinémaAction: L’enseignement du scénario*, vol. 61 (1991), pp. 22–27.

2) See for example the “Midpoint” workshops in the so-called Visegrad countries of East-Central Europe.

signers, editors, or even actors, because their work is too technical to be controlled efficiently by outsiders before the results of their efforts are presented on the screen. All that can usually be done is to oversee who is awarded such positions, rather than to determine how these individuals go about their work. Bureaucrats are not interested in studying budgets, shooting plans, rehearsals, continuity sketches, dailies, or shooting scripts, but they are eager to read and comment on screenplays, although even here they are seldom able to achieve what they deem to be a satisfactory levels of control. Screenplays are at the center of political debates about film production not only because they often represent the first stage of a prospective film, but more specifically because they are the most accessible, complete, and, at the same time, most negotiable and malleable aspect thereof. This situation is exemplified by Josef Goebbels' pre-censorship activities — the concept of *Vorzensur*, as it was institutionalized in Germany in the mid 1930s — or by the convoluted pre-censorship methods that were introduced by the Stalinist regimes of Eastern and Central Europe in the late 1940s and early 1950s. Screenplay development became an over-determined site of ideological control in the USSR, Czechoslovakia, Poland, and elsewhere.³⁾

For Stalinist apparatchiks, film was primarily a screenwriting art, a pseudo-literary form destined to deliver prefabricated ideas and topics, not, strictly speaking, an audiovisual medium. In 1950s Czechoslovakia, the single most influential document relating to official film policy was a manifesto published by the Communist Party's Central Committee in April of 1950. It did not mention specific filmmaking issues except for its relatively detailed discussion of screenplay development, and its organization, personnel, and formats. According to the manifesto, the main strategy for improving the quality of films was systematic collaboration between the Party and prominent literary writers, and the establishment of a film section of the Writers Union.⁴⁾ The other strategy used at this time was to install pro-regime writers and script supervisors directly into film studios in order to ensure the implementation of socialist-realist dogma. The new communist management hired dozens of inexperienced writers and communist journalists to replace established informal collaborative networks with new ones. These novices were supposed to become a new type of "proletarian" film artist, one working alongside other studio personnel in a factory-like system. Yet, in reality, their lack of practical knowledge, combined with this newly bureaucratized pre-censorship system, would push national film production to the brink of collapse. The filmmaking community was forced to act defensively and to articulate otherwise tacit principles of creative work and professional identity: the importance of technical knowledge, of informal networks, of personal trust, and so on. After three years, most of these radical "dilettantes", as they were called by seasoned filmmakers, were ousted by an opportunistic alliance of veteran professionals and communists. No other professional group in the history of the Czech film industry was so embroiled in political disputes as writers.⁵⁾

3) See Maria Belodubrovskaya, 'Politically Incorrect: Filmmaking under Stalin and the Failure of Power' (PhD Dissertation: University of Wisconsin-Madison, 2011); Edward Zajiček, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896–2005*, 2nd edition (Warszawa: Stowarzyszenie Filmowców Polskich — Studio Filmowe Montevideo, 2009).

4) See 'Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu', *Rudé právo*, 19 April 1950, pp. 1, 3.

5) See Petr Szczepanik, "Veterans" and "Dilettantes": Film Production Culture vis-à-vis Top-down Political

It is well known that the politicization of screenplays in the former Socialist countries of Eastern and Central Europe proceeded primarily from direct, ideologically motivated interventions into content tailoring through so-called thematic planning, which was intended to foster preferred topics, or pre-censorship aimed at avoiding subversive subjects, or broader campaigns promoting socialist realism as an official aesthetic doctrine. However, in this article I do not wish to ask the standard political-historical question posed by studies of film production in totalitarian and authoritarian regimes: how did direct ideological indoctrination and censorship shape films and screenplays? Rather, my interest here is in what I see as a more fundamental aspect of politicization — the politicization of screenwriting as a component of the field of film production or more specifically of its practices and conventions. Drawing on the work of Pierre Bourdieu, I build on the assumption that external political influence on film production is never straightforward; that it is invariably “refracted” through the internal structure of the relatively autonomous professional field.⁶⁾ The late 1940s and early 1950s — the period of late Stalinism or Zhdanovism in Eastern and Central Europe — offers an exemplary case-study of how the field reacted to the brutal interventions of political authorities and of how it struggled to regain its relative autonomy.

External political authorities, mainly the Central Committee of the Czechoslovak Communist Party, used screenwriters as what Bourdieu calls “enemy agents”⁷⁾ or “Trojan horses”; individuals who could change the internal logic of the field from within by replacing the “holders of a specific authority in the field” and by transforming “internal interest into external ‘missions’” of communist propaganda and socialist realism.⁸⁾ Although there were virtually no open dissidents among filmmakers at the time, and although most film professionals adhered to general political directives, as a structure and as a “production culture,”⁹⁾ the field of film production remained largely resistant and immune to these attempts at top-down reorganization. After a relatively short period of initial subservience to political authority, the field began to reinstate its internal hierarchy and rejected the opportunity to trade its specific capital of recognition for heteronomous power.

I use the term “micro-politics” here to refer to the power relations that exist at the level of basic creative groups, in this case to power struggles between literary writers, screenwriters, and directors. Their everyday conflicts, fluctuating careers, and shifting positions within their professional hierarchy were interrelated, but also differed significantly from the macro-political struggles taking place at both the national and international level.¹⁰⁾

Changes, 1945–1962’, in Pavel Skopal and Lars Karl (eds), *Sovietisation and Planning in the Film Industries of Soviet Bloc Countries: A Comparative Perspective on East Germany and Czechoslovakia, 1945–1960* (Berghahn Books, forthcoming).

6) See Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field* (Stanford: Stanford University Press, 1995), pp. 220–221.

7) Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* (New York: Columbia University Press, 1993), p. 41.

8) Bourdieu, *The Rules of Art*, p. 281.

9) See John T. Caldwell, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television* (Durham: Duke University Press, 2008).

10) In the current ethnographically-informed political sciences, micro-politics refers to the inner workings of politics, to the everyday practices of decision-making that occur in political organizations. Micro-political studies focus on the organizational contexts and organizational cultures that determine both the possibilities

Micro-politics is a specific power game within the film production field — one that is closely related to what Steven Maras has called “particularist games” or to what cultural anthropologists have dubbed “boundary work”.¹¹⁾ To acknowledge the different political dimensions of screenwriting, I differentiate between top-down political initiatives that attempted ideologically to reform cinema via controlling screenplays, on the one hand, and, on the other, the micro-political behavior of communities of practice, which were largely resistant to those initiatives: I focus on the intersections of the two.

The screenplay is in many ways a paradoxical text. At once literary work and production blueprint, it provides a link between cultural politics, a production system, and everyday production routines. It therefore serves as a site at which habitual thinking interacts with formal organizational principles. I will use one concrete example to illustrate the process whereby the field of film production refracted and resisted macro-political influences: the introduction of the “Literary Screenplay”, a new screenwriting format that was inspired by the Soviet literary scenario, and its appropriation by the production community in Prague in the 1950s (and beyond). While an analysis of concrete projects and of related decision-making processes would likely show us how this new format influenced the aesthetic and ideological characteristics of ensuing films, such an analysis is beyond the scope of this essay. Accordingly, I focus on the ways in which the Literary Screenplay was intended to serve as an instrument of top-down control, on how it was designed to change creative practice and interrelations between those agents involved in screenplay development, and on how it was eventually used to serve practical needs.

Methodologically, this essay is inspired by Janet Staiger’s conceptualization of the Hollywood Mode of Production and the role of the screenplay therein,¹²⁾ while also building on my own work on the “State-socialist Mode of Production”, which is to say the management system and division of labor utilized in Czechoslovakia and the other former socialist countries of East-Central Europe.¹³⁾ In what follows, I begin by outlining those theoret-

and the constraints of such decision-making on the level of smallest units of action, and on the way these allow for groups to reach a consensus and to deviate from formal rules and officially determined goals. See Roland Willner, ‘Micro-politics: An Underestimated Field of Qualitative Research in Political Science’, *German Policy Studies*, vol. 7, no. 3 (2011), pp. 155–185. Relatively autonomous micro-political processes in concrete local settings, and the ways in which they “not only reflect larger political processes and national-level conflicts, but may contribute to them” have been studied by political anthropologists. See for example John Gledhill, *Power and Its Disguises: Anthropological Perspectives on Politics*. 2nd Edition /London: Pluto Press, 2000/, p. 128. They have also been studied by ethnographers of power struggles in the art world. See for example Maruška Svašek, ‘Styles, Struggles, and Careers: An Ethnography of the Czech Art World, 1948–1992’ (PhD Dissertation: University of Amsterdam, 1996).

11) Steven Maras, *Screenwriting: History, Theory and Practice* (London: Wallflower Press, 2009), p. 157; Tejaswini Ganti, *Producing Bollywood: Inside the Contemporary Hindi Film Industry* (Durham, NC: Duke University Press, 2012).

12) See David Bordwell, Janet Staiger, and Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960* (New York: Columbia University Press, 1985); Janet Staiger, “‘Tame’ Authors and the Corporate Laboratory: Stories, Writers and Scenarios in Hollywood”, *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 8, no. 4 (Fall 1983), pp. 33–45.

13) See Petr Szczepanik, ‘The State-Socialist Mode of Production and the Political History of Production Culture’, in P. Szczepanik and Patrick Vonderau (eds.), *Behind the Screen: Inside European Production Cultures* (New York: Palgrave Macmillan, 2013), pp. 113–134.

ical concepts that allow us to account for screenwriting formats as conventions, and screenplay development as institutionalized collective practice. From there, I use the example of Czech cinema to sketch the changing historical position occupied by the screenplay and the screenwriter in Europe, and then in the State-socialist Mode of Production. More detailed analyses of the development of formats follow, in which I focus on the genealogy of the Soviet-inspired Literary Screenplay in order to demonstrate the political significance of screenwriting conventions within the Czech production system. In the last section, I return to the issue of the relative autonomy of the field of film production. The changing status of the Literary Screenplay illustrates how the field refracted political influences through its internal dynamics. This essay therefore concludes with the claim that eventually this small nation's cinema — understood here as a specific field or production culture — resisted political interventions, and repeatedly pushed against the norms imposed on it, in an effort to preserve its habitual operations.

Screenplay formats as conventions, or tools of political control

The formal conventions, protocols, and formats that both structure and facilitate collaborative creative work do not usually originate from the top-down directives of cultural institutions and policy-makers. As sociologists of art have shown, these forces are in fact embedded in everyday practice and are constantly re-negotiated by production communities or by art worlds, in the broader social sense. According to Howard Becker, conventions enable efficient collaboration among artists, support personnel, and eventually consumers. With conventions embodied in material, equipment, sites of production, systems of notation, and training, Becker suggests that “decisions can be made quickly, plans made simply by referring to a conventional way of doing things, [and] artists can devote more time to actual work”.¹⁴⁾ They are not based on any immutable formal rules, but on what he describes as “understandings people hold in common and through which they effect cooperative activity”;¹⁵⁾ and these are open to negotiation and subject to change. Screenwriting's structural rules, procedures, and formats are illustrative of Beckerian conventions inasmuch as they have always been vital for film-production systems to stabilize and to innovate output, to draw new story ideas from the outside world, and to process them into standardized and filmable “blueprints”.¹⁶⁾

When studying the state-socialist cinemas of Eastern and Central Europe we face a different situation however. The entire field of film production was pressed to become more formalized and controllable, and to be open to the outside field of politics. The state and the Party attempted to directly regulate the formats and standards of screenplay development, so that these would better serve Communist propaganda and the Socialist-Real-

14) Howard S. Becker, *Art Worlds* (Berkeley: University of California Press, 1982), p. 30.

15) *Ibid.*

16) Examples of conventions in screenwriting include anything from the standard length and page format to the three-act structure and the system of “slug lines” or master scene headings. See also Janet Staiger, ‘Blueprints for Feature Films: Hollywood's Continuity Scripts’, in Tino Balio (ed.), *The American Film Industry*, 2nd ed. (Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985), pp. 173–92.

ist aesthetic doctrine. Such attempts to control and to change deeply-embedded, habitual practices met with passive resistance from the informally functioning production communities, which eventually managed to cushion the impact of many of them.¹⁷⁾ Among those conventions and formats that were, for political reasons, implemented via top-down directives and provisions from either outside the field of film production or the art world of cinema, one stands out: the so-called Literary Screenplay. The Literary Screenplay, implemented in the USSR in the late 1930s and in Czechoslovakia in the late 1940s, amounted to a set of conventions that were intended to facilitate communication, not so much between members of the same field of practice but between the worlds of politics and film, as well as between film and literature. The thousands of Literary Screenplays preserved in Czech archives provide us with an opportunity to conduct empirical research into screenwriting and to grasp the distinctive features of the State-socialist Mode of Production and the related institutionalized practices that set them apart from those of either Hollywood or Western Europe.¹⁸⁾

European screenwriting histories: The reign of the director

Little has been written on the history of screenwriting practices in Europe, and especially not on those of East-Central Europe. The role and professional identity of screenwriters in European cinema has always been insecure and problematic. Directors consistently held a dominant position in various national production systems from as early as the 1910s, and never more so than from the 1920s. Kristin Thompson showed that the fragmented and decentralized European production systems of the 1910s to the 1930s implied the director's control over the whole creative process, from story development to production and post-production, as well as a lack of separation between screenplay development and shooting — or, to use Staiger's neo-Marxist terminology, between "conception" and "execution". This stood in contrast to the Hollywood studios, which, since the mid-1910s, had separated development, shooting, and post-production, and which had used detailed continuity scripts as standardized blueprints which directors would then execute.¹⁹⁾ Hollywood switched in the early 1930s from what Staiger has called the "Central Producer System" to the more flexible "Producer-Unit System", with vast story departments and specialized staff writers churning out hundreds of scripts to be shot by directors.²⁰⁾ Conversely, Thompson argues that European production companies were still mainly using

17) See Szczepanik, "Veterans" and "Dilettantes".

18) Almost 10,000 items from the early 1910s are included in the Czech National Film Archive's collection of screenplays (3,500 literary screenplays, 4,900 shooting scripts, and various development formats and unproduced screenplays). I am grateful to Pavla Janásková, the head of the NFA's library, for providing me with this data and for giving me access to this collection. The classification used in the collection's inventory does not fully reflect the historicity of the screenwriting terminology or the textual types themselves. Other screenplay collections are housed in the Barrandov Studios Archive (2,500 film titles), and at The Museum of Czech Literature.

19) Kristin Thompson, 'Early Alternatives to the Hollywood Mode of Production: Implications for Europe's Avant-Gardes', *Film History*, vol. 5, no. 4 (1993), pp. 386–404.

20) See Bordwell, Staiger, and Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*.

the Director-Unit System that had been typical of Hollywood in the early 1910s.²¹⁾ It was only during the 1930s that a more centralized producer-based system with a stricter division of labor made inroads into European cinema.

Focusing on Germany and Austria, Jürgen Kasten has shown that professionalization of screenwriting in the late 1910s first brought dozens of mostly “subliterary authors” to cinema.²²⁾ Then, during the 1920s, the standardization process, which was accompanied by the publication of a lengthy series of manuals and textbooks, led to an indispensable, medium-specific shooting script in a regulated shot-by-shot format. This “komplexes poetisch-technisches Kompendium” was valued for its ability evocatively to convey narration, pacing, and action, and for its concrete and precise visual imagination, but it was nonetheless considered a general guide that made possible arbitrary changes throughout the production process.²³⁾ Paradoxically, the same development resulted in the structurally conditioned isolation, functionalization, and subjection of the screenwriter, who became more and more detached from shooting and overshadowed by the director, a leader of sorts who needed to manage an increasingly complex industrial processes and to efficiently market a new product through the internationally recognizable label of the star-director.²⁴⁾ This structurally based “taming” of writers made it easier for subsequent totalitarian regimes to adjust film production to the needs of propaganda.²⁵⁾ In political-historical terms, Kasten emphasizes a series of stylistic and thematic conventions in German and Austrian cinema that ran from the 1930s up into the early 1960s thanks to so-called “Altautoren” — routinists who adapted to different political regimes and industrial cultures, until their position was finally shattered by the New German Cinema auteurs who wrote their own screenplays. Although different national systems demonstrated a degree of variation, there existed a pan-European trend in the mid-1920s to standardize screenwriting practice and to elevate the director as the author of a film, thereby granting him or her a dominant position that remained largely unchallenged in subsequent decades.²⁶⁾

In the Czech production system — itself something of a hybrid due to Austrian, German, Soviet, and American influences, but always embedded in the locally specific conditions of a “small nation cinema”²⁷⁾ — directors held a dominant position as early as the 1920s. Until 1945, as was the case in Germany and Austria, screenplays were mainly writ-

21) Thompson, ‘Early Alternatives’.

22) Kasten’s typology of screenwriters comprises six groups: light literature writers, often female; journalists; writers coming from theater; writers-directors; silent film divas; and a handful of highbrow literary writers. See Jürgen Kasten, *Film Schreiben. Eine Geschichte des Drehbuches* (Wien: Hora, 1990).

23) Kasten, *Film Schreiben*, p. 113.

24) Kasten discerns this change of power relations between directors and writers in the opening credits of films and in the materials advertizing films: by 1924/1925, the announcement of a “Drama in 6 Akten von...” followed by the name of a writer is eventually replaced by “Ein film von...” followed by the name of a director. See Kasten *Film Schreiben*, p. 109.

25) See Staiger, “‘Tame’ Authors and the Corporate Laboratory”.

26) For example, Ian W. Macdonald argues that by the mid-1920s British screenwriters had lost ground to directors after attempting to “secure their status as the ‘author’ of a film” throughout the 1910s, and that numerous British directors wrote their own scenarios in the 1910s and 1920s. See Ian W. Macdonald, ‘Screenwriting in Britain 1895–1929’, in Jill Neldes (ed.), *Analysing the Screenplay* (London: Routledge, 2011), p. 44.

27) See Mette Hjort and Duncan Petrie, ‘Introduction’, in *The Cinema of Small Nations* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007), pp. 1–22.

ten by popular literature authors and playwrights, journalists, lyricists, and actors; only a handful of prominent writers tried their luck at penning film scenarios. Up to forty-five percent of screenplays were written or co-written by directors, and their position did not weaken after the nationalization of the industry in 1945 or after the Communist putsch of 1948. Between 1945 and 1980, directors wrote or co-wrote a significant majority of screenplays: more than seventy percent to be precise. In the 1960s, their contributions were at their greatest, reaching almost eighty-five percent. Such accounts may appear odd, but they reflect the ways in which professionals themselves discussed the micropolitics of screenwriting at this time. During the big screenwriting debate in 1956 (elucidated below), one critic compared all foreign films shown in Czech theaters between January and August 1956 with Czech movies produced in the previous year. The result was that forty-two percent of imports had been written or co-written by directors; compared to seventy-one percent of the Czech sample (these figures are almost identical to my own calculations for the whole decade).²⁸⁾ It would appear that the predominance of directors and the complementary marginalization of screenwriters constitute fundamental features of the production system, ones that cut across both political changes and attempts to recalibrate the professional hierarchy.

The State-socialist Mode of Production and the structural position of the screenwriter: Units and dramaturgy

To understand the position in the professional hierarchy of professional screenwriters (employees of the state-owned studios) and “writers” (outsiders writing for the screen), it is helpful to sketch the key features of the production system and the social milieu in which these individuals worked and lived.²⁹⁾ Elsewhere, I conceptualized the State-socialist Mode of Film Production by distinguishing between, on the one hand, the strategic management of the state and Communist-party representatives in the studios, and, on the other, the tactical management that was developed both to supervise film production and balance central ideological oversight with limited product differentiation: the so-called “units”. The “units”, which were established in Prague in 1945 and later in other Soviet-bloc countries, managed screenplay development as well as day-to-day collaboration between writers, screenwriters, and directors. Despite fulfilling pre-censorship functions, they also allowed creative work to be conducted efficiently, and allowed a measure of creative autonomy to be preserved amid top-down political control, wherein the state itself was ultimately seen as the only legitimate producer of films.³⁰⁾

28) See Antonín Malina, ‘Tvůrčí odvaha, scénář a dialogy našich filmů’, *Film a doba*, vol. 2, no. 11 (1956), pp. 728–734. My calculations offer an impression of directors’ involvement in screenwriting. They are based on authoritative filmographies published by the National Film Archive in Prague, and they take into account the authorship of the last screenplay version preceding the director’s version, i.e. the shooting script that was usually written by the director — a draft called the Literary Screenplay after 1948, and simply the “screenplay” or the “scenario” before that date.

29) Like Staiger, I distinguish between a general mode, which is to say the State-socialist Mode of Film Production, and its historical and national variations, which I term “production systems”.

30) See Szczepanik, ‘The State-Socialist Mode of Production and the Political History of Production Culture’.

In the Czech production system, the theory and practice of screenplay development was called dramaturgy. Dramaturgy meant two things at this time. First, it was a theory combining classical rules of dramatic construction with socialist-realist doctrine.³¹⁾ Second, it referred to the practical management and supervision of not only script development but of the whole creative process. In terms of the latter, dramaturgy was organized in a complex hierarchy of institutions, with the state or central dramaturgy at the top and with units at the bottom. From the perspective of communist ideologues, the *raison d'être* of dramaturgy and the units was to ensure the ideological conformity of film production without destroying its commercial viability and cultural relevance: after a period of radical centralization was followed by a major production crisis from 1948 to 1954, the Party realized that it had no other efficient means of practical supervision than the units, which had been suppressed from 1948 to 1951 and dissolved over the next three years. There was no other organizational body between bureaucratic top management, which lacked necessary knowledge of film practice, and a resistant and politically unreliable filmmaking community that could be used to facilitate the transformation of official cultural policy into day-to-day creative work. Surprisingly, as far as the apparatchiks were concerned, the very same units, which were reestablished in 1954, would eventually become centers of cultural resistance and key nodes in the informal networks that were behind the subversive filmmaking of the late 1950s and 1960s.

Each Czech unit consisted of a group of around four dramaturgs and was usually led by a chief dramaturg and a production manager.³²⁾ The dramaturg, or, the artistic head of the unit, was a virtual equivalent of the pre-state-socialist hands-on “producer”, albeit without the usual financial, green-lighting, and marketing responsibilities, which were instead held by the state’s or the Party’s representatives. The dramaturgs and the units oversaw story development and the recruitment of casts and crews. In some historical periods, they also oversaw shooting and post-production, and, on occasion, distribution as well. Unlike the more narrowly defined script supervisors and editors that were common to other production systems, dramaturgs oversaw a project to completion. They acted as intermediaries or brokers between studios and the political establishment, between upper studio management and creative teams, between writers and directors, between directors and crews, and between wider political and cultural trends and filmmaking practice. Units supervised a standard number of screenplays at different stages of their development. For example, at the height of the Czech New Wave in 1966, each unit reported a monthly overview of approximately seven films in production, ten completed screenplays pending approval, fourteen “short stories” (treatments), ten synopses, and seven story ideas.³³⁾ Each unit held regular formal meetings, while operating a network of semi-permanent collaborators. They also boasted a fairly distinct creative profile and characteristic style of dramaturgical work. Where some units used so-called individual dramaturgy, whereby a specific dramaturg was assigned to work on a project, others had a reputation for being

31) See for example a series of handbooks written by the Barrandov dramaturgs František Daniel and Miloš Kratochvíl, beginning with *Cesta za filmovým dramatem* (Praha: Orbis, 1956).

32) In other production systems in East-Central Europe, units could include other professions, especially directors.

33) National Film Archive (NFA), f. ÚŘ ČSF, k. R5/A1/1P/6K.

team-based. Similarly, some were seen as flexible and others bureaucratic, and some were associated with conservative filmmaking when others were renowned for formal experimentation. However, in reality, the units were pragmatic bodies that did not maintain such clearly defined profiles for long periods of time. Rather, distinct combinations of these traits characterized each unit.³⁴⁾

While similar units or “groups” functioning as middle managers, ideological supervisors, and cultural mediators were established in the other Soviet-bloc countries of East-Central Europe, especially after the late 1950s, dramaturgy was a key concept only in Czechoslovakia and in the GDR.³⁵⁾ The reason for this was historical: in both countries, dramaturgy had a long tradition in legitimate theater, and their respective nationalist cultural policies of the 1930s and 1940s were quick to adapt this tradition to the needs of film production.³⁶⁾ To “improve” the artistic and ideological qualities of films, these two states took steps to regulate film production not only retroactively via censorship but preemptively during script development. Much like the insitutionalization of Goebbels’ Vorzensur in 1934, the Czechs attempted to institutionalize dramaturgy in the mid 1930s.³⁷⁾ In the Czech lands, the mature form of film dramaturgy took shape during World War Two, when Prague became an important production center for the German film industry and when an analogy to the Reichsfilmkammer (National Film Chamber) was established in order to centralize and standardize the domestic film industry.³⁸⁾ In both Czechoslovakia and the GDR, dramaturgy represented a form of continuity between the prewar and post-war development of production systems, political differences between the Nazi and the socialist regimes notwithstanding.

After the nationalization of the Czech film industry, and especially after the Communist putsch, the previous external forces pressuring screenwriting to standardize were joined by internal ones:³⁹⁾ organizational and legal measures represented by the permanent employment of writers, and by collective contracts, working rules, the operation of

34) See Szczepanik, ‘The State-Socialist Mode’; see also Szczepanik, ‘Between Units and Producers: Organization of Creative Work in Czechoslovak State Cinema 1945–1990’, in Marcin Adamczak, Piotr Marecki, Marcin Malatyński (eds.), *Film Units: Restart* (Kraków: Ha!art, 2012), pp. 271–312.

35) In the other countries, units were mainly headed by directors, and the dramaturg was not recognized as a specific and important profession.

36) On the concept of dramaturgy in the history of European and American theater see Mary Luckhurst, *Dramaturgy: A Revolution in Theatre* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2006).

37) The political functionalization of film dramaturgy as Vorzensur had its precedent in the 1934 amended Reichslichtspielgesetz, which introduced the “Vorprüfung” of screenplays, and which granted the newly appointed “Reichsfilm dramaturg” the authority to supervise the various stages of a screenplay’s development. See David Welch, *Propaganda and the German Cinema, 1933–1945* (London; New York: I.B. Tauris, 2001), p. 14. The Soviet Stalinist production system used its own form of pre-censoring screenplays that were in development. See Natacha Laurent, *L’œil du Kremlin: Cinéma et censure en URSS sous Staline* (Toulouse: Privat, 2000). This would become an explicit model for Czech policy only after 1948, by which time dramaturgy was already an established discipline.

38) See Tereza Cz. Dvořáková, ‘Idea filmové komory. Českomoravské filmové ústředí a kontinuita centralizačních tendencí ve filmovém oboru 30. a 40. let’ (PhD Dissertation: Charles University, 2011).

39) Screenplay practices and conventions had been subject to a degree of standardization since the 1920s, and especially since the mid 1930s, due to state subsidy programs, which demanded the submission of treatments, due to educational initiatives that offered courses in screenwriting, to manuals, to scenario contests, and even to critical discourse lamenting the perpetual screenwriting crisis.

units, and of bureaucratized procedures of story development and screenplay approval. Only a month and a half after the putsch, new studio management started systematically to recruit young screenwriters called “adepts of screenwriting”, even though writers had never been permanent employees of the studios. Soon after, a committee of production unit artistic chiefs was formed to select ten exemplary step outlines and ten “short film stories” which could be used to train unit members in screenwriting techniques.⁴⁰⁾ However, the new pool of permanent staff writers proved to be extremely inefficient. Screenwriting practice remained largely informal, thereby allowing directors to write or to co-write their screenplays and shooting scripts as they collaborated with external literary writers rather than the professional screenwriters who were employed by the studios.

Professional screenwriters had never had a well-functioning organizational platform or firm status within the nationalized studios. During periods of liberalization and increased creative freedom — 1945–48 and 1955–69 — they were dispersed among units as “adepts” or dramaturgs or “reviewers”, and were allowed to build informal partnerships with other writers, directors, and dramaturgs. In times of tighter political control and oppression, there were repeated attempts to establish a separate screenwriting department. This happened in the early 1950s, when such moves were inspired by the Soviet model of the “Screenplay Studio”, which was itself an attempt to emulate Hollywood’s system of story departments.⁴¹⁾ It also occurred in the early 1970s, during a period of so-called “normalization” that was characterized by political tightening following the Warsaw Pact invasion of Czechoslovakia. All of these attempts were largely unsuccessful however; something that was acknowledged openly, even by studio officials. Screenwriting departments were never a major source of story material, leading their employees periodically to be criticized for their inefficiency. Similarly unsuccessful efforts to group and regroup screenwriters were attempted by the Communist party organization located within the film studios. Distinct professional groups were repeatedly relocated from one “basic cell” to another in order that they could be combined with, or separated from, other professional groups.

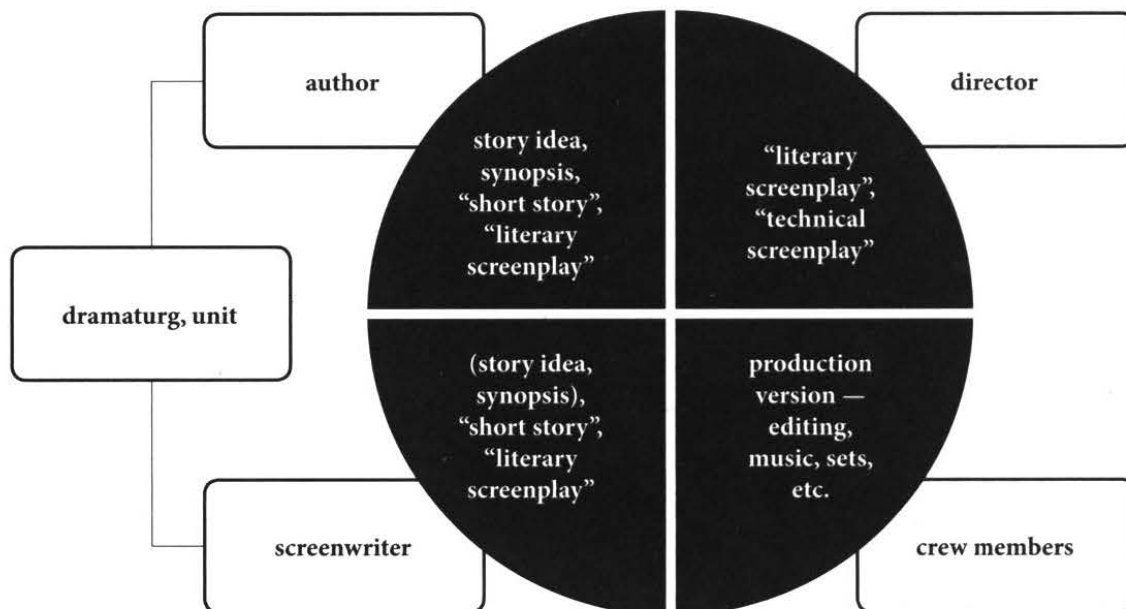
Screenwriters proved to be the most unpredictable and individualistic of all film professions. A centralized production system and top-down political control never managed to streamline their creative work and professional lives. For example, in his diaries, Pavel Juráček detailed his experiences as a prominent screenwriter: marginalized by directors, demoralized by the approval processes, and spiritually broken by the political changes that took place after 1968. Despite being a permanent employee of the Barrandov studios throughout the 1960s — first as a unit dramaturg then as a unit head in 1968 and 1969 — his day-to-day creative work was anything but regular, virtually unaffected as it was by central production planning, and was quite detached from the internal operations of the unit of which he was a member. Nevertheless, he was able to make a comfortable living, less from his low salary than from the relatively high fees paid for the development of screenplays, starting with a synopsis and ending with a Literary Screenplay.⁴²⁾

40) NFA, f. Frič Martin, k. 5, sign. 269, Zápisy z pracovních porad uměleckých šéfů dramaturgických skupin.

41) See Belodubrovskaya, ‘Politically Incorrect’.

42) Pavel Juráček, *Deník (1959–1974)* (Praha: Národní filmový archiv, 2003).

Figure 1: The Micro-politics of screenplay development



It is important to distinguish between several types of writers for the screen. First, literary authors delivered a story idea, a synopsis or a treatment, or supervised the adaptation of their existent works; some of these were able to pen complete screenplays, thus becoming semi-professional screenwriters. Otherwise they wrote screenplays with directors. Then there were directors and dramaturgs who wrote original screenplays or adaptations. The last category was comprised of rank-and-file in-house screenwriters who remained a necessary but rather neglected group. As such, theirs was something of an invisible profession. In terms of production credits, these writers were quantitatively overshadowed by freelance authors of literary fiction, by directors, and by dramaturgs, who together fashioned most screenplays. Professional screenwriters proper were somewhat dismissively termed “processors” (*zpracovatelé*), inasmuch as they developed or processed story ideas or pre-existent literary works into screenplays. They earned lower salaries than dramaturgs and directors, they were marginalized by the official writers’ organization, and, most of the time, they did not even have a stable and separate organizational body in which to work, their status as permanent employees notwithstanding. As Juráček noted in 1959, “[i]n Czechoslovakia, there is not a single screenwriter with a good reputation. There is just a pack of almost nameless people who are able to stitch together a screenplay. They are processors — in a proper sense of that beautiful word cited in contracts”.⁴³⁾ By contrast, compared to directors, authors or unit heads, experienced rank-and-file screenwriters were rarely subjected to politically motivated interventions. They often kept a low profile, working for decades under various political regimes and countless ideologies. For example, the most prolific writer of Czech cinema, Josef Neuberg, worked continuously from

43) Juráček, *Deník*, p. 89.

1920 to the early 1960s, often on highly successful comedies; he never became a public figure, with the only article about his work being his obituary. Neuberger was never persecuted or criticized by the Nazis or the Communists.⁴⁴⁾

Dramaturgy, as a technique of story development, and the units, as managers of creative labor, are central to understandings of the history of screenwriting as a set of institutionalized practices within the Czech production system. They accompanied writers and directors on their journey from story idea to screenplay, translating their own views on “good” screenplays and official directives into instructive notes, and assisting the project through various approval procedures. The units were responsible for integrating writers into creative teams which usually consisted of a writer, an appointed unit dramaturg, a director, and sometimes an in-house screenwriter. Such team-based practice can be understood in terms of what Ian W. Macdonald has called the Screen Idea Work Group, a “flexible and semi-formal work unit” that centers on a shared “screen idea” as manifested in various stages and versions of the screenplay rather than in any one specific text.⁴⁵⁾ The power relations in these groups, and the individual steps they went through, need to be understood in the context of the State-socialist Mode of Production, which introduced a closer relationship between the field of cultural production and the field of political power than say the British industrial practice that Macdonald has studied.

Stages of development: the political history of the Literary Screenplay

This section moves from the structural position of screenwriters to screenplay development, in particular to one of its final formats — the Literary Screenplay — and its roots in the cultural politics of late-Stalinism. To understand the political importance of the Literary Screenplay we must first appreciate its genealogy. In contrast to the shooting script or “Technical Screenplay”, which did not change significantly after 1930, and which was considered to be the responsibility of film specialists (see table 1), intermediate screenplay formats were more unstable and were heavily influenced by external political and cultural forces. Some of these influences were more obvious than others. For example, it is easy to understand why split-page, two column shooting scripts were introduced in 1930, immediately after the coming of sound: to separate visual and audio sections. Yet, it is more difficult to explain why numbered shots, as opposed to just numbered scenes, became the standard in 1935. On the whole, the greater longevity of the shooting script, as compared to other formats, is a significant indicator of how the production culture was divided internally. On the one side existed a core of professionals comprising film crews and their enduring working habits, and, on the other, were the upper layers of writers, directors, and

44) It was quite common for “bourgeois” professional screenwriters of the 1930s and the war years to continue working into the 1950s and occasionally even into the 1960s. This was similar to the situation in the GDR where former UFA writers continued to pen screenplays throughout the 1950s: twenty-two percent in 1956. In West Germany, this figure was as high as sixty-five percent. See Kasten, *Film Schreiben*, p. 131.

45) Ian W. Macdonald, “...So It's not Surprising I'm Neurotic”: the Screenwriter and the Screen Idea Work Group. *Journal of Screenwriting*, vol. 1, no. 1 (2010), pp. 45–58.

Table 1: The sequence of screenplay development formats in Czechoslovak cinema after the 1930s.⁴⁶⁾

format	Function and Parameters	Periodization and historical context
Theme	In Czech “Téma”, later “Ideový náčrt”: up to several dozen sentences; a written equivalent of a verbal pitch.	Although mentioned in a screenwriting manual from the 1930s, ⁴⁷⁾ formalized only in relation to the systematic production planning after 1945, especially in so-called thematic and dramaturgical plans.
Story idea (exposé)	“Námět”: in a general sense, any story material — original or for adaptation; in a narrow and formalized sense, a description of key story idea and its characters, 1–3 pages long.	In the 1920s and 1930s, an original story idea was presented verbally as an informal pitch, often in cafés (if it was not based on a pre-existing work). As a written form, it was partially codified during WWII by German contracts and then again in the late 1940s; interchangeable with more common “synopsis”.
Synopsis	Summary of the main story line and characters, no dialogue, foregrounds the cinematic potential of the story, 5–10 pages (occasionally longer).	Used occasionally from the early 1920s, but often skipped in practice (in 1930s, producers commissioned treatments on the basis of oral presentation). After 1945, the first remunerated format. ⁴⁸⁾
“Film Short Story” / Treatment	“Filmová povídka”: story structured like the subsequent screenplay and the final filmic form, covers both main plot and subplots, and characters, only key dialogue, 25–70 pages; “Treatment”: similar to the Short Story, but closer to scenario in its filmic form, 25–50 pages.	“Treatment” used circa 1935 to 1945; used in applications for state subsidies as well as in contracts between writers and producers (allowing them to decide whether they wanted to invest in a final screenplay); “Short Story” prevailed after WWII and is still used today.
Step Outline	“Scénosled”: numbered paragraphs\ scenes, more detailed depiction of all plot lines and scenes, could have more dialogue, very close to the subsequent Literary Screenplay, 30–100 pages.	Used sporadically from circa 1943 to the 1950s.
Literary Screenplay	“Literární scénár”: an author’s version type (before: “libretto” which was more loosely related to the subsequent film); master-scene format (the unit of segmentation: numbered scenes); definitive visuals, dialogue and sound; specification of location, sometimes exterior/interior, time of day. There were two basic variations of LS: the split-page (2-column) format which dominated the 1950s, and the full-page format that subsequently gained preeminence.	From circa 1949 to the present day; formally introduced by the first collective contract between the Writers’ Syndicate and the state-owned studios in April 1947.

Table 1:

format	Function and Parameters	Periodization and historical context
Technical Screenplay	“Technický scénář”: shooting script; a director’s version; in the early 1950s called the “Director’s Screenplay” (in the 1920s and early 1930s “scenario”, “working scenario”, then simply “screenplay”); split-page, numbered shots format, standard technical appendices and parameters for each scene and shot (camera angles, movements, etc.); also known as the “literary screenplay”.	Used from 1930 to the present day, the term itself has been used from circa 1949 until the present day; its format, including numerous appendices, was strictly codified in 1950 according to Soviet “production norms”.
further production and post-production versions	Further production and post-production derivatives, co-written by other crew members: “director’s book” (including elements of storyboard), musical script, set version (called “guts”), cutting continuity, etc.	Individualized or firm-specific until 1945, then standardized to the internal formal and informal rules of the state-owned studios.

dramaturgs, who were more exposed to politically motivated top-down reorganizations and to broader socio-cultural phenomena.

The Literary Screenplay, which was introduced around 1949 by the new post-Communist-putsch studio management headed by director general Oldřich Macháček, was similar to what Steven Price has described as the “author’s version”.⁴⁹⁾ It boasted a master-scene form, and was supposed to include definitive visuals, dialogue, and sounds. There were two basic variations of the Literary Screenplay: the split-page or two-column format, which was the dominant variant of the 1950s, and the full-page format, which gradually superseded it in the 1960s.⁵⁰⁾ The Literary Screenplay was introduced for two main reasons:

46) For information about who was responsible for individual formats, see Figure 1. This table omits older formats of screenwriting, especially the “libretto”, which was prevalent in the 1920s and the early 1930s, and which was comparable to the later “treatment” or “step outline” (in its form) and to the Literary Screenplay. The English terminology is loosely adopted from Steven Price. See Steven Price, *The Screenplay: Authorship, Theory and Criticism* (Basingstoke: Palgrave, 2010). Data are based on an extensive survey that I conducted of both primary and secondary sources. Estimates of the typical lengths of individual formats are based more on secondary sources such as manuals, regulations, and critical discourse than on precise quantitative data; in practice, these formats were somewhat variable and interchangeable.

47) Otakar Vávra, ‘Práce na scénariu zvukového filmu’, in *Abeceda filmového scenaristy a herce* (Praha: [s.n.], 1935).

48) In the first Czech book-length screenwriting manuals, “synopsis” is already prescribed as a condensed draft of libretto or scenario. See Karel Lamač, *Jak se píše filmové libreto* (Praha: Karel Lamač, 1923); V. A. Jarol, *Jak psáti pro film?* (Praha: Jarolímek, 1923).

49) See Price, *The Screenplay*, pp. 69–70.

50) Based on the preliminary conclusions of a survey of a sample of 100 screenplays from the NFA’s collection, approximately forty percent of literary screenplays from the 1950s to the 1980s were formatted in two columns, in the same way as technical screenplays. Until the 1960s, manuals recommended the split-page

- 1) Organizational and Economic: to better divide labor between writers and directors, i.e. to clearly separate screenplay development or “literary preparation”, as it was called at the time, from pre-production; to define fees for each stage of development; to standardize the final product at the literary stage, before the director and his/her crewmembers input details into the Technical Screenplay.
- 2) Political-ideological: to introduce a full account of the story with a final version of the dialogue, similar to an “iron script”, that could be evaluated and pre-censored by central approval boards; to isolate the “artistic” Literary Screenplay, which would determine a film’s ideology, from the messy production process that articulates this position; to promote screenwriting as a respectable literary discipline, and thus to attract prominent pro-regime writers; to eventually allow for the straightforward ideological and aesthetic reform of national cinema through the direct influence of political bodies on the selection and development of story material.

As early as World War Two, critics started to demand a separation of the Literary and the Technical formats in order to provide an “ideal format for film poets”, one that would be unburdened of the ballast of technical detail.⁵¹⁾ However, the Literary Screenplay was not officially introduced until the first collective contract was signed in April 1947 between the Writers Syndicate (later called the Writers Union) and the state-owned studios,⁵²⁾ although it took another two years for this arrangement to be implemented and to acquire the full political meaning being discussed here. This contract codified the Literary Screenplay as a distinct stage of the production process, and specified that a fee be paid to the writer regardless of whether the film was actually shot. According to the contract, it was supposed to “convey the *entire action broken into scenes* with a list of locations, sets, and characters, and with indication of sounds, music, and *dialogue in their final version*”

format. A newer manual recognized that the full-page format was more comfortable for readers. Today, the split-page format is again common in television series screenplays. See František Daniel and Miloš Kratochvíl, *Základy filmové dramaturgie (praktická scenáristika)* (Praha: Filmová a televizní fakulta AMU, 1963), p. 95; Miloš Kratochvíl and František A. Dvořák, *Jak psát hry pro film a televizi: rukověť filmové a televizní dramaturgie a scenáristiky* (Praha: SPN, 1981), p. 67.

- 51) See Antonín M. Brousil, ‘O ideální formu pro filmového básníka’, *Filmový kurýr*, vol. 17, no. 17 (23. 4. 1943), p. 3. The term was also mentioned by the director-screenwriter Otakar Vávra. See Jiří Kolaja, *Filmová režie. Zásadní poznámky s názory několika českých režisérů* (Praha: Knihovna Filmového kurýru, 1944), p. 24. There are also sporadic examples of screenplays from the war and immediate postwar years that are similar to the later “literary screenplay” inasmuch as they cover all scenes and dialogue but are not broken down into numbered scenes; they feature a list of characters but not the two-column presentation. Written before the shooting script, both versions were called simply “screenplays”: *HOTEL MODRÁ HVĚZDA* (1941); *NEZBEDNÝ BAKALÁŘ* (1946); *PRŮLOM* (1945) has numbered scenes but resembles rather step outline. The screenplay for *JARNÍ PÍSEŇ* (originally entitled “Mámení jara”, 1944), which boasts numbered scenes, two columns, and even slug lines indicating location, exterior/interior, and time of day, is virtually identical to the 1950s Literary Screenplays. There are even earlier examples that are similar to the later Literary Screenplay. These include the “libretto” for C. A. K. POLNÍ MARŠÁLEK (1930) in master-scene format and the “screenplay draft” for *ZBOROV* (1938), which is not broken into scenes.
- 52) Archiv Barrandov studio, a. s., f. Barrandov historie, k. 1945/3, Smlouva ředitele výroby dlouhých filmů se Syndikátem českých spisovatelů, 19. 4. 1947. See also: NFA, f. ČFS, k. R12/A1/1P/3K, Důvodová zpráva ke smlouvě s autory a zpracovateli námětu.

(emphasis added).⁵³⁾ A month later, an internal report on story development practice, which was written by a young screenwriter, was already specifying that the “screenplay (literary)” be fragmented into scenes, characterized by unity and completeness, and that “each of its sentences conveys concrete shot possibilities”. The document stressed that this screenplay was central to the approval process because it “rounds off the abstract existence of film work”, while the Technical Screenplay provides a bridge to a film’s realization.⁵⁴⁾ The finality of the Literary Screenplay reflected the controlling bodies’ pipe dream of fixing a film’s meaning prior to production in a screenplay that, once approved, was not to be changed; this supposed finality distinguished it from a treatment, which, in the old system, represented the final literary stage prior to the shooting script. Its master-scene format distinguished it from the numbered shots presented in the Technical Screenplay; a screenplay that was not exactly user-friendly as far as external writers, reviewers, and controllers were concerned. The real difference that came with the Literary Screenplay was not so much its textual features, which were in many ways similar to earlier librettos, scenarios, treatments, and step outlines, but its supposed completeness and strict differentiation from the Technical Screenplay. For this reason, we cannot appreciate the historical significance of the Literary Screenplay only by examining screenplays themselves.

The concept was modeled on the Soviet “literary scenario” (литературный сценарий, *literaturnyi stsensarii*), a preeminent form of the late 1930s that served as a transition between the so-called “iron scenario”, which was criticized for hindering creativity, and the “emotional scenario”, which was seen as too abstract and formal — both of which had been tested unsuccessfully in previous years. The compromise form that was the literary scenario was supposed to be both creative (as was the emotional scenario), workable, and “censorable” (as was the iron script).⁵⁵⁾ According to Maria Belodubrovskaya, Moscow chose this model as an alternative to the Hollywood-style story department with which it had also experimented in the 1930s. It was expected to elevate the screenplay to the level of an original literary work authored by a single writer, as opposed to the collaboration central to Hollywood’s division of labor. It was also expected to attract literary writers to work in cinema by granting them a stronger sense of authorship, in a manner that separated conception from execution without hindering the creativity of either writers or directors. At the same time, it was designed to facilitate censorship procedures — a screenplay stripped of technical detail could be easily changed multiple times before filming — and to encourage directors closely to follow censored scripts. According to Peter Kenez, the cultural politics of late Stalinism privileged screenplays over films because “[t]he scenarist could be controlled more easily than the director. One-dimensional meaning can be conveyed more easily in words than in pictures”.⁵⁶⁾ However, as Belodubrovskaya concludes,

53) The Technical screenplay was standardized in 1949/1950, based on Soviet norms. For detailed instructions about the kind of information that was recommended for inclusion and in particular its structure see *Instrukce o práci výrobního štábu v jednotlivých etapách výroby filmu* (Praha: ČSF 1949); see also “Instructions about director’s script”, 1950, in NFA, f. ČSF, k. R9/A1/4P/8K.

54) J. A. Novotný, ‘Filmový námět a jeho zpracování’. In *Archiv Barrandov studio, a. s., f. Barrandov historie*, k. 1947/4.

55) See Belodubrovskaya, ‘Politically Incorrect’, p. 176

56) Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin* (London: I. B. Tauris,

despite all efforts, the literary scenario failed both ideologically and organizationally as a means of streamlining the centrally planned, mass-production of films, and as "a reliable contract between the censors and directors on the content of the [ensuing] film".⁵⁷⁾

Historians of Soviet cinema call this late-Stalinist period, when the Literary Screenplay was being adopted by the Czechoslovak production system (1947–53), *zhdanovschchina* or Zhdanovism. It is characterized by both cultural tightening and aggressive campaigns that were intended to foster the idealized image of Soviet life and to fend off foreign influences on, or "ideological errors" in, films and screenplays. The term is derived from Andrei Zhdanov, the Central Committee member who was responsible for Soviet cultural policy. He posited a theory of quality over quantity in relation to films produced after 1948, which accounts for a rapid drop in output that saw production shrink to about ten to fifteen titles per year until Stalin's death, and which was in part caused by an extremely complicated and centralized process of approving screenplays in development.⁵⁸⁾ Leonid Heller has claimed that, during this period of "film anaemia" (*malokartinè*), screenwriting paradoxically flourished as a focal point for those ideologues, censors, and film executives who were attempting to reform the collapsing cinema via its literary dimension. Heralded as the ideological and artistic basis of any film, and granted its own organic integrity and the prestige of a legitimate literary genre, the literary scenario was published and promoted in an unprecedented number of books and journals as the only way to improve the quality of Soviet films. The subordination of film to the screenplay, of cinema to literature, and of the image to the word related to the broader Zhdanovian strategy of "littératurisation" (*oliteraturivanie*) of the visual arts, which presupposed their common discursive character and dismissed the specificity of individual arts.⁵⁹⁾ Looking at the Stalinist period from a media-theoretical perspective, Oksana Bulgakowa notes that this reductive perspective defined film as a mere derivative or amplification of an existing literary text.⁶⁰⁾

In Czechoslovakia too the introduction of the Literary Screenplay coincided with a massive campaign to improve the ideological content of films by attracting prominent pro-regime writers. In this context, the Literary Screenplay can be understood as a carrot intended to attract to the field established writers; writers who were traditionally suspicious of film's industrial and technical character, of others rewriting their work, and of the increasingly contingent, bureaucratic, lengthy, unpredictable approval processes. At the same time, prominent writers were encouraged to join some of the dramaturgical, approval, and pre-censorship boards in order to supervise screenplays that were in development.

2001), p. 219. For a detailed account of how post-1946 literary scenarios were subjected to obsessive multi-level pre-censorship procedures (*sur-censure*) see Laurent, *L'œil du Kremlin*, p. 175.

57) Belodubrovskaya, 'Politically Incorrect', p. 282

58) A simultaneous decline soon occurred in other Soviet-bloc countries as well. In Czechoslovakia, fiction feature film output fell from twenty-four films in 1950 to eight in 1951.

59) Leonid Heller, 'Cinéma à lire. Observations sur l'usage du "scénario littéraire" à l'époque de Zdanov', in Natacha Laurent (ed.), *Le Cinéma "stalinien": questions d'histoire* (Toulouse: Presses universitaires du Mirail – La Cinémathèque de Toulouse, 2003), pp. 57–70.

60) Oksana Bulgakowa, 'Ton und Bild. Das Kino als Synkretismus-Utopie', in Jurij Murašov (ed.), *Die Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre* (München: Wilhelm Fink 2003), pp. 173–186.

With the master-scene format of the Literary Screenplay, writers — or so it was claimed — would feel at home and would not be embarrassed by their failure to understand either technical terminology or the highly fragmented form of the Technical Screenplay, whether as authors or controllers. According to a prominent 1950s novelist, a writer “loses grasp of his own story as soon as it is fragmented into lots of numbered scenes and shots”.⁶¹⁾ His younger colleague went even further, explaining his fear of the Technical Screenplay thus: “[w]hen I first saw a Technical Screenplay, it looked extremely complicated and no more artistic than a tax-return form. It seemed to me that the amount of numbers and codes could be dealt with only by a bookkeeper”.⁶²⁾ It is therefore unsurprising that, while screenwriting manuals from the 1920s, 1930s, and 1940s stressed the technical aspects of screenwriting formats and the necessity to understand the practical limitations and potential of the visual medium,⁶³⁾ their post-1948 counterparts transferred the screenplay into the literary field and constructed screenwriting as the heir to classical drama and the nineteenth-century realist novel.⁶⁴⁾ Since the mid-1950s, the new screenwriting discourse has been personified by František Daniel, an early FAMU graduate who also studied in VGIK (1949–53), and who, in the late 1950s, was a teacher of Czech New Wave screenwriters such as Pavel Juráček and Antonín Máša.⁶⁵⁾

Relative autonomy regained: the Literary Screenplay loses its heteronomous power

The political meaning of the Literary Screenplay, as it was projected by the post-1948 management and by Communist intellectuals on dramaturgical boards, did not influence production in a straightforward manner. It had to be “refracted”, to use Bourdieu’s term, through the structure of the field of film production. According to official directives, the

61) František Kožík, ‘O podílu dramaturgie’, *Literární noviny*, vol. 4, no. 36 (3. 9. 1955), p. 4. The explanation that the literary screenplay offered a way of pleasing freelance writers was even advanced some forty years later by the experienced screenwriter Václav Šašek. See Miloš Petana, ‘Jak (to) bylo a jak to je. Rozhovor s Václavem Šaškem’, *Scéna*, vol. 13, no. 25–26 (14. 12. 1988), p. 9.

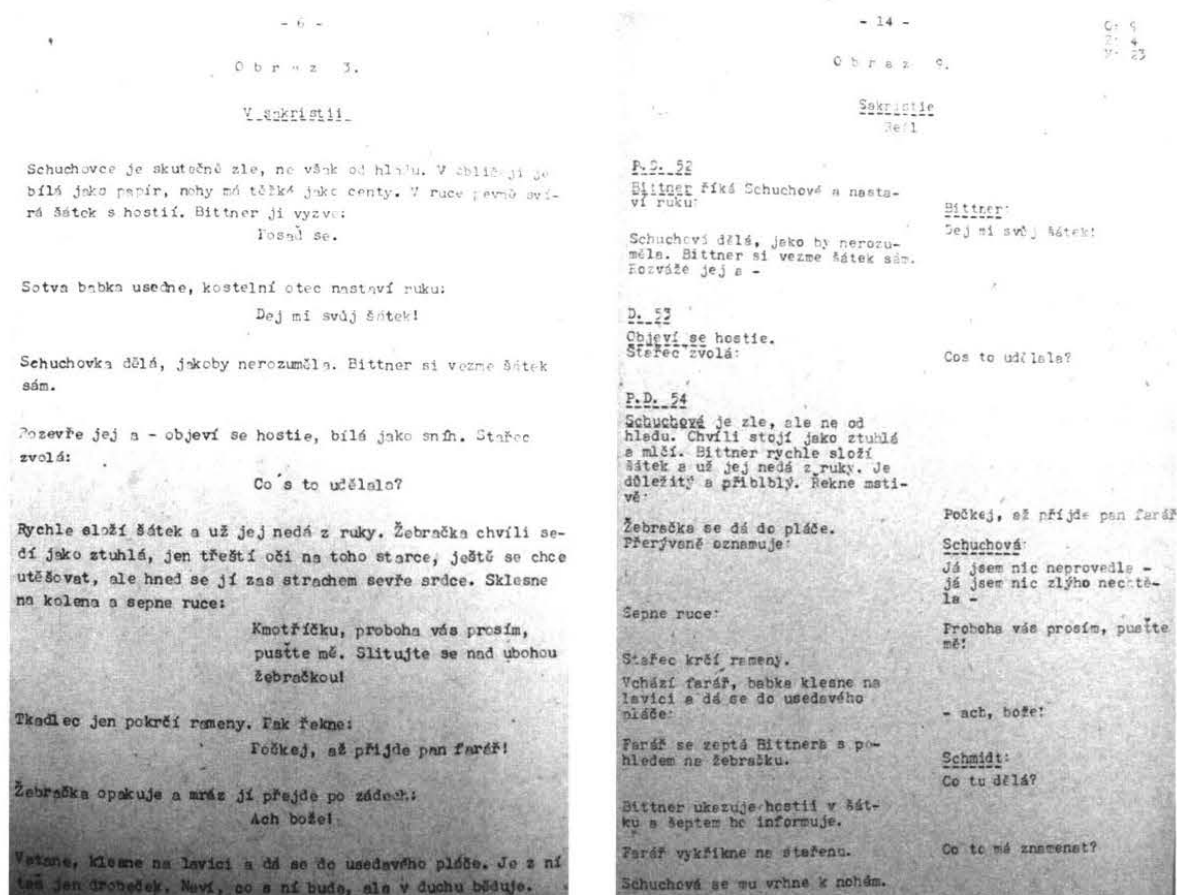
62) Lydie Tarantová, ‘Rozhovor s Ludvíkem Aškenazym o scénářích a ještě o ledačems’, *Film a doba*, vol. 5, no. 2 (1959), p. 82.

63) See for example Lamač, *Jak se píše filmové libreto* (1923); Vávra, ‘Práce na scénariu zvukového filmu’ (1935); Karel Smrž, *Od filmového příběhu ke scénáři: přednáška ze semináře pro filmové autory* (Praha: Knihovna Filmového kurýru, 1943).

64) Daniel and Kratochvíl, *Cesta za filmovým dramatem* (1956); Daniel and Kratochvíl, *Cesta za příběhy* (Praha: SPN, 1964). While older manuals were inspired by German ones, after 1948, it became commonplace to refer to Soviet handbooks and manifestos, some of which had been translated into Czech. Most importantly, a book-length collection of translated essays from 1952 entitled *Soviet Film Dramaturgy* (in Russian “dramaturgy” meant screenwriting) included an essay by the prominent screenwriter and VGIK professor Mikhail Papava, which posited the literary screenplay as “the most difficult and demanding genre of Soviet literature” and as “the ideological and artistic basis of the film”, and also concerned training aspiring screenwriters. See Marie Benešová (ed.), *Sovětská filmová dramaturgie: sborník statí* (Praha: Československý státní film, 1952).

65) The Film Academy in Prague opened a screenwriting and dramaturgy program in its first academic year: 1946–47. Although some 1950s and 1960s directors such as Jiří Weiss, Ladislav Helge, and Věra Chytilová considered Daniel to be a hard-line Communist, he became a world-famous screenwriting guru known as Frank Daniel after emigrating to the United States in 1969.

Literary Screenplay was not supposed to change during production; in 1948, a central dramaturgical body even proposed sanctions against those directors who deviated from approved screenplays.⁶⁶ But in reality it often changed significantly: first, in the process of transforming into the Technical Screenplay, which was considered to be the first stage of production, and then during shooting and post-production. The main reason for this coalescence of conception and execution was the dominant role of the director, who seldom viewed Literary Screenplays as final, especially when they were delivered by freelance writers without proper knowledge of screenwriting or filmmaking.



Figures 2 and Figure 3: Examples of the Literary and Technical Screenplay formats. Sample pages from Literary and Technical Screenplay of the 1969 film *The Witch Hunt* (*Kladivo na čarodějnice*; Literary Screenplay written by Otakar Vávra & Ester Krumbachová, Technical Screenplay and direction by O. Vávra). As opposed to the Literary Screenplay, the Technical Screenplay is stripped of many psychological details. It is formatted into two columns (visuals left, audio right), and it includes the numbers and technical parameters of individual scenes and shots, including locations, shot types, and length.⁶⁷

66) 'FIUS zasedá', *Filmové noviny*, vol. 2, no. 6 (1948), p. 3.

67) In other cases, the technical screenplay also included additional details such as camera angles and movements, and editing markers.

Paradoxically, after the introduction of the Literary Screenplay, directors would contribute increasingly to the writing process. They co-wrote and re-wrote screenplays while enjoying all the social and financial perks of screenplay authorship. Even Juráček and Máša, the best known screenwriters to have been schooled by Daniel in his soviet-inspired methods, eventually switched to directing their own screenplays, changing them significantly in the process, and, in so doing, adapting to the auteurism of the 1960s.⁶⁸⁾

In the mid 1950s, the Literary Screenplay was central to the “screenwriting debate”, a wide-reaching and animated public discussion among writers, screenwriters, directors, dramaturgs, and critics. At that time, these groups still largely agreed that the real basis of film art was the Literary Screenplay, that the new socialist film should be a “screenwriting art”⁶⁹⁾ rather than a filmic art, and that literary writers as opposed to professional screenwriters or directors should be the driving creative force behind film production — even though production and the crediting of authorship leaned heavily toward directors. At the same time, this debate was clearly influenced by post-Stalinist revisionism, wherein the Zhdanovian rejection of the concepts of individual arts’ specificity and artistry had already been abandoned, and in which ideological control had started to be decentralized. At the aesthetic level, the debate concentrated on classical questions concerning the specificity of writing for the screen and on the cultural status of the screenplay as an autonomous literary form, as opposed to a mere blueprint for production. On the macro-political level, however, it questioned the over-complicated, unpredictable, and largely anonymous approval procedures, and the relation of screenplays to official Party ideology. With regard to micro-politics, the debate highlighted the power dynamics and “border disputes” that existed between the main agents involved in screenplay development: freelance literary writers, professional screenwriters, directors, dramaturgs, and the units.⁷⁰⁾ Among those, the most pressing concerns proved to be writers’ sense of isolation, “filmophobia”,⁷¹⁾ and screenwriting incompetence, as well as directors’ disregard for writers, and their tendency to write, re-write, or co-write their literary screenplays.⁷²⁾

The debate showed that the Literary Screenplay had not died with Stalin. It had in fact been revitalized as a field of cultural negotiation and innovation, a status that was cemented during a series of collaborations between progressive writers and young filmmakers in

68) See the statistical data quoted above: directors involvement in writing screenplays increased in the 1950s and skyrocketed in the 1960s.

69) Jaroslav Boček, ‘Jde o scénář’, *Literární noviny*, vol. 4, no. 36 (3. 9. 1955), p. 4.

70) Maras, *Screenwriting*.

71) This term refers to a writers’ dislike of approval procedures, the collaborative aspects of filmmaking, and alleged financial and crediting discrimination. See Jiří Mařánek, ‘Základní požadavek: kolektivní spolupráce’, *Film a doba*, vol. 1, no. 5–6 (1955), p. 211.

72) The debate was obviously modeled on Soviet examples (the Soviet journal *Iskusstvo kino* published a year-long series of contributions about screenwriting in 1952), and was the culmination of wider developments. The first Czech screenwriters and filmmakers conference was organized in 1952 by the Screenwriting Circle of the Writers Union, and similar meetings followed. In 1954, the head of the Writers Union’s Film Section, which had been established in 1950 in response to a Central Committee resolution to recruit prominent literary authors, the well-known writer Jiří Marek, became the director general of the Czechoslovak State Film. Between July 1955 and April 1956, the most prominent film and literary journals, *Film a doba* and *Literární noviny*, in conjunction with the Writers Union, published forty contributions to what remains the biggest screenwriting debate in Czech cinema history.

the late 1950s and 1960s. Where gathering writers, dramaturgs, and directors around the Literary Screenplay was often based on a top-down administrative decisions in the early 1950s, it increasingly became a matter of personal choice based on informal networking, long-term loyalty, and on a sense of community born out of shared taste. Writers of the 1960s were drawn to penning Literary Screenplays not by the central dramaturgical boards but by informal networks of like-minded filmmakers.

The institutionalized format provoked some of these writers to experiment with literary technique. When in the second half of the 1960s Juráček underwent a profound professional transformation from screenwriter to director he publically distanced himself from the kind of Literary Screenplay that Daniel had once trained him to write, noting:

All Literary Screenplays are essentially architectural plaster models of a future film, and as such, they have only one function: to convey to the reader in the most illustrative way how the film will look. But what is it good for? Every model lies because it cannot yield any truly important information. It is created intentionally to deceive and therefore has no real value for the author.⁷³⁾

Originally an avid defender of the literary values of the screenplay, and of screenwriters' rights, Juráček realized that the supposed completeness and self-sufficiency of the Literary Screenplay was not a product of the practical needs of filmmaking. Instead, he concluded that it was derived from heteronomous political logic: the necessity to write for readers who did not understand real "architectural plans" but only "plaster models". He also realized that, as he needed to write for himself, a more appropriate technique was to disregard the split between writing and directing, to forget about literature, and to simply register his personal associative instructions for filming concrete scenes, as inspired by his favorite genre of writing: the diary.

The end of Stalinism therefore did not result in the disappearance of the Literary Screenplay. It was only partly freed of its original censorship and ideological functions, which could be reinstated when necessary. Just such a thing happened during the so-called normalization of the early 1970s, when Literary Screenplays became a focus of the re-installed central approval board and of the ideological strategizing that was implemented by the newly appointed "central dramaturg", Ludvík Toman. Toman, a typical heteronomous figure — or "Trojan horse" in Bourdieu's terminology — reestablished the screenwriting department and thus separated screenwriters from dramaturgs and directors in order to disconnect informal collaborative networks and to strengthen political control over creative workers.⁷⁴⁾ When, as Toman's power was fading in 1980, the prominent unit head Ota Hofman asked studio management to return to pre-1945 practices by replacing the perceived outdated Literary Screenplay with treatments as a basis for approving films, he was turned down;⁷⁵⁾ perhaps not so much for political reasons but because this format

73) Juráček, *Deník*, p. 430.

74) See Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)* (Prague: Academia, 2011), p. 167.

75) NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/A2/2P/1K, Návrh nového způsobu schvalování literárních předloh, 1980.

was already too ingrained in the everyday workings of the production system. Seven years later, in another effort to reform the screenplay development system, studio management formally acknowledged that, under certain conditions, authors could skip the synopsis or even the treatment and move on to the Literary Screenplay without losing pay.⁷⁶⁾ At the same time, this new directive gave the Literary Screenplay an even more complex administrative status. From this time on, it needed to be supplemented before undergoing the approving procedures of the central “Dramaturgical Board”, by dramaturgical and directorial “explications” that specified its ideological, artistic, and production dimensions. Overall, the status of the Literary Screenplay remained unchanged for forty years, until the end of the regime; yet, where it rapidly became an industry standard in the 1950s, it never received levels of broader public recognition on a par with those of the Soviet Union in 1949. There were no attempts to publish screenplays in any systematic manner,⁷⁷⁾ and, in directives pertaining to the structure of a film’s opening credits (1952, 1965),⁷⁸⁾ the Literary Screenplay and the Technical Screenplay were not mentioned as separate items, although the authorship of the Literary Screenplay was occasionally identified in the film credits.⁷⁹⁾

While the “literary scenario” was understood as an explicitly ideological construct in the Stalinist Soviet cinema, in Prague’s studios it soon became functionalized and standardized as a practical production tool. As a consequence, we need to differentiate between its “strong” ideological impart, which was prevalent in the late 1940s, the early 1950s, and partly in the 1970s, and its “weak” pragmatic sense, which survives today. As was the case with other Soviet models and regulations replicated in Czechoslovakia, the Literary Screenplay was not adopted verbatim: while the Soviet literary scenario only used the full-page format and was closer to classical literature, the Czech one, especially its split-page variant, was derived from the 1930s German Drehbuch, included additional technical details, and was closer to the shooting script. While the Soviet literary scenario was expected to be an original literary work, the Czech literary screenplay could also be an adaptation. The supposed Sovietization of Czech cinema should perhaps be termed “self-Sovietization”. As in other areas of cultural life such as higher education, there were no long-term Soviet advisers to specify exactly how mandatory imitation should take place, which resulted in peculiar hybrids of older, domestic, and foreign influences.⁸⁰⁾

76) This new directive was intended to prevent the common practice of retrospectively producing synopses and treatments for financial reasons. See Směrnice č. II-24/1986, 1. 1. 1987. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/B1/3P/3K.

77) There were some exceptions: excerpts from screenplays were commonly published in film journals. For a collection of edited literary screenplays by New Wave directors see Jiří Janoušek (ed.), 3 1/2 (Praha: Orbis, 1965); Janoušek (ed.), *Ewald Schorm, Ivan Passer, Jan Němec, Karel Vachek* (Praha: Orbis, 1969). In the following years, the key terms of this debate were raised time and again. See for example Jaroslav Boček, ‘Literární scénář — svěbytný slovesný útvar’, *Film a doba*, vol. 2, no. 10 (1956), pp. 661–666; Vítězslav Kocourek, ‘Otázky, nad kterými je třeba se ještě zamyslet (Poznámky na okraj úvah o literární samostatnosti filmového scénáře)’, *Film a doba*, vol. 3, no. 2 (1957), p. 78.

78) *Příručka základních norem ve výrobě uměleckých filmů* (Prague, 1952); Harnach to Poledňák: Úprava úvodních titulků, 29. 1. 1965. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/A1/1P/3K.

79) On the 1950s see for example BOTOSTROJ (1954).

80) John Connelly, *Captive University: The Sovietization of East German, Czech and Polish Higher Education, 1945–1956* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2000), p. 45.

Conclusion

Although no comparative empirical research has been conducted, the formalization and bureaucratization of screenplay development formats seems to be one of the key characteristics of the production systems of totalitarian and authoritarian regimes.⁸¹⁾ Those regimes tend to regard screenwriters and screenplays as channels of both propaganda and subversive criticism. For this reason, screenwriting development rose to prominence after 1939, after 1948, and also after 1969 when New Wave screenwriters were accused of being the main sources of revisionism.⁸²⁾ Yet, in practice, the preparatory forms of screenplays often played other roles than those initially intended. For example, they offered an important incentive to under-paid writers because the state production system allowed fees to be charged for film synopses and treatments that never made it to the Literary Screenplay stage let alone shooting. Dramaturgs in the creative units utilized intermediate formats to test the ideological acceptability of subversive subjects and, especially after 1969, even used them to secretly support blacklisted writers whose screenplays had no chance for being produced on political grounds.⁸³⁾

Not only filmed stories but also screenplay formats and other institutionalized conventions need to be understood as products of power relations, both at the level of the micropolitics of production communities and at the level of the macropolitical history of the film industry. This applies especially to the Literary Screenplay, a format that was established for external political reasons, and which was not linked directly to either the practical needs of the development processes or of production personnel.⁸⁴⁾

The Literary Screenplay, which was implemented after 1948 and based on the Soviet model, was supposed to fix in place in literary form all of the visual and auditory components of an ensuing film, as far as such a thing is even possible, but, at the same time, it was not immediately filmable and still needed to be rewritten by directors. It was intended to attract prominent writers and to elevate the screenplay to the level of legitimate literary work, but in reality Literary Screenplays were never treated in this way: they were routinely altered during production and seldom published or appreciated as literary texts. In effect, the Literary Screenplay became the main focus of most of the debates and controversies that orbited screenwriting, and a link between filmmaking communities, external writers, and controlling bodies. By contrast, the Technical Screenplay was considered part of execution, rather than conception, and, unlike the literary screenplay, was not usually subjected to pre-censorship. The division of the Literary Screenplay and the Technical Screenplay was extremely important in political, organizational, and semantic terms, and as such characterized the Soviet-bloc production systems, representing national and his-

81) This suggestion is for example made by Ivan Klimeš. See Ivan Klimeš 'Filmový scénář', in *Encyklopedie literárních žánrů* (Praha; Litomyšl: Paseka, 2004), pp. 194–203.

82) The two most prominent victims of the post-1968 purges at the Barrandov studios were the screenwriters Pavel Juráček and Jan Procházka. See Hulík, *Kinematografie zapomnění*.

83) These informal tactical or even subversive practices are well documented in the National Film Archive's collection of oral history transcripts.

84) Before 1948, directors were perfectly happy working with treatments or step outlines and with turning them directly into shooting scripts, either on their own or with the help of screenwriters.

torical systemic variations of the State-socialist Mode of Film Production, as opposed to their Western European and American counterparts.

As a screenplay always consists of a dossier of documents rather than a single text, scholars have recently started to apply new critical methods to explore its multifaceted nature.⁸⁵⁾ However, if we want to understand the screenplay's processuality, its transitoriness, and its multiplicity — what Steven Maras has termed its “object problem”⁸⁶⁾ — in terms of its relationships to specific production systems and communities, we also need to look at institutionalized practices of development and at the cultural and political background against, and through, which screenplays take shape.

Note: The author appreciates the thoughtful feedback of Radomír D. Kokeš, Patrick Vonderau, and Maria Belodubrovskaya, as well as the editing assistance provided by Richard Nowell. Financial support for this study was provided by the Czech Science Foundation, grant nr. P409/10/1361. This essay is a substantially reworked and expanded version of an earlier study published in German as Petr Szczepanik, ‘Wie viele Schritte bis zur Drehfassung? Eine Politische Historiographie des Drehbuchs’, *Montage AV*, vol. 22, no. 1 (2013), pp. 99–132.

Petr Szczepanik is an Associate Professor at Masaryk University, Brno; a researcher at the National Film Archive, Prague; and editor of *Iluminace*. His most recent book is *Canned Words: The Coming of Sound Film and Czech Media Culture of the 1930s* (in Czech, 2009); he has also edited or co-edited several books on the history of film thought, including *Cinema All the Time: An Anthology of Czech Film Theory and Criticism, 1908–1939* (2008). His current research focuses on the Czech (post)socialist production system, some of the findings of which are published in *Behind the Screen: Inside European Production Culture* (Palgrave, co-edited with Patrick Vonderau). He is the principal coordinator of an EU-funded FIND project, which uses student internships at production companies to combine job shadowing with ethnographic research of production cultures.

Films Cited:

Botostroj (K. M. Walló, 1954), *C. a k. polní maršálek* (Karel Lamač, 1930), *Hotel Modrá hvězda* (Martin Frič, 1941), *Jarní píseň* (Rudolf Hrušínský, 1944), *Nezbedný bakalář* (Otakar Vávra, 1946), *Průlom* (Karel Steklý, 1945), *Zborov* (J. A. Holman, Jiří Slaviček, 1938).

85) See for example Steven Price's proposal to employ French genetic criticism. See Steven Price, 'The Screenplay: An Accelerated Critical History', *Journal of Screenwriting*, vol. 4, no. 1 (2013), pp. 87–97.

86) Maras, *Screenwriting*.

SUMMARY

How Many Steps to the Shooting Script? A Political History of Screenwriting

Petr Szczepanik

This essay explores the inner workings and power dynamics involved in story development in the history of Czech cinema. It focuses on the political history of screenplay development practices and formats, especially on the "Literary Screenplay". This Soviet-inspired screenplay type was introduced to Eastern Europe in the late-Stalinist era to attract literary authors to write for the screen, to elevate the cultural status of the screenplay, and to facilitate pre-censorship. The primary means by which communist ideologues sought to reform screenwriting was the dramaturgy, organized in a complex hierarchy of dramaturgical institutions with the state or central dramaturgy at the top and "units" at the bottom. In the state-controlled system of production, the dramaturg or unit head supervising four dramaturgs was a close equivalent to a producer albeit without the usual financial, green-lighting, and marketing responsibilities, which were held by the state or by the Party and its representatives. The units oversaw story development, the selection of casts and crews, and, in some historical periods, shooting and post-production, and occasionally even distribution. This essay shows how uncovering the logics of institutionalized practices of collaborative creative work that took place under the influence of political forces can help us to make sense of the vast screenplay collections housed at Prague archives. The essay combines production studies and political history of the production system to reveal the differences between the production modes and the screenwriting practices of Hollywood and Europe, and between the Western and the Eastern halves of this continent. It is based on an analysis of 100 Czech screenplays from the 1920s to the 1980s, and of records of their development, as well as on oral history and institutional history.

Petr Szczepanik

On the Ethnography of Media Production

An Interview with Georgina Born

Georgina Born is Professor of Music and Anthropology at the University of Oxford. She is a classically trained anthropologist who turned to the study of art and media production in such diverse fields as television, contemporary music, “art-science”, and information technologies. She is perhaps best known for her pioneering ethnographies of two major cultural institutions: the BBC, at the time of its transformation under the influence of the neo-liberal policies of the late 1990s and early 2000s; and the influential French computer music institution, IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) in the mid 1980s. In her work, she combines long-term ethnographic research with a strong theoretical perspective on cultural production, drawing in the process from Michel Foucault’s genealogical method and Pierre Bourdieu’s field theory.

Her books include *Uncertain Vision: Birt, Dyke and the Reinvention of the BBC* (2004), *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde* (1995) and *Western Music and its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music* (edited with D. Hesmondhalgh, 2000). Two further edited collections, each with major Introductions, came out in 2013: *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*, and *Interdisciplinarity: Reconfigurations of the Social and Natural Sciences* (edited with A. Barry). Between 2010 and 2015, Born is overseeing a research programme entitled “Music, Digitization, Mediation: Towards Interdisciplinary Music Studies”, which focuses on the transformation of music and musical practices by digitization and digital media; this involves comparative ethnographies in seven different countries (Argentina, Colombia, Cuba, India, Kenya, Canada, and the UK).

Unlike most contemporary US-based “production studies”, Born attends to the historical specificity of each institution or genre, and combines social and aesthetic analysis, to shed light on the social logic of creative decision-making and artistic or media innovation. What is more, in contrast to many sociologically-based studies of art, her complex accounts of institutional and creative practices trace multiple sets of causes — political, economic,

institutional, and aesthetic — and their unpredictable relationships to each others. Central to her theory is the concept of mediation, influenced by Alfred Gell's anthropology of art, which allows her to take into account a wide range of social, material, and temporal factors that are entailed in production, and thus to move beyond the traditional chasms of context and object, and of object and subject. Born's insistence on connecting social and aesthetic aspects of creative work is most apparent in her concepts of situated aesthetics and ethics, which she identifies always in relation to specific genres, and which she finds rooted in particular historical trajectories. Her work also has a marked political dimension. Reconstructing these embedded value systems allows her to develop a critical perspective on what she sees as a decline in creativity at the BBC and an erosion of its public service mission, and on public service institutions' failure to respond adequately to social diversity.

The following interview was recorded on the occasion of Prof. Georgina Born's visit to Masaryk University, Brno, in October 2012. In her seminar on ethnography of media production, Born taught a group of students who were themselves involved as intern-ethnographers in the study of contemporary production cultures.¹⁾ She explained ethnography as a multi-layered methodology that oscillates between theoretical reflection and participant observation, between synchronic and diachronic perspectives, and between micro (production cultures and practices), meso (organizations) and macro (industries and policies) scales.²⁾ This enabled the students to broaden the localized experiences they had gained in small professional worlds of media practitioners. In June 2013, Prof. Born returned to Czech Republic to attend the annual conference of the European Network for Cinema and Media Studies (NECS), at which she delivered a keynote address entitled "Media Politics 2.0: from the BBC to African Media Capitalism." In this interview, Born maps her ethnographic approach, one which has underwritten undoubtedly the most elaborate and original work on European media production cultures.

— — —

Can you situate the ethnography of media production in your professional biography? How did you get to the point of studying modernist music, then a public service broadcasting institution, and finally digital media and global music culture? To what extent was your training as an anthropologist useful and sufficient to study those contemporary cultural institutions and trends?

The important thing is that I was myself involved as a musician, and I also did soundtracks for experimental films and television programs in Britain, until my first child was born when I was 33. My stepfather was a theatre director and a filmmaker; he directed operas, and I spent my childhood watching him at rehearsals. I was trained as a classical musician as a child; I went to the Royal College of Music but dropped out because

1) They conducted participant observation in film or television crews where they simultaneously worked as assistants; this collective ethnography was part of an EU-funded project called "FIND" (www.projectfind.cz).

2) On Georgina Born's methodology, see 'The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production', *Cultural Sociology*, vol. 4, no. 2 (2010), pp. 1–38; and 'Reflexivity and Ambivalence: Culture, Creativity and Government in the BBC', in Brian Moeran and Ana Alačovska (eds.), *Creative Industries: Critical Readings, Vol. 3: Organization* (London: Berg, 2011), pp. 245–273.

I knew I wouldn't be a soloist. Then I went to Chelsea School of Art for a year and enjoyed it a lot. After art school, I began to work with the experimental rock band Henry Cow, and we toured Europe continuously for two years. I was twenty to twenty-two years of age at the time.

By this time, I had decided I wanted to do a degree, and I did anthropology. I already had a considerable background in music, art, and cultural production. I was very taken by anthropology, got a Ph.D. grant, and, when I tried to decide what to do with my Ph.D., it seemed to me I might begin to write about music. I could see that ethnography could be used in very interesting ways to illuminate aspects of contemporary Western music. It happened that I was with a group playing for a dance troupe at the Centre Pompidou, and we were shown around the place that I would later write about: IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique), a globally influential modernist computer music institute run by Pierre Boulez. I thought it would be extremely interesting to study, but I didn't really have an angle, an agenda: I wasn't a modernist composer, although, in London, I had played in a number of contemporary music ensembles — with Michael Nyman, I played the music of Steve Reich and Terry Riley and so on — so I played a lot of contemporary music.

When I went to do that research,³⁾ it proved to be a very powerful method of addressing the way cultural production proceeds, and that particular study was all about the nature of the institution, and it's a public institution. I felt that the reason I had some insight and some instant questions was because of my background as a musician and an artist. I had been to East Berlin by then; we had toured all over Europe, playing for the left, the Communist Party in Italy, far left parties in France, the Communist Party in Britain and so on. So a lot of questions I had were cultural-political questions. All of this informed the study I made of IRCAM, which became my first book. The idea of taking a situation of cultural production as a total social event, and addressing it quite carefully — the labor relations, the nature of the social relations and social hierarchies, the gendering of production — all of this was informed by my early years.

You just explained how your interest in institutions of cultural production emerged from your previous experience, but how did media come specifically in to play? There was a shift in your work from music to the BBC, which is a more complex media institution.

But remember that IRCAM was not just about music, it was also about bringing computers and IT to music. So my book and a number of papers at that time were actually about the cultures of computing. In fact, I wrote ethnographic papers on software before anyone else did. This is the early 1990s. So in IRCAM, there was a lot of writing of software, quite high-level artificial-intelligence oriented software for music: expert systems. And there were links to media industries: a number of people doing this at IRCAM came from Lucasfilm, so there were direct links to the American entertainment scene, where the same software ideas were being used in computer-based visual simulation. So that early work was also about media, but new media as we call it now.

3) Georgina Born, *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-garde* (Berkeley: University of California Press, 1995).

What happened was that I began getting jobs in media departments. My first job was with Roger Silverstone, who became the doyen of audience studies. I was his assistant and a lecturer, and we created a degree in Communication Studies at Brunel University. After three years, I went to the Department of Media at Goldsmiths' College, and there I taught the basic first years, second years and so on, running the teaching program. I was then in an environment where to work on music was not considered particularly relevant, because music is always considered not to be part of the mainstream of Media and Communication Studies.

So I needed to go in a new direction with my research, and I dreamed up the idea of doing another major cultural institution, and the BBC had not been studied in that way. There had been particular studies, like that by Philip Schlesinger, who had done a kind of ethnography of the newsroom in his book *Putting "Reality" Together*, which he wrote from a very specific leftist position.⁴⁾ But it seemed that nobody had ever tried, or certainly had never succeeded, in getting the access needed to do an ethnographic study of the BBC. I decided to try, and I applied for a grant which gave me three years out. I began in early 1996 and conducted two years of fieldwork inside the corporation.

What I didn't say earlier was anything about anthropology. You might have thought that the story of my career — that is, being involved as a musician and then going to study anthropology and then taking the anthropology to look at cultural production — was unproblematic. But actually it's very significant that I applied for an anthropology job right after my Ph.D. and I didn't get it, and that began a pattern. I would often apply for an anthropology job and would always be the runner-up! That happened to me at Oxford and at Cambridge. Each time I was the runner-up to an insider who got the job. It has actually been a quite tense relationship in my career, because I trained as anthropologist in a very heterodox department, although a rather important one: at University College London. And UCL was always famous for not being like Oxford or Cambridge, not being traditionalist. We would read in many fields: cultural studies, sociology, history, development studies; anything that was adjacent to the concerns of anthropology. It was not a purist anthropology degree. This helps to explain why I felt completely free to take the different interdisciplinary directions that I have in my career.

My Ph.D. on IRCAM became high-profile because it was critical of Boulez's institution, and that was controversial. The book was published by the University of California Press, and people in musicology were very excited because it was so new and daring to write critically on Boulez. And within a couple of months, I got a post-card, out of the blue, from a very renowned American anthropologist, George Marcus,⁵⁾ who was famous for taking anthropology in new directions in the mid 1980s, and he wrote that this was a wonderful book: "well done". We stayed quite close ever since. The point is that I had quite independently, on my own, done what the Americans were advocating in two important books at the time: *Writing Culture* and *Anthropology as Cultural Critique*, both co-edited or co-authored by George Marcus. These books were advocating a revolution in anthropology: that it must begin to study our own cultures, to study Western institutions

4) Philip Schlesinger, *Putting "Reality" Together: BBC News* (London – New York: Methuen, 1987).

5) James Clifford and George E. Marcus (eds), *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography* (Berkeley: University of California Press 1986); George Marcus, Michael M. J. Fischer, *Anthropology as Cultural Critique* (Chicago: University of Chicago Press, 1986).

and forms of professional power; that it should collaborate with both political-economic and cultural studies approaches. I didn't know about those books when I did my fieldwork in 1984 and 1985. They came out in 1986, but somehow I had arrived quite autonomously at the same point — doing these kinds of things that avant-garde American anthropology was advocating. However, all in all, my work has somehow been judged too heterodox and eclectic for the mainstream in anthropology, and this rather saddens me in career terms, because the discipline to which I feel closest intellectually is anthropology, in terms of the basic approach that I take.

So, I began to be hired in media departments, and in fact I was rather reluctant, but I needed to have a job! So I got a job in the Department of Media and Communications at Goldsmiths' College, which is probably the liveliest university in Britain for the arts and humanities, for cultural studies, media studies, and so on. I had eight years there, and towards the end of it I took time to do the fieldwork on the BBC. It was at the end of my BBC fieldwork that I applied for and was offered a job at Cambridge. In fact two jobs: first, a Senior Research Fellowship at King's College, to write up my BBC book; and then a lectureship in the Faculty of Social and Political Sciences. My brief was to teach media in the sociology stream. In fact one man had pioneered this: John Thompson, who was my predecessor. John wanted to do different things, and needed somebody to take over the teaching of media. I was in the sociology group within Social and Political Sciences, and I was the primary person teaching media in that context, which was hugely popular with the students; so I had many incredibly smart students wanting to study media, effectively media and cultural sociology, but I also widened it to teach anthropology of media.

So the BBC ethnography came, frankly, out of me being inserted in the Goldsmiths' Media department and feeling "I must do something!". And I found it an exciting challenge. Similarly to IRCAM, my philosophy was "I don't know enough to have a prior position on what I'm going to say" about the BBC. Indeed, in neither of those ethnographies did I know in advance what I wanted to say. I see this stance as an important ethical commitment on the part of the anthropologist. You prepare for fieldwork by reading a lot, filling in with any existing literature that relates to where you are going to work; so before the IRCAM study, I read a lot of Boulez's writings, which are very Adornian, and for the BBC study there was a lot of history and policy literature, as well as the BBC's own documentation. But at the start of the fieldwork you must begin again with an open mind, trying to take the temperature of *this* institution, of *this* culture.

Were you aware, at the time of your work on the BBC, of the existing tradition of ethnography of film and TV production, which is now being rather constructed retrospectively, mostly by American scholars, and which supposedly started in the 1940s with Leo Rosten and Hortense Powdermaker and continued into the 1980s with Todd Gitlin and Horace Newcomb, to be finally taken up in the 2000s by the production studies of John Caldwell and his students? Or, is this tradition rather an artificial construct that responds to current trends in media studies or in media culture itself?

No, I didn't know of these books. You've noticed how American-centric this history is, and the same is true of the history of anthropology! It's one of my problems in recent years: how ethnocentric the Americans are about their scholarship. The genealogy you've out-

lined, which is being constructed now, in order to legitimize or try to consolidate and produce a kind of spurious retrospective unity: well, I guess we all need to legitimise what we do sometimes. But my own research was not informed by any of this literature; I just stumbled into it because I wanted to work on production, and because I always have done. Remember that I was doing this research, from the early 1980s on, in the context of the overwhelming turn in media studies toward audiences and in cultural studies toward reception. My closest girlfriend is Sonia Livingstone, we had our first jobs together, and she is supreme in audience studies. But my orientation from the very beginning — I think because of my background and my fascination with creative practices and creative processes — was toward production.

But in the face of the overwhelming wave of interest in reception — even in film studies, with people like Annette Kuhn — rather than production, I was always the odd one out, and people were always asking: why are you doing that? So I developed a kind of defence, but actually it's much more than defence. It's a positive account. I argued that it is an ontological issue: it is production that results in the cultural object or text with which audiences then have to engage. Even if we don't take a textual-determinist position, which we should not, the point is that production is prior, temporally and ontologically prior, to reception, and it creates conditions within which reception can occur. We should therefore attend to production because production puts out into the world those texts, objects or things with which policy and public debate then have to engage. In other worlds, normative issues are framed by production. It's extremely interesting to me that this idea was not fashionable, that it didn't seem to convince people, and then in Britain, since the early 2000s, a lot of my friends, including Sonia, have become interested and involved in policy, and suddenly they are concerned with issues of production. And by the way, perhaps the leading figure in cultural industry and production studies worldwide, David Hesmondhalgh, was my first ever Ph.D. student at Goldsmiths' and is clearly very influenced by my work; so the tradition I founded also lives on.

That was a long self-justification. But back to your question: no, there never was a thing called production studies when I was doing my work. David Hesmondhalgh, as my first Ph.D. student, was a very smart guy, and he came to work on music with me, writing his Ph.D. on independent, post-punk music labels and the early period of electronic dance musics. He was already very interested in questions of the organizational side of the dance labels, and why it was that you saw a kind of politics of diversity, of cosmopolitanism and anti-racism, being played out even in the organizational forms at this period in the late 1980s and early 1990s in British popular music. Then I got another Ph.D. student, the Canadian Jonathan Burston, who worked on the American "megamusical": basically, the globalization of musicals around the world, and the impact on them of Disney and other corporations. Jonathan did fieldwork inside the musical companies, and wrote a marvellous analysis of the formatting of megamusicals. They are scripted down to the last tiniest detail, formatted and then franchised around the world, and he made a powerful ethnographic study about how this feat was achieved.⁶⁾ So we were basically incubating at Gold-

6) Jonathan Burston, 'The Megamusical: New Forms and Relations in Global Cultural Production' (PhD Dissertation: Goldsmiths College, 1998).

smiths' a little unit doing ethnographies of production. Then David went off and had an amazing career, and became the man writing about cultural industries.

I was invited to the ICA conference (the International Communication Association's annual conference) in 2008, where we had the first production studies pre-conference.⁷⁾ At that time, David made connections with Vicki Mayer, Laura Grindstaff, and other people around John Caldwell, and John was there himself and gave a paper. So these traditions kind of met, and John and I have been in touch ever since: I like his work a lot. I like his work probably more than that of his students. Why? Because he also addresses textuality and questions of the aesthetic. This was very much my thing, something that David, for example, has *not* addressed in his work, until recently at least. David somehow bracketed the whole question of the actual text. But right now, in 2011, we had a preconference on media aesthetics at the ICA, in which I gave the keynote,⁸⁾ and suddenly questions of the aesthetic are coming in. And, actually, already in 2009, I organised an ICA panel on media aesthetics⁹⁾ with Fred Turner and Mark Andrejevic, who is now a very influential scholar writing on media and surveillance. It was quite successful, so, in 2011, they did the all-day preconference on aesthetics, co-organized by David Hesmondhalgh. You can see that I think it was my own initiative that finally put issues of the aesthetic on the agenda at the ICA, which were overdue.

I think we can create genealogies in this. While Americans have this tradition of Powdermaker and so on, I actually don't find Powdermaker's study¹⁰⁾ very interesting, and I don't see much relation between her and Gitlin,¹¹⁾ for example; they come from totally different mindsets. A more important tradition for me is that associated with Howard Becker, and Becker's students. For my Ph.D., I read Becker, Robert Faulkner,¹²⁾ Stith Bennett,¹³⁾ and Edward Kealy, another student of Becker who wrote on the recording studio.¹⁴⁾ So, Becker had generated a sort of interactionist sociological school of ethnography of production, spanning music, film, and other fields. I had also read on the "production of culture" perspective, associated with Richard Peterson, Paul Hirsch and so on, because they had also written influentially on popular music, indeed some of their best work was actually on music.¹⁵⁾ So David also read these people. But we were also coming from the

7) A sponsored session called „Analysing Media Industries and Media Production: An Emerging Key Area for Communication Research”. Participants included, in addition to Georgina Born and David Hesmondhalgh: John T. Caldwell, Graham Murdock, Joseph Turow, Vicki Mayer, Laura Anne Grindstaff, Lisa M. McLaughlin, Michael Curtin, Jyotsna Kapur, Serra Tinic, Amanda D. Lotz, Jonathan Burston and Timothy Havens.

8) The preconference was called „Placing the Aesthetic in Popular Culture: Quality, Value, and Beauty in Communication and Scholarship”.

9) The session was called “Putting the Aesthetic Back into Communication, and Vice Versa”, with Georgina Born's paper called “For an Analytics of Media Aesthetics”.

10) Hortense Powdermaker, *Hollywood, the Dream Factory: an Anthropologist Looks at the Movie-makers* (Boston: Little, Brown, 1950).

11) Todd Gitlin, *Inside Prime Time* (New York: Pantheon Books, 1983).

12) See e.g. Robert R. Faulkner, *Hollywood Studio Musicians, Their Work and Careers in the Recording Industry* (Chicago: Aldine-Atherton, 1971).

13) See e.g. H. Stith Bennett, *On Becoming a Rock Musician* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1980).

14) See e.g. Edward R. Kealy, 'From Craft to Art: The Case of Sound Mixers and Popular Music', *Sociology of Work and Occupations*, vol. 6 (1979), pp. 3–29.

15) See e.g. Paul M. Hirsch, *The Structure of the Popular Music Industry: the Filtering Process by which Records Are Preselected for Public Consumption* (Ann Arbor, Mich.: Institute for Social Research – The University of

British cultural studies and media studies environment, where Marxism and critical political economy were extremely influential, but so were Stuart Hall and Raymond Williams. Williams was incredibly interesting because as a literary scholar and English don, he was in his middle period, when he effectively became a sociologist and wrote *Culture*¹⁶⁾ and other books on the sociology of culture and on cultural institutions. In my own trajectory, I discovered all of this during my Ph.D. at UCL; they didn't make me go into this literature, but I got into it anyway. And then probably more important than any of this for me was reading Bourdieu and Foucault, both of whom were introduced to me in my anthropology degree. In fact, my partner is a scholar named Andrew Barry, and he became one of the leading Foucauldians in Britain. So I used both Foucault and Bourdieu in my IRCAM study; Bourdieu in part because of the importance that he, among sociologists of culture, accords to production, as is evident in his powerful theory of the field of cultural production. This is just a sense of some of these things that were influential on me: not so much the Americans. And although Becker's *Art Worlds* is a really interesting book, its message is quite limited. And Becker, like Bourdieu and much sociological theory, is very poor on linking sociological analysis with history — which has been a defining feature of all my work.¹⁷⁾

You already touched on one important issue which is coming back again and again in film and media studies, and that's the split between people who study industries and people who study texts. In your work you try to reconnect questions of institutions and institutional cultures with texts, critical interpretation and aesthetics. What would you answer to a film scholar who would ask you: how can I enrich my understanding of film text, which I am trained in, trained in textual analysis? How can I enrich this knowledge by doing ethnographies of production communities and institutions?

This goes back to a core interest of mine from the very beginning. I have always had a politics in which I've wanted to argue that production situations and scenes are significant in themselves, whether it's a tiny three-person outfit or a 20,000 person institution like the BBC. My position is therefore that the institutional or organizational form — I'm going to use the term the *social mediation* of a particular cultural practice or creative practice — matters in itself. We should be interested in, and make an analysis of, those social mediations in and of themselves. There is a cultural politics to that. This is probably one of the foundations of my work.

Now, there is also a cultural politics to do with the text. And that matters, too. The key contribution that I hope to have made is to be interested in both without reducing one to the other. The classic rejoinder to the work of people like me is that we are sociologically reductive, that we want to reduce the text or music to the institutional form, or to determining conditions — whether they are economic, political or institutional. Sociologists have accused me of this as much as music people, or the defenders of Boulez. But I want to refute this criticism completely because the key care I have taken in my work is *not* to

Michigan, 1969); Richard A. Peterson and David Berger, 'Cycles in Symbol Production: The Case of Popular Music,' *American Sociological Review*, vol. 40, no. 2 (1975), pp. 158–173.

16) Raymond Williams, *Culture* (London: Fontana, 1981).

17) Howard S. Becker, *Art Worlds* (Berkeley: University of California Press, 1982).

do that. In other words, I can't think of another solution to this problem than taking seriously all the forms of mediation that go into a particular text or cultural object. And it's not only social, it's also discursive and technological, visual, notational, and whatever else is included in this assemblage which is producing something. So my earliest methodological papers were all about the kind of multiple mediations that go into creative practices, and that we should be concerned with all of them. In my IRCAM book, the fact that a particularly pronounced rationalist, hyper-positivistic discourse prevailed about computer music: this was a kind of discursive mediation of the music. But this extremely positivistic and rationalist account of computer music was contradicted by the practices, by the fact that the software was full of bugs and problems and didn't actually work as it was intended to. One of the classic IRCAM claims was that you can reproduce any imaginable sound perfectly, by digital means. Even in the mid 1980s, I was able to show that this is an ideological claim, because there are limits to how well you can reproduce certain complex sounds digitally. And this raised an incredibly important set of questions by highlighting the kind of universalistic account of the digital given by the IRCAM modernists.

So my answer to your film scholars who say "why shouldn't I just read the text?" has several components. One is that if all they are interested in is the vagaries, the evolution and the mutations, and the life history of this genre or this aesthetic — well, good luck! But if we ask questions, and if we want to go beyond some crude accounts like auteurism or other idealizations of authorship, if we want to interest ourselves in why is it that we get particular turns, particular moments of either the opening out of new aesthetic possibilities, or the absolute closure or closing down of new directions in the history of a given genre — than we have to look beyond the text. And my work has always tried to ask questions like "under what conditions does something interesting occur?", or, "why is it, at IRCAM, that actually nothing interesting musically was going on, despite all the claims?" — which was a view I arrived at probably two-thirds of the way into the fieldwork, thinking "there is something about the situation which is not proving to be creatively terribly generative".

One kind of humanities which concerns itself with the text says: "I already know the value of this Kieślowski film, so all I want to do is sit and watch Kieślowski's oeuvre and comment on its marvels, on its low points and high points." I think a higher level of science in humanities, a higher intellectual achievement, would be to say: "Why did Kieślowski happen when he happened? Was he part of a whole wave of Polish film in a certain era? What were the conditions within which films could be made at that time?" Those kinds of question, which also film historians are interested in, are ones that — in the present — we can answer with maximum subtlety by deploying a rich method like ethnography.

You just touched on the issue of causality, or, as you call it, multiple causalities, between the outcomes of cultural production and its social conditions. How do you avoid being reductionist, picturing the conditions as actually determining the products?

One is not necessarily asking immediately the question of determination. As an ethnographer, you first try to understand this complex scene in which production is happening. That's what you are there to do first. Of course, in ethnography you can only really

capture the present. But the present offers up very clear clues to historical processes. And you also have access to secondary sources and to doing oral history. Ethnography is a very opportunistic method. You are picking up the clues from the culture you are observing and from all the other sources in an effort to try to piece together a sense of this production scene now, but also as it has been evolving. I have always, as I said, connected ethnography to history. It is hard to read clues in the present without developing some kind of historical consciousness.

So your first job is to understand this situation in and of itself. And then you are as well interested in the output coming from this production culture. My method is that I listen widely to the modes of analysis and the judgements in and around this culture: I listen to the producers, the values they aspire to and how they evaluate their own and others' creative work; but I also try to take the measure of the bodies of circulating commentaries on that, and that's usually through criticism, by reading critics and journalism and scholarship. In my BBC research, by watching the television shows coming from the production cultures I was studying, listening to the creatives, having some understanding of what they think they are doing and trying to do, and then reading the critics, I put myself and my own analysis in dialogue with these different sources. As an ethnographer, I have to listen to the artist, but also to the cloud of critical discourse around what are they doing, and then take the measure of the textual material myself. After all that, I try to develop a position based on a kind of maximum exposure to everything that is out there discursively. Sometimes I find that I agree with the artist. For example in my BBC work, a documentary filmmaker, Peter Dale, who I followed for some time, would tell me certain things; over the weeks I followed him in pre-production and then in the editing suite he gave me access to some of the thinking and the values behind his film — the things he was aspiring to do with it. And later, when the film was broadcast, I read the critics, which were fairly negative. But at the same time, I was also watching all the other documentaries being produced in this period by the BBC and the rival channels, and listening to the critics' and the industry's debates about them, for instance at the regular TV industry conferences. In this way I built up a strong sense of the state of the various genres and subgenres of television documentary in this period. My own judgment, based on a textual analysis informed by all these soundings, was finally: Peter Dale's film was a very interesting experimental film. In other words, I took an independent stance, not the same as the critics', and Peter had not filled out the account that I gave, although I had listened to his ideas and values. This is the method that I advocate in connecting the ethnography of media production with textual analysis, and I've outlined this in an important methodological paper for the journal *Cultural Sociology*.¹⁸⁾

If we take another area, serial drama, which I described in the BBC book, I was mainly watching the pre-production, listening to script meetings and dialogue with writers.

18) Georgina Born is referring to her ethnographic observation of the editing process of Peter Dale's *THE RETURN OF ZOG* (1997), a documentary film about an Albanian referendum on whether the monarchy should be restored, with Leka Zog as the would-be king, aired as the 20th episode of the BBC documentary strand "Modern Times". See Georgina Born, *Uncertain Vision: Birt, Dyke and the Reinvention of the BBC* (London: Vintage, 2005), pp. 444–448. The methodological paper referred to is 'The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production' (see note 2).

I also spent a lot of time in, and took the temperature of, the Drama Serials Department, getting a strong sense of their cultural referents. They were a very literate and cultured group, attending theatre and very knowledgeable about film. In their script meetings and editorial meetings, they were always seeking to push the genre on. This was very conscious and clearly articulated: they were open to experimental directions, even formal experimentation, and each production was purposefully done in a different way. I watched the shows when they finally came out, and then I read the critics, and in this case the best television critics in Britain were absolutely lauding what they were doing with the serial form. And I agreed with them. What they were achieving was a kind of regeneration of the classic serial form, and they were doing this also in contemporary serials: it wasn't just the classic drama. There was a really golden period in the Serials Department from the mid-1990s to the early 2000s. I am telling you this story because I had done an analysis of conditions in the BBC, and they were very adverse. The reason I am not deterministic is that I could see all these awful, onerous initiatives from management bearing down on this department: the use of market research, constant attempts to tighten budgeting, a whole army of accountants being visited on these productions, constant auditing procedures, and so on. But in the end, my analysis was led by the output, by the texts, by the fact that they were still able to do fantastic work, even in those arduous and anti-creative conditions. This shows that, finally, it is an empirical matter: if a genre is being imaginatively renewed and enlivened, then it seems this autonomous aesthetic invention can even overcome difficult conditions.

As I've argued theoretically, what is vital is to acknowledge the autonomy of the aesthetic on some level. Some genres seemed to find or enjoy a propitious era or moment. Ideas are happening: if there is some sort of autonomy creatively, things can happen. Other genres — and my example in my BBC ethnography was the single television play in the same period — may happen to be at a low point. This particular genre was exhausted in this period; they just couldn't find a way to revivify the single play, to get out of the rut of social realism. The same conditions, but different outcomes.

In this way, my conviction is that we can avoid sociological determinism. However I insist that, whatever the quality of the output, it *matters* that conditions inside the BBC were onerous and difficult in the period of my study. Indeed, within a few years, most of the permanent staff in the Drama Group in the BBC had been shed, and a whole generation of fantastic drama producers in their mid-forties-to-mid-fifties were lost to British television. After the amazing work I'd seen made by these people, it was shocking and sad.

It's very interesting for a film scholar to hear how you are emphasizing aesthetic judgment. You even use some techniques of film criticism and aesthetics, which is quite unexpected from an ethnographer. One of the most striking aspects of your approach is precisely the way you combine social and aesthetic analysis of production cultures. I found especially interesting your concepts of situated aesthetics and ethics, and their relationship to histories of specific genres. How did these concepts emerge in your work? And how do you make them operational in your ethnographic work?

The critical thing about ethnography as a method is that it defies some of the more restrictive and, frankly, boring and dull epistemological precepts that have prevailed in the

humanities and social sciences for decades. One of those ways in which it defies those precepts is that ethnography both aspires to social-scientific rigor and yet it is of course profoundly interpretive. It somehow muddies and traverses that old boundary between a more positivistic social science and a more humanistic interpretive epistemology. One of the ways it manifests this is that, as an ethnographer, in part you are working as a positivistic social scientist using existing theories; so you take theories to the field, and you are sort of testing them. You take theories of political economy, of public-service broadcasting as it supposedly stands outside the market and has freedom and autonomy unlike the mass media and Hollywood. But you don't need to do very much to produce a subtler account of the way in which public service broadcasters are always in competition with commercial broadcasting for legitimacy, larger audiences, and public popularity. Which means: hey, they have to behave rather like commercial broadcasters! Surprise! So you take theories to the field. Often they are rather crude, and you are engaged in applying them deductively, with the aim of improving and amending them. So that's one way ethnography develops its analysis. On the other hand, as an ethnographer you enter into a situation which you know a little about, but not very much, and about which you try to have an open mind, in principle. You are assaulted by an avalanche of things that you didn't know about, that were unanticipated, and you have — first very rapidly and then over a long period of time — to absorb, make some sense of, organize, and finally analyse them. What fieldwork is characterized by is this weird kind of oscillation, moving between the deductive mode and this very inductive, interpretive mode. Both happen at the same time: they are tangled up, and go past each other. Together, they are very powerful.

The most interesting writer on ethnographic method — who is recognised as the leading anthropologist of our day — is a British anthropologist called Marilyn Strathern, who has written with insight about the retrospective nature of ethnographic work, which is to say that you are gathering material without really knowing what you are finally going to be doing with it. You sort of have an intuition during fieldwork that this is highly significant, and sometimes you do know that it's significant; you realize that you must follow this, you must follow that, but then there is something that exceeds your current analysis. Finally, only after fieldwork, you put it all together. And it's often after fieldwork that you retroactively work it through, and find what is important in your material. And some of it is the stuff you already know to be important, but some of it is surprising; you are surprised by your own material, and that actually then changes your analysis.

Once again, to your earlier point about determination and reductive analysis: one of the most powerful elements of ethnographic work is that one can in fact be forced to *change* one's analysis by what one finds. Sideways here, there is a little epistemological moment in Deleuze, in a book of dialogues with Claire Parnet, where he is discussing issues of epistemology and method, and he says: what's at stake in thought and research is not the application of abstractions to a given situation, but rather seeking to find from empirical research complexities that require one to revise the abstractions, to revise the conceptual scheme.¹⁹⁾ That's the most productive way in which empirical research can proceed. I am a big believer in that, and I coined the term post-positivist empiricism as a way of think-

19) Gille Deleuze and Claire Parnet, *Dialogues* (London: Athlone, 1987), pp. vii–viii.

ing about an empiricism that is primarily oriented toward producing these kinds of conceptual effects.

Now, back to situated ethics and aesthetics. This was given to me by fieldwork. Over my career I have worked with an impressive body of television producers, musicians and contemporary artists (I have also done research on an interdisciplinary field called art-science, where artists and scientists collaborate, and I have just finished a book on interdisciplinarity with my partner Andrew Barry).²⁰⁾ I became convinced of the need to think about positioning, a term that Bourdieu gives us: that is, the ways in which artists and creative producers position themselves in relation to the genres in which they work. Now there is an interesting initial problem of identifying those genres; they are not given to you in a simple way, and often people are working in a confluence of several genres, and so on. Moreover, there are also emergent genres: art-science, for example, is such an emergent, self-defined field which also borders on new media art, bio art and other fields. Having tried to broadly identify where this artist or producer positions herself or himself, the question is then: they are working with certain sets of aesthetic possibilities or horizons, to use the Jaussian term.²¹⁾ What I was very struck by was that one was confronted not only by an aesthetic positioning, but always also by an ethics — an ethics that is radically relative to genre. Television is perhaps the best way to see this, and I don't know if it translates to film. There is something about the wonderful heterogeneity of television, particularly in a big television organization, where you are confronted with people who run a comedy department, who run sit-coms; people involved in popular music, drama, documentary, current affairs, news, sports, or light entertainment. Of course it's a feature of public service broadcasting that they don't come imbued with the cynicism of purely commercial broadcasters. So maybe my idea arose from the conditions of working within the BBC. Whether you are talking to a guy running comedy or a light entertainment producer or a script editor on a single drama, *everybody* had a different kind of ethics, an ethical orientation to the particular nature of their work, an ethics relative to the genre in which they were immersed. And, as I describe in my paper "Reflexivity and Ambivalence,"²²⁾ the ethics are extraordinarily, precisely to do with working in a specific genre. If you are working in sports, it's about achieving things for the sports audience, something particular to the way television sports can fulfil their optimal social and cultural role. If it's popular music radio, then it's about a certain address to the youth of the nation. At the time I was studying the BBC, there was a lot of ethical concern in popular music radio, BBC Radio 1, with diversity — with serving and drawing in young people from ethnic minorities. By the way, it goes without saying that identifying the existence of these distinctive ethics did not guarantee that creative practices, or shows, fulfilled those ethical aspirations.

Another crucial thing about the ethics of popular music radio in the BBC was that the ethic was in a way the aesthetic. The dominant public service ethic was: commercial popular music radio just plays what's the biggest hit now; it simply follows what's happening.

20) Andrew Barry and Georgina Born (eds), *Interdisciplinarity: Reconfigurations of the Social and Natural Sciences* (London - New York: Routledge, 2013).

21) Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetics of Reception* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982).

22) Georgina Born, 'Reflexivity and Ambivalence: Culture: Creativity and Government in the BBC', *Cultural Values*, vol. 6, nos. 1 & 2 (2002), 65-90.

The man running the popular music radio station in the BBC was at pains to stress to me that his job was not to follow, but in fact to find the talent that was unknown and was producing what was to come. So finding unusual things, and giving a chance to those who would become the next hit-makers, but also the niche stuff that was coming up — they considered all of this their proper role. So that's the kind of ethical stance that the BBC, as a public service broadcaster, can embody in relation to the ongoing evolution and optimization of interesting currents in British popular music.

It was by taking the temperature in a number of genres, and noticing how people would be enunciating an ethical stance that was to do with the very particular challenge of this genre, that brought this issue home to me. The aesthetic was, in a way, the delivery mechanism. Let's return to my example of Peter Dale's BBC documentary *THE RETURN OF ZOG* — about Albania following the fall of the communist regime and the attempts to create democratic government there. Peter's professional politics were, of course, to go in there and to develop a sympathetic portrait of what was going on, which was barely being covered by mainstream journalism. The ethics were to cover unusual aspects of the process and to report acutely about things like armed militias and a great deal of violence, and the threat of the return of the fascist leadership. But these challenges then get transmuted into an aesthetic problem for the director, Peter Dale: How do I give this content life? How do I cover this material without turning off the British public, who might say "We already know about the terrible state of the post-communist countries!"? How do I renew the way people come to these questions? How do I grab them and make them stay with the film? In short, Peter was seeking aesthetically to find ways to fulfil his ethical orientation. My argument was that the critical element here is the aesthetic, because without the aesthetic address being achieved in a powerful, provocative and seductive way, the film would fail to achieve its ethical ambitions, because it would fail to attract viewers. In my experience of watching artists and television producers, the ultimate challenge was always an aesthetic one. I find it very strange that people think the other way round: that you have a given aesthetic and the problem is the ethical orientation.

I would now like to turn to more technical issues of your research method. Your study of the BBC might be perhaps called in anthropological terms "studying up" because you were looking at quite powerful people, at least in the field of media production. One of the specific skills you had to develop was accessing those people. But I'd like to ask more generally: How does such a project develop from the preliminary research questions via getting access, conducting participant observation, to analysing your notes, and finally writing the book? When I read your book I was immediately surprised by how extensive, but not quite instrumental, is the use of diaries and interviews. They are not used as mere illustrations, but rather as a way of developing and continuing your theoretical arguments, sometimes even more important arguments are said in the quotes than in the commentaries. Could you tell me more about the process and stages of your work, especially on the BBC: how you get access, how you work with your notes?

What you mention that I do in the BBC book, the use of quotes, interviews, and stories from my diaries, was sometimes quite risky. It was a form of innovation in the book, and as you observe, sometimes the quotes are meant to be in tension with my own com-

mentary. So I set up a question for the reader: I am arguing this, but here is a story that you could read in a different way. So I didn't want always to be controlling the reader and saying "Here it is, and here is the evidence", because I wanted to invite the reader's own interpretive work.

Access to the BBC was very difficult. I was either lucky or clever, or both. At IRCAM, I turned up as a young, unknown British woman doing her Ph.D. in her twenties. I guess I wasn't that threatening, so they let me in. In the BBC, it was a long campaign, over months. I had a couple of friends who worked in the BBC, one in the classical music radio station, the other one was a drama producer. They each opened a door for me, and I kept trying to open other doors, and some came to a halt and some worked. But the crucial one was when my friend the drama producer set up a meeting with the head of the Drama Group. The Drama Group is the biggest production department in the BBC. It's hugely expensive, and always considered to be somehow difficult and in crisis. So it's heavily managed and often criticized. I went to see the then head, Charles Denton. He was across the table, as you are from me, and he looked at me and said: "What do you want to do?". I gave him a five minute pitch, and he said "It sounds great! When can you start?". I thought "Hello? Did I wear the right dress or something?". I didn't understand why he absolutely wanted me to do this, and immediately. In fact, I couldn't start my fieldwork for some months. Meanwhile, I had contacted a top bureaucrat in the BBC through the other friend, working in classical music radio, and I'd sent this man my IRCAM book. When I arrived, he said: "Very interesting book. Perhaps *too* interesting for the BBC!". He was perfectly genial, but nothing special, and he said: "We'll get back to you." Then I heard he'd asked my friend whether I, Georgina, had an "agenda". And she said to him "no". Then I got a call from this guy, who said "OK, Georgina, we have decided you can come and do the study, and we are going to place you in Science Programmes and the Community Programme Unit", both of which were tiny, very public service departments. I don't know how I had the courage, but I said "thank you, but actually, I want to study the News Department, as well as the Drama Group and Entertainment". I could hear a silence and then he said: "Talk to the head of television", and walked away. I was also contacting the people in News, and they are always much more suspicious and closed. Then I heard back, I don't know why to this day: the head of the Drama Group had probably talked to the head of television, and the head of television finally said "yes". I needed a letter from them saying they are giving me permission, in order to get my grant. And then I finally got a fax the day before the deadline.

Access is like that: partly legalistic, partly about sheer determination, partly about luck, and partly about going to the key gatekeepers. In the case of the BBC, it was like a military campaign. I made openings on several fronts; one didn't work, another did work, and that was it. I started in the Drama Group some months later, and I spent almost a year there because it was so complex. All of the key problems and transitions faced by the BBC somehow met in the Drama Group.

Within a short time, I learned that the reason the head of Drama Group had said "yes" to me was that *he* had an agenda. I was naive not to realize that. His agenda was that he was very, very angry, and he thought that all of these managerial initiatives, the marketization, auditing and so on, were destroying the Drama Group. He wanted me to be the chronicler

of this. It was sort of obvious, although he never made it too plain. He left, resigned in an angry protest, four months after I began my fieldwork. His successor was not quite so easy, but I managed to hold on.

But access is only partly like this. Ethnography means that every time you go to a new place or talk to new people you are engaged in getting access again. You have to persuade them from scratch again to allow you to be there. In other words, you can't just wave a paper saying "I've got permission!". Often, people don't want you to be there or they are simply disinterested. If there is hostility, you have to drop it and move on. But at the same time, you have to use your skills to build relationships and trust: ethnographic fieldwork is dependent on real relationships with people. I managed to get to one of the most charismatic leaders in the BBC, Alan Yentob, who ran all the channels. He is now near retirement. He was always considered the creative leader of the BBC, a fascinating guy. Yentob did a kind of dance with me. He would meet me, be genial, and then I wouldn't hear from him. I wanted to understand commissioning, scheduling, and the running of channels. Nobody had studied that before or since, to my knowledge. And so I went to channel meetings, and there he would be, like an emperor presiding over a table with forty creatives discussing next season's dramas, and so on. And I would be in a corner, trying to write notes. Everybody would be talking about the politics of what's happening, or eating food and drinking. And suddenly, at one such meeting, Yentob said: "Is that anthropologist woman here? ... I don't know if I want you to hear this bit". And I said: "Oh, I'm sorry, ok, shall I go?". So these were the funny moments to do with access. Access is always ambiguous. I would go into meetings of thirty, a hundred or four hundred people, and I couldn't say to everybody "Hello, I am here, I am an anthropologist." In that sense, you are almost doing covert fieldwork. The BBC was particularly like that; other fieldwork is different.

There is always a lot of suspicion from some people. Your job as an ethnographer is to reassure people, and to reduce their anxiety and distrust; to invite them to talk to you. I also anonymize very carefully. Whenever there is anything that I think could be sensitive for the individual in question, I do things like transform a man into a woman, as long as it doesn't matter for the issue at hand; I alter something in order to make it impossible to identify them. In this sense, my BBC book seems to be incredibly successful: not one single person has come back to me to complain. In the IRCAM book by contrast, people had their online guesses about who is who in the book. Computer music and experimental music are small worlds, and people know each other, so they tried to crack my code!

Can you tell me more about the actual process of your observation work? It's seven years between 1996 and 2003 when you conducted your BBC research. Was it like going to work every day? We know participant observation is about immersion into the concrete community ... how much time did you actually spend there?

For two years, I went there just about every day, more or less every week. I had young children, so it was demanding. That was 1996 and 1997. Then I would do follow-ups, I kept returning and talking to more people, doing little bits of fieldwork. But I was living in Cambridge by then, from late 1997 when we moved for my new job. I had another year without teaching and I could continue to do some fieldwork in 1998. But then I began teaching, and

one teaches very hard in Cambridge. I would just do returns occasionally, to understand particular things, to update. Then I got this grant in the early 2000s to look at the transition to digital television and radio: how the BBC and Channel Four had got into digital channels, and their nascent online activities. I went back to do a new round of interviews, forty or fifty interviews. I couldn't do observation any more, I didn't have the time. I made an analysis of this really important transition to digital, including some rather interesting and good decisions made early on by the BBC. The BBC's digital strategies were immensely more interesting and well judged in public service terms than what Channel Four did, which was almost entirely commercial.²³⁾ So the contrast was very instructive.

That's how the fieldwork was. I spent a year in and around the Drama Group but always made forays into related departments. For example, co-production funds were becoming essential for all higher cost drama in the BBC — so for serials, single plays and film. I began to follow co-production, and went into the body responsible for this, called BBC Worldwide, the BBC's commercial wing which is also involved in seeking co-production money internationally. I did a sub-study on how it works, sat in co-production meetings, heard about the problems of rights, and so on. That all came out of Drama. Through the Drama Group, I also followed the imposition of extraordinary new accounting rules and procedures, which abolished the former cross-subsidies between low-cost-high-ratings dramas, like soap operas, and high-cost-low-ratings dramas, like the single play: subsidies that effectively allowed a certain creative freedom to experiment. I followed the increasingly intensive and coercive use of market research, including ethnography! That was one of the biggest ironies: they were hiring outside companies who specialized in doing ethnographies of audiences, and I would be sitting with the producers looking at these ethnographies. And the drama producers were being told: we will commission you only if you follow what this market research tells us. And thus I understood the whole transformation of the BBC's culture of finance, and of commissioning. Then I spent four or five months in the main flagship programme of the News and Current Affairs departments, *Newsnight*, the most "public service" daily programme. I wanted to see how the highest aspirations of BBC News and Current Affairs were put into practice. *Newsnight's* day begins with an editorial meeting at 10 am and goes to midnight or 1 am. Because the show finishes at 23:30, I would do about three of those days a week. These were very long, intense days. I took some of my best field notes there, covering the whole production process, following particular teams all day. Then I began to diversify: I went into the Documentaries department for a couple of months, and I did some work following the channel controllers, and talked to heads of other departments, including radio.

A particular psychological problem of ethnography, especially when you are working on an institution with twenty thousand people, is that it's extremely difficult to know when to finish and how to finish. In a sense it was unfinishable: I could have spent my whole life doing ethnography at the BBC! Happily, we moved from London to Cambridge, and that was a kind of natural end to the intense fieldwork.

23) See Georgina Born, 'Strategy, Positioning and Projection in Digital Television: Channel Four and the Commercialisation of Public Service Broadcasting in the UK', *Media, Culture and Society*, vol. 25, no. 6 (2003), pp. 773–799.

Can you be more specific about how you worked with all these diaries and interviews? Did you have a specific coding method or how did you analyse this immense and complex body of notes?

From the BBC study I have about seven field notebooks, about 200 pages each, and about 200 interviews, many of them an hour and a half in length, and a lot of documentation from all the departments. There is a big methodological difference between how I approach my work and the contemporary trend to use software packages for coding interview material. I don't do that. The reason is that the very premise of coding is inductive: I don't know what I have got, I code for "audiences" or "aesthetics", and then I get four hundred mentions of this term, and I go to each of them. It's from the ground up. But in my view, by the time you are finishing two years of work, you have a very strong basic sense of many of the lines of your argument and analysis that you want to write about. No amount of coding is going to throw those lines of analysis up. You have got them, because you have been through this process of deduction-induction, continually refining your analysis in the fieldwork as it goes along. With coding, there is a problem of the overproduction of trivial instances of the mention of one key word. If I know from my *Newsnight* fieldwork that one of the key issues on that program was elitism — the fact that it is talking to a particular audience of highly educated upper-middle-class Britons, and that it has been given an imperative from management to broaden its audience, but it seems unable to do that — then I am going to look at my field notes and interviews just for things that bear on that topic, and they wouldn't be searchable by keywords, they are not thrown up that way. So I don't use coding.

At the time of recording my interviews I note down when they are exceptional, when there is something really important that has been revealed, as much as I know at the time. And in field notes you also do this — you take note when something exceptional happens. In fact you often keep a sort of mental list of important days, of key stories, and of when something astounding happened. I had a running notebook, at the time of the BBC fieldwork, which contained things that I called "bizarreries". By "bizarreries" I meant things that were bizarre, and that I knew I would want to come back to and to put into my book. These were stories, events that I witnessed in meetings, or moments in interviews, and things that happened to me. So many of them happened, and I knew that they would be so rich and powerful in making my analysis, that I began to collect them in one place. They are now laced throughout my book: all the extraordinary stories and incidents, big and small. You see, you are already sorting material as it's happening.

Then, in writing the book, I was working through key topics, and once again having to go back to the material to find all the stuff that was relevant. For example, one of the central chapters is on employment and labor issues. I did brief potted autobiographies with everyone I interviewed, it's a good technique, and as a result I knew that I had numerous interviews with BBC staff with amazing quotes early on about their elite social or educational backgrounds. I knew I had to go back to these early pages of my interviews to find all this material that showed, in aggregate, how the majority of BBC senior staff had come through Oxford and Cambridge: I could simply pull this stuff out and put it into that chapter. The "bizarreries" were just such astonishing stories.

Towards the end of the book, I have another example of "bizarreries". The funding

body in Britain for the social sciences, which is called the ESRC (the Economic and Social Research Council), which gave me my grant for the research, began to ask all of us who were funded by them to take our research findings back to industry and policy, to make them useful to government and to society. I took that very seriously and began to engage in policy issues. I presented to a well-known think tank, the Institute for Public Policy Research, and tried to publish with another think tank, Demos. I went to a House of Lords committee on the BBC, and I gave evidence. At one point, I went to the government Department for Culture, Media and Sport, responsible for overseeing the BBC and Channel Four, and I brought along one of my early reports, before the book. I asked to meet the key official to talk about it, and to offer it to them. I went to a meeting with this guy, I said "I'd like to offer you my research. It might be of interest to you". This guy was sitting there, and I could tell he was not listening to anything I was saying. He had a big pile of documents and he began to give me these documents: "You might like to read this and this." Half of it I had already read. I said "Thank you, but I thought I was here to offer you something". He was totally disengaged, and finally he leaned over to me and said "Look, who do you know?". I thought: "What is he talking about?". Then, I realized that the key thing in these policy circles was not what research you are doing, but whether you are connected politically to key think tanks — which are very influential in Britain now — and whether you are part of any influential networks. He basically advised me to go and get in touch with this think tank, that think tank, and to develop my contacts. And then, he implied, my research might have some impact and be listened to. I came out, and I realized how politically naive I was. It wasn't what you know, but who you know.²⁴⁾ There were many other stories of this kind that happened to me, or that I overheard. So that was one category of story.

The organization of your fieldwork data is led by topics, and by aspects of the analysis, and once you've got a basic structure you are basically looking for the material. In this dialectical way, the fieldwork material relates to your analysis, but it also helps you to further it. It speaks to that analysis, whether it's to exemplify it or to complexify it.

I would like to conclude with a hypothetical question. You "studied up" in the BBC; you studied mostly powerful people in both management and production departments. Can you imagine how your story would look if you would go to sets to observe crews on location, for example? To what extent would it be different to go from the other way round and study from the bottom up?

I did talk to a lot of accountants, script editors and readers: the lowest of the low. I even talked to cleaners and caretakers. There is a story in my book about a black woman who was apparently just a lowly script editor, but who was in fact extremely active in film and video production outside the BBC.²⁵⁾ But this was not recognised, and she was bitter that her professional life could not advance inside the BBC. The book isn't just an elite ethnography. But what I didn't do is go on location. I didn't watch crews. I spent some time with the radio studio crews though.

24) The meeting is described in more detail in Born, *Uncertain Vision*, pp. 502–503.

25) See *Uncertain Vision*, pp. 203–206.

So how would it look? The substance would be different. My task was not just to make a study of television, or of television production. It's a study of an institution, within which I focused on several departments. So it isn't just a production study. This is one of my problems with the coining of the term "production studies". Because you can have a kind of concrete fallacy, and the concrete fallacy would be: I am looking at this production, and in the course of a production study I am going to stick with everything that there is on production, in a very direct and immediate way — the crew being on location or going to the editing suite, and so. In contrast, the kinds of questions I set out from were larger historical questions, like, for the BBC study: What has happened to this institution called public service broadcasting in the period of neoliberalism? And how representative is this supposedly exemplary organ of liberal democracy? In the IRCAM book it was: Why is it that in the late twentieth century, the French state is pouring money — millions of francs a year — into an institution that produces a music that nobody wants to listen to, except its own elite, this tiny circle of other composers and Jack Lang?

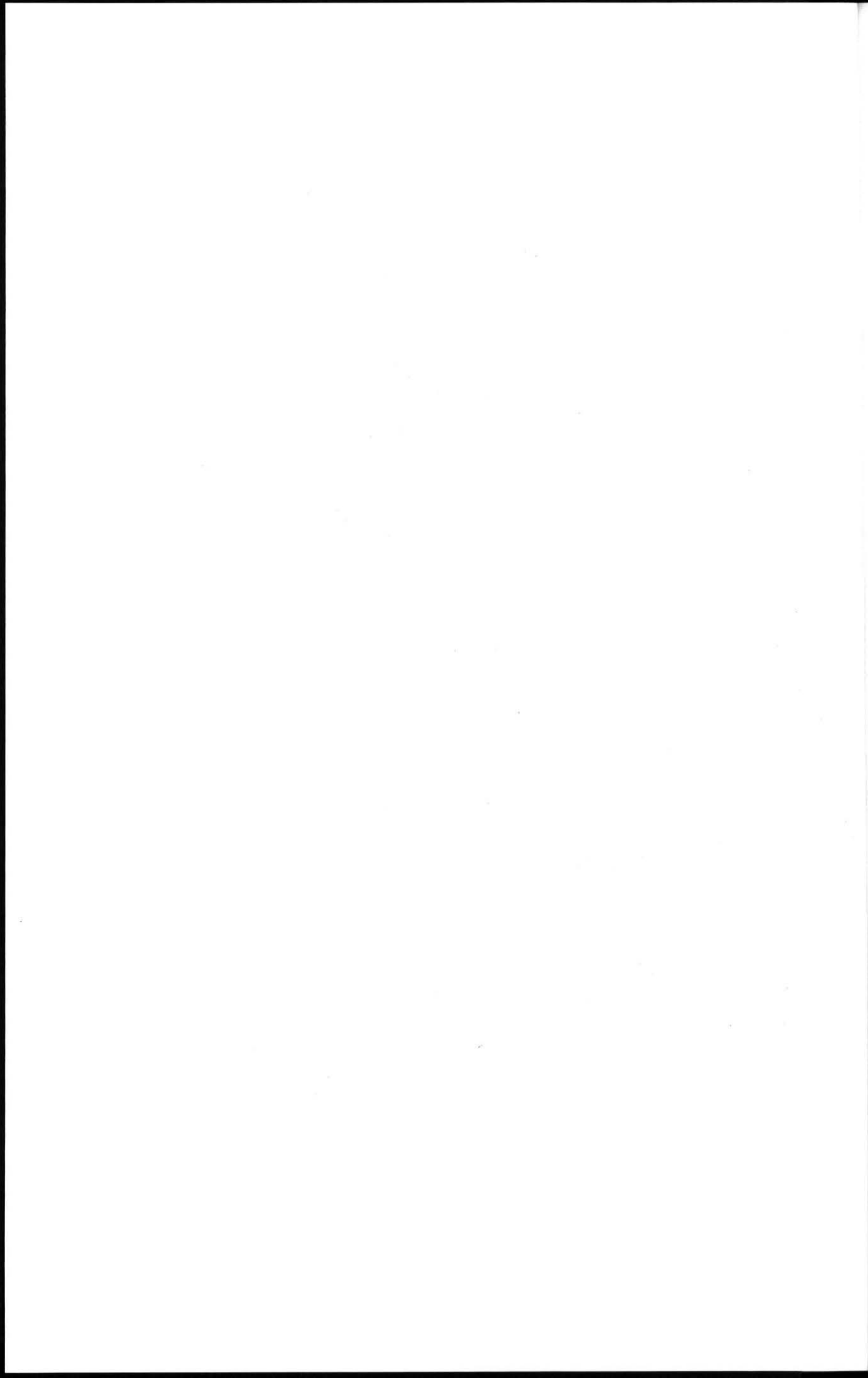
My work *does* look at production, but it tends to frame the question from a different point of view. My work on art-science is about artists, but it began from the core question: What is interdisciplinarity? How does it look in practice, and what kinds of things does it make possible? I find a certain parochialism these days in the tendency to carve something up and name it. Now we have a field, it's called "production studies". It becomes this self-referential, self-reifying thing, whereas the important question might be something else, something larger. I like John Caldwell, because he puts this stuff within a historical frame: not just what is happening now, but also why it is happening. His work is at the borders of a kind of ethnography and political economy, because he is always asking about how the macro-transformation of the American industry is impacting on the lives of producers and production teams on the ground. But it's not good enough to say: "We have coined the term 'production studies', so let's study production!". The question is *why* study production? If it's about the transformation of labor conditions, about the casualization of the industry, about stress aesthetics, that's fine: make that a historical analysis. If it's about why is it that good European art film has dried up?, then that can also be taken into a production study.

What would happen if I'd taken my study, as you put it, from the other way up? You'd encounter these general issues that cross-cut all large-scale divisions of labor in film and television: issues of labor, employment conditions, and the transformation of the labor process — all of them very important problems. Actually, you could probably access issues of what are the conditions bearing on the text through that kind of work almost better than through my kind of work, because you'd be watching really carefully the minutiae of the various elements of collaboration that go into the production of a film. I was looking often at scripting and script editing, pre-production, that level of editorial activity, but not at their implementation. So optimally, one would want to do both. I'd want to follow these kinds of scripting process into production. People who follow day-to-day production processes can also look at how a script is discussed and negotiated, to find out about the origins, about creative decisions going into the script. When I told my husband how I have been teaching your students about the BBC documentary that I saw being put together and edited, he said: "Isn't it fantastically interesting that there isn't a whole field of editing

studies?”. And he is absolutely right. Where is the body of work on the editing process, and on different styles of editing? What a marvellous topic for future ethnographies! Let's make sure this happens.



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ



Přemysl Martinek

Jak změřit distribuci

Když letos odcházel dlouholetý ředitel kinodistribuce ve společnosti Bontonfilm Aleš Danielis se svými kolegy do společnosti Cinemart, referovala o tom média ve svých ekonomických rubrikách. Titulky článků byly nesmlouvavé: „Cinemart přebírá Bontonfilmu distribuci filmů velkých studií“¹⁾ nebo „Dříve David, dnes Goliáš...“²⁾ Texty tedy implikovaly, že po prodeji Bontonfilmu společnosti CME, která je majoritním vlastníkem TV Nova a na ní navázaných společností, se managementu podařil husarský kousek, obrát (u nás ne příliš populární) americkou firmu o podíl na trhu, lukrativní smlouvy a vliv na celou distribuci. Celé to pěkně ilustruje fakt, že pokud už česká média o distribuci filmů píší, pak je to v jakémsi záchvatu radosti nad eskamotérským kouskem jedné z nejvýraznějších osobností české před- i po-listopadové distribuce. Bláhové přesvědčení, že čeští manažeři mají zásadní vliv na distribuční strategii největších amerických studií, tu dokonale vystihuje pozici, do které se filmová distribuce a její reflexe u nás za posledních několik let dostaly. Zatímco filmová produkce nebo filmové přehlídky a festivaly jaksí patří do kategorie „film jako umění“, distribuce se ukazuje jako souhrn ekonomických výsledků té které firmy, jako jakási ekonomická základna pro exploataci českých a zahraničních filmů. Stále ještě platí, že si filmoví novináři často stěžují, že ten který film u nás nikdo neuvedl nebo že distributor zvolil nepatřičný překlad názvu filmu, ale to je opět maximum reflexe, která se nabízí. Co je toho příčinou? A jaké to má důsledky?

V první řadě je nutné si uvědomit, že filmová distribuce byla v zemích takzvaného východního bloku do roku 1989 v rukách státu a podobně jako jiná odvětví i ona se začínala formovat jako soukromé podnikání v devadesátých letech minulého století. Zatímco filmová produkce si v devadesátých letech vydobyla státní subvence a vznik národních filmových fondů a institucí, distribuci opanoval především zahraniční kapitál. Byl to právě Bontonfilm, jež v devadesátých letech založili bývalí pracovníci Ústřední půjčovny filmů, kteří měli v zádech mladé americké investory, pro něž byl nově otevřený trh doslova

1) Online: <www.tyden.cz/rubriky/kultura/film/cinemart-prebral-bontonfilmu-distribuci-filmu-velkych-studii_260495.html>, cit. 15. 6. 2013.

2) Online: <byznys.ihned.cz/c1-59326030-cinemart-si-pribiral-hollywoodske-filmy>, cit. 15. 6. 2013.

„zlatým rounem“. To platí víceméně dodnes. Region východní Evropy je především pro americká studia velmi důležitý. Náklady na provoz lokálních kanceláří a na marketing jsou ve srovnání se zeměmi na západ od našich hranic minimální, výnosy díky dobré kinofikaci a silnému publiku maximální i u brakových titulů. Navíc chybějí zásadnější regulace, systém subvencí a obecně veřejná poptávka po protěžování národního či evropského obsahu, což znamená vysoký podíl na trhu a samozřejmě vysokou hodnotu firmy.

V českém prostředí jsou tedy pro reflexi filmové distribuce klíčové ty ukazatele, které o sobě sama distribuce šíří prostřednictvím své profesní organizace Unie filmových distributorů (UFD). Ty indikují především čísla o návštěvnosti jednotlivých titulů a takzvaných General Box Office (GBO) výsledků, což jsou hrubé tržby za daný film, případně za dané kino. Ukazatel GBO nezohledňuje skutečný výsledek té které společnosti, ale výši výnosů, o které se dělí s kinem, majitelem licence, případně dalšími hráči. Jsou to informace komerčně důležité, ale v českém prostředí jakoby jediné relevantní. Pokud vnímáme filmové prostředí jako celek, velmi dobře si uvědomujeme, že pro rozvoj české kinematografie je klíčové, aby existovala podpora filmovým producentům a filmovým festivalům, tak aby zůstala zachována linie umělecky náročných filmů se slabším komerčním potenciálem. U distribuce však toto kritérium neplatí. Máme tedy před sebou silně subvencovanou sféru produkce a v neposlední řadě také síť kin vlastněných příspěvkovými organizacemi měst nebo přímo městy a obcemi a mezi tím článek distribuce, postavený na zcela komerčních základech (i když bychom neměli opomíjet subvence z Evropské unie, které podporují distribuci evropských filmů).

Pokud se tedy distribuce měří skrze návštěvnost a tržby a tyto výsledky jsou každý týden prezentovány ve většině českých médií, vede to k tomu, že jsou to třeba právě místní samosprávy, které výsledky berou za bernou minci úspěchu jimi provozovaných kin. Tento stav ještě radikálně podpořila digitalizace kin, která znamenala masivní investici do technického vybavení kin v řádech milionů korun, na které se částečně podílel stát, aniž by pro příjemce těchto dotací vytvořil směrnice, jak má jejich program alespoň rámcově vypadat. Samosprávy se tak snaží tyto investice ospravedlnit měřitelnými výsledky návštěvnosti svých kin. Jiná situace je u multiplexů, které jsou rovněž v rukou zahraničních firem, a ty oprávněně očekávají dobré hospodářské výsledky bez ohledu na filmové prostředí jako takové a zhodnocení subvencí z veřejných peněz, které do filmového průmyslu proudí.

Tato situace má nesporný vliv na pozici jednotlivých distribučních společností na českém trhu. Jednak je tu řada firem, které operují v celém východoevropském regionu jako německá EEAP (Eastern European Acquisition Pool) nebo Forum Film Czech (vlastněná stejnou společností jako řetězec multiplexů Cinema City), pak pobočky amerických studií (Warner Bros.) a držitelé jejich licencí (Falcon, Cinemart), Bontonfilm ve vlastnictví CME a řada nezávislých hráčů. Tady je nutné také zmínit jedinou státní příspěvkovou organizaci, která se distribuci věnuje, a tou je Národní filmový archiv. Ten však s novým vedením od distribuce v letošním roce ustoupil. Máme také Asociaci českých filmových klubů, která své distribuční aktivity razantně utlumuje, což je pravděpodobně reakce na rozpadající se klubové hnutí jako takové, jehož hlavním produktem je dnes filmový festival — Letní filmová škola. Strategií velkých hráčů je získat co největší návštěvnost během prvních dnů po nasazení filmu. To skvěle podpořila digitalizace kin, která umožnila i menším kinům

získávat atraktivní tituly v termínu jejich premiéry. Malá kina ovšem musí přistoupit na minimální výši vstupného, která je často podobná ceně, již platí diváci v multiplexech. Výsledkem tedy je, že kina dnes unifikují svůj program a do nejlepších časů se snaží umístit ty filmy, které mají největší komerční příslib. To jsou samozřejmě tituly z velkých studií nebo české žánrové filmy. Vzhledem k tomu, že systém prodeje licencí od producenta přes prodejce celosvětových práv k distributorovi zůstává i přes radikální změny v programaci kin víceméně stejný, jsou menší hráči méně ochotni riskovat, aby svým titulům zajistili slušné nasazení a sobě minimální návratnost vydané investice. Dramaturgové jednosálových kin, kteří získali veřejné prostředky na digitalizaci, zase čelí tlaku místních samospráv. To vše vede k tomu, že se rozevírají nůžky mezi výsledky těch nejúspěšnějších filmů, filmů středního proudu a takzvaných artových filmů.

U pojmu artový film se na chvíli zastavme. Vychází z anglického *arthouse*, který je synonymem pro náročnější, sociálně-kritickou nebo jiným způsobem radikální produkci. Také se používá ve vztahu ke kinům, která se orientují na tento typ produkce, respektive pracují s divákem jinak než multiplexy. Chtějí po něm, aby jejich dramaturgům důvěřoval, aby byl součástí širší komunity spojené s prostorem daného kina. Tento typ kin je nezřídka dotován z veřejných prostředků. V našem prostředí se nálepka artový týká především zahraničních filmů. O českých artových filmech se nemluví. Když už, tak se používá pojem festivalový film, který označuje tituly, jež jsou sice úspěšné na zahraničních festivalech, ale české publikum je nevyhledává.

Již delší dobu se vede diskuse, zdali jsou festivaly tím, že se zaměřují na progresivní artovou produkci, náhražkou distribuce, protože těmto „sociálně vyloučeným“ titulům dávají alespoň nějaký prostor. I proto do festivalů opět proudí veřejné prostředky. Festivaly jsou skutečně pro prodejce licencí velmi zajímavým prostředím. Za jednu nebo dvě projekce se u některých titulů platí zhruba polovina peněz, které je ochoten zaplatit distributor za komplexní licenci (kino, DVD, VOD, televize). Prodejci práv tedy stačí, aby film prodal na několik festivalů v daném teritoriu (Česká republika je spojena se Slovenskem), a přitom mu nevznikají žádné další náklady na uzavírání smluv, výrobu propagačních materiálů atd., které distributor potřebuje. České prostředí má ještě to specifikum, že se u nás hodně hraje na to, aby festivaly uváděly nejúspěšnější zahraniční festivalové tituly, a tím se jim samozřejmě zvyšují náklady na nákup licencí. Festivaly hrají důležitou roli především pro propagaci filmů, protože je na ně zaměřena velká pozornost médií. Jsou také způsobem, jak o sobě dát vědět filmovým profesionálům, kteří mohou filmu zajistit další život v klasickém distribučním prostředí. Ovšem současně tyto filmy ještě více vydělují z prostředí standardní distribuce. Je to přitom přesně ten typ filmů, který diváka kultivuje, vzdělává, jeho specifikem je kulturní jedinečnost a také to, že jeho producent většinou nemá prostředky na masivní reklamu. Filmy uváděné na festivalech druhého řádu (tedy festivalech postavených na programu z jiných festivalů) tak často nemají možnost dostat se do televize, na DVD, nemají potřebnou podporu tisku, a tím pádem nemohou oslovit širší diváckou obec. Řada festivalů v zahraničí se možná i proto pouští do distribuce. Zajímavým příkladem je polský festival Era Nowe Horyzonty, který má svoji distribuční větev a je ekonomicky propojen s daleko větší distribuční společností Gutek film. U nás se o něco podobného pokouší pouze jeden z nejmladších a nejmenších (alespoň co do výše subvencí) festivalů Ostrava Kamera Oko, který skrze firmu Cinema Glok zatím do českých

kin uvedl v Cannes oceněný absolventský film *TAMBYLLES* Michala Hogenauera a na po-
mezí videoartu balancující snímek Apichatponga Weerasethakula *MEKONG HOTEL*.

Pokud si to shrneme, tak současná distribuce stojí uprostřed silně dotovaného evrop-
ského filmového průmyslu, ale její klíčoví hráči z Evropy nejsou. Digitalizace unifikuje
programy kin směrem k nabídce komerčních multiplexů bez ohledu na to, zda je kino fi-
nancované na komerční, nebo veřejné bázi. Vytrácející se filmová kritika je nahrazována
zpravodajstvím z „byznysu“, především z okruhu produkce filmů a z festivalů, které jsou
povýšeny na zachránce uměleckého filmu. Výsledkem je, že festivalové, umělecké filmy
mají podobně jako průměrná hollywoodská produkce stále komplikovanější možnosti
dostat se k divákovi všemi kanály audiovizuálního sektoru. Součástí této „hry“ je také roz-
šířené tvrzení, že jediným viníkem je „obyčejný“ divák, který vyžaduje to a to, a tím pá-
dem má jakýsi super-demokratický vliv na celý průmysl, který se navíc chová dle zákonů
volného trhu a kopíruje obecnější společenské trendy. Nejenom, že o „obyčejném diváko-
vi“ nemáme, alespoň v českém prostředí, žádná alespoň trochu relevantní sociologická
data (kromě výsledků návštěvnosti), ale zní to tváří v tvář zvyšující se poptávce po přílivu
veřejných prostředků do filmového průmyslu dost alibisticky. Není se tedy co divit, že čes-
ká veřejnost je tak nepřátelsky naladěná vůči dotacím do filmového průmyslu.

O autorovi: Přemysl Martinek je absolventem studia filmové vědy na FF UK v Praze. V roce 2001
založil filmově-teoretický seminář Film Sokolov, který připravují studenti kateder estetiky a filmo-
vých studií na FF UK. Od roku 2003 působil jako recenzent v týdeníku *Respekt*. V letech 2004–2007
pracoval jako programový ředitel pražského Febiofestu. V roce 2007 nastoupil jako label manager
do marketingového oddělení společnosti Bontonfilm a od roku 2008 je výkonným ředitelem společ-
nosti Film Distribution Artcam, zaměřené na distribuci zahraničních i českých autorských filmů.



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Recono. Impregnuje — regeneruje

V bezprostřední blízkosti Olšan, v místech, kde lze koupiti smuteční věnce a objednatí náhrobky, kde se melancholicky pnou temné cypřiše a smuteční vrby, v těchto místech, zasvěcených smrti, stojí sanatorium nesmrtnosti. Jaká ironie — vidíte? Divíte se? Vzrušuje vás myšlenka na věčný život, nesmrtnost?¹⁾

Směsí vyzývavosti a poetické hrůzy otevíral Karel Smrž v prosinci roku 1927 v rubrice *Filmového kurýra* „Technická hlídka“ článek nazvaný výše citovanou tajemnou metaforou „Sanatorium nesmrtnosti“. Jak bylo nicméně u jeho technicky laděných textů obvyklé, lákavý náladotvorný rámec rychle opouštěl a dále se již zabýval výhradně praktickými podrobnostmi a pouze si pohrával s nastolenou metaforou léčby, prevence, či dokonce očkování před předčasným stárnutím. A to samozřejmě stárnutím filmů.

Smrž na jedné straně popisoval problém opotřebovávání filmů, na straně druhé však propagoval zcela konkrétní vinohradskou firmu — společnost Recono, jejíž význam nahlížel v podnikatelsko-pragmatickém duchu: zbavovat filmy rýh a nečistot podle něj znamenalo prodlužovat jejich oběžnou životnost, a tedy zvyšovat zisk z jejich využití. Otázky prezervace, archivování, péče o kulturní dědictví, které jsou bezprostředně spjatý s pozdějšími filmově restaurátorskými sna-

hami, v této obchodnické logice tedy ještě tak významnou roli nehrály. Přesto je prvorepublikové Recono zajímavým příkladem rané tuzemské praxe prodlužování „trvanlivosti“ filmů a také nepřímým důkazem toho, že existoval-li na přelomu dvacátých a třicátých let ze strany půjčoven zájem o regeneraci filmových kopií, mohla být skutečná doba pobytu některých kopií na trhu poměrně dlouhá.

O zrodu a působení firmy, jejích zaměstnancích ani zákaznících, natož filmech, které prošly jejími přístroji, se nicméně v archivních fondech NFA ani jiných institucí nedochovalo takřka nic. Známe její původní sídlo z roku 1927 v tehdejší Fochově (dnes Vinohradské) ulici č. p. 1356, i to, že se v roce 1931 přestěhovala do ulice Lützowovy (dnes Opletalovy) č. p. 8 a v roce následujícím na Václavské náměstí (uváděna jsou č. p. 56 a 62), kde fungovala až do roku 1941. Známe také jméno jejího jednatele ing. K. J. Zentnera a víme, že se jednalo o místní pobočku americké Recono, Ltd. — společnosti zabývající se „filmovou prezervací a regenerací“.²⁾ Recono pracovalo metodou konzervace (impregnace) filmového materiálu, jež měla chránit povrch filmu proti mechanickému poškození a uchovat původní stav emulze a celuloidu. Proces regenerace byl podobný: i ten cílil na dosažení hladkosti, pevnosti a současně pružnosti materiálu, zatímco

1) ksž [Karel Smrž], Sanatorium nesmrtnosti. *Filmový kurýr* 1, 1927, č. 16 (23. 12.), s. 22.

2) Film Preservation and Regeneration. *Journal of the British Kinematograph Society* 2, 1939, č. 3 (červen), s. 183–184.

však konzervace zasahovala pouze emulzi, regenerace se týkala jak emulze, tak celulódu.

Firma Recono představuje okruhem svojí činnosti jeden z důkazů, že opravovat filmové kopie poškozené mechanickým opotřebením během projekce i dalšími atmosférickými či chemickými vlivy bylo běžné již od dvacátých let minulého století. Proto zde Recono a jeho úsilí na poli odstraňování „rýh“, „poškrábání“ a „zapršelosti“ tedy připomínáme alespoň galerií inzerátů otiskovaných v dobových periodikách.

Lucie Česálková

„RECONO“

Anstalt für chemisch-physikalische Filmbearbeitung nach den internationalen Stock'schen Verfahrens-Patenten.

Epochale Erfindung!
Neuer Kurs im Film!

Die erste wirkliche Filmpflege durch Regenerierung und Imprägnierung kinematograph. Negative und Positive.

ING. K. J. ZENTNER
PRAG XII
Fochova 1365 Telephone 54003

„RECONO“ verbessert die Qualität – erhöht die Brillanz – verstärkt die Widerstandsfähigkeit des Filmes.

„RECONO“ erzielt Entregnung, beseitigt alle Schrammen, macht das Filmband jung, geschmeidig und konserviert dasselbe.

„RECONO“ bedeutet den immer neuen und frischen Kinofilm, verzögert den Anschlag der Perforation um Monate.

„RECONO“ versetzt abgenutzte Negative in Neuzustand und ermöglicht Duplikat-Negative von gespielten Positiven zu machen.

„RECONO“ bedeutet eine rationelle Auswertung des Filmes.

P. T. Interessenten wird zur Probe ein alter Film kostenlos bearbeitet!

Fig. 1. Internationale Filmschau 9, 1937, č. 14–15 (31. 12.), s. 27.

„RECONO“

Chemicko-fyzikální zpracování filmů * podle mezinárodního způsobu patentů, Stockova.

Znamení vynález! • Význačná novinka!

**PRVNÍ SKUTEČNĚ ÚSPĚŠNÁ
REGENERACE A IMPREGNACE**

filmových
NEGATIVŮ A POSITIVŮ

TEL. 54003 **ING. K. J. ZENTNER,** TEL. 54003
PRAGA XII., Fochova tř. 1365

„RECONO“ Zlepšuje jakost — Zvyšuje ostrost — Dodává trvanlivost

„RECONO“
Odstraňuje rýhy a zapršelost filmového pásu
Obnovuje pružnost a ohebnost staršího materiálu

„RECONO“
Činí film stále novým, zvyšuje jeho průhlednost, chrání jej před poškozením perforace i obrazu

„RECONO“
Umožňuje zhotovení negativů z oběhových pozitivů

„RECONO“
Jest nejušpornější vymožeností filmového obchodu
P. T. zájemcům zhotoví se na zkoušku regenerace jednoho staršího filmového dílu zdarma!

Fig. 2. Filmový kurýr 1, 1927, č. 16 (23. 12.), s. 9.



Fig. 3. Ročenka Zemského svazu kinematografů
v Čechách 10, 1931, s. 170.

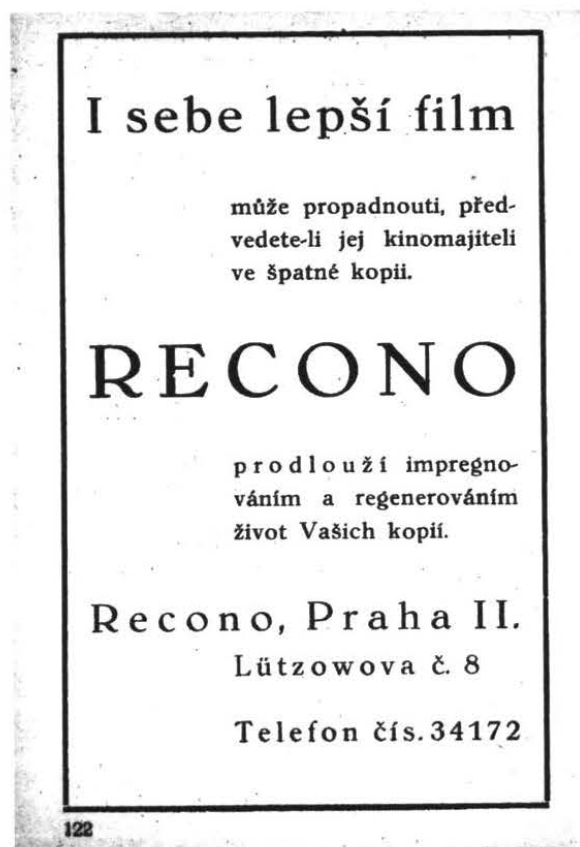


Fig. 4. Ročenka Zemského svazu kinematografů
v Čechách 11, 1932, s. 122.



Fig. 5. Ročenka Filmového ústředí pro Čechy a Moravu,
1941, s. 104b.

Spolek Filmové studio (1921) 1936–1940 (1943)

Za počátek existence Filmového studia (FS) lze považovat rok 1934, kdy došlo k vytvoření zvláštní sekce Svazu filmové výroby, jejímž hlavním úkolem bylo „vyhledávání a praktické zkoušení hereckých adeptů čsl. filmu“. Ustavující schůze kuratoria FS se konala dne 27. dubna 1934. V této podobě „dramaturgického orgánu“ Svazu filmové výroby působilo FS do konce roku 1936. Na schůzi kuratoria 17. prosince 1936 bylo rozhodnuto o transformaci FS v novou samostatnou právní jednotku na spolkové bázi.¹⁾

Stanovy Filmového studia byly schváleny Zemským úřadem v Praze výnosem č. 9944/1 z r. 1936. Posláním nově založeného spolku se sídlem v Praze a s působností pro celou ČSR bylo „podporovati, chrániti a pěstovati filmovou tvorbu všeho druhu, především tvorbu čsl. filmu po stránce teoretické i praktické“. K tomuto účelu měl mj. pořádat schůze, sjezdy, přednášky, filmová představení, veřejné diskuse, výstavy, soutěže, odborné kurzy, poskytovat podpory a stipendia čsl. filmovým pracovníkům, vydávat časopisy, letáky, knihy, fotografie a „filmy všeho druhu“, zřizovat odborné knihovny, pořádat ankety, poskytovat odborné rady a posudky, účastnit se veřejných i jiných akcí čsl. filmových institucí, zprostředkovávat „zákup autorských práv děl lite-

rárních, hudebních i jiných pro výrobce čsl. filmů“, získávat a využívat kinematografické koncese a licence, organizovat odborný a společenský styk s obdobnými spolky a institucemi v zahraničí, založit, organizovat a udržovat čsl. filmový archiv, spolupracovat s filmovými muzei, podporovat rozvoj školní kinematografie, podílet se na organizaci a výrobě kulturních a dokumentárních filmů.²⁾

Ustavující valná hromada spolku FS se konala dne 3. března 1937. Za zakládající členy se jí zúčastnili: Miloš Havel a Josef Vilímek (Svaz filmové výroby), Antonín Procházka a ing. Otto Sonnenfeld (Svaz filmového průmyslu a obchodu československého), Emil Sirotek a dr. Jaroslav Leiser (Ústřední svaz kinematografů v ČSR), Václav Binovec a Josef Jauris (Československá filmová unie) a dr. František Papoušek a Jan Kučera (Československá filmová společnost). Ústřední úřady na valné hromadě reprezentovali odborový rada ing. Zdeněk Urban a vrchní komisař dr. Jan Zarembo (ministerstvo průmyslu, obchodu a živností), odborový rada Jan Hejman (ministerstvo školství a národní osvěty) a redaktor zpravodajského oddělení ministerstva zahraničních věcí Jindřich Elbl.³⁾ Valné hromady se účastnil také redaktor *Filmového kurýru* Jiří Havelka a zástupci

1) Národní filmový archiv (NFA), f. Spolek Filmové studio, (1921) 1936–1940 (1943), sign. I, inv. č. 14, fol. 1. Viz též J. A. M e n č í k, Snahy reorganizovat filmové studio. *Filmová politika* 3, 1936, č. 17, s. 1. Ve *Filmové politice* byla několikrát během roku 1936 zařazena rubrika „Z filmového studia“, která shrnovala aktuální dění ve spolku.

2) NFA, f. Spolek Filmové studio, (1921) 1936–1940 (1943), sign. I, inv. č. 2, fol. 2.

3) NFA, f. Spolek Filmové studio, (1921) 1936–1940 (1943), sign. II, inv. č. 6, fol. 1.

Masarykova lidovýchovného ústavu (který se později stal rovněž zakládajícím členem FS) dr. Tomáš Trnka a dr. Zdeněk Voráček.⁴⁾ Členství ve FS bylo trojího druhu: zakládající, činné a čestné. Vzájemně se lišila pravomocemi na schůzích a valných hromadách a výší členského příspěvku. V čele spolku stál výbor, tedy předseda, I. a II. místopředseda, I. a II. jednatel, pokladník, zapisovatel a nejvýše pět dalších členů. Funkci předsedy FS zastával nejprve Jan Hejman, od roku 1940 Emil Sirotek.⁵⁾

V prvních letech své existence se FS specializovalo zejména na hledání nových talentů pro obor filmu,⁶⁾ pořádání projekcí a diskusních večerů. Jednou z nejvýznamnějších aktivit FS byla od jeho vzniku také práce na zkvalitnění námětové a scenáristické stránky československé filmové produkce. V tomto ohledu bylo FS od března roku 1937 významným pomocným orgánem Filmového poradního sboru při ministerstvu obchodu (FPS). Karel Smrž vedl v rámci FS speciální scenáristický kurs, spolek spolupracoval s autory literárních a dramatických děl na vytvoření stručné synopse, předběžně posuzoval náměty, vypracovával posudky scénářů, projednával jejich úpravy podle připomínek FPS a schválené náměty nabízel výrobcům.⁷⁾

V říjnu roku 1935 vypsál spolek FS soutěž na filmové drama. Soutěž se setkala s velkým zájmem veřejnosti a její trvání bylo prodlouženo do

května 1936. Celkem bylo přihlášeno 615 prací, z nichž bylo s drobnými výhradami vybráno dvacet. Vítězným osmi scénářům — které byly skutečně zfilmovány — byla FPS přiznána mimořádná podpora 200 000 Kč. Zajišťování kvalitních scénářů prostřednictvím soutěže se však ukázalo jako neefektivní a časově náročné. V následujícím období bylo přikročeno k přímým objednávkám a honorování námětů, vypracovaných domácími spisovateli. V roce 1941 byla vyhlášena nová soutěž na filmový námět, k níž byli přizváni tentokrát pouze profesionální spisovatelé. Výsledky soutěže, do které došlo více než tisíc prací, byly vyhlášeny v červenci 1943.⁸⁾

Jednotlivé úkoly Filmového studia byly svěřeny komisím: exportní, dramaturgické, slovníkové a komisi pro mezinárodní styky.⁹⁾ Exportní komise, jejímž předsedou byl zvolen ing. Zdeněk Urban, měla vyřizovat záležitosti týkající se organizace a rozšíření vývozu čsl. filmů do zahraničí, propagovat čsl. filmy v zahraničí a s nimi obchodovat. Úkolem komise dramaturgické (předseda ing. Jar. Brož) bylo posuzovat volbu námětů a kvalitu scénářů, pro potřeby FPS vypracovávat odborné posudky scénářů, dohlížet na výrobu čsl. filmů po stránce umělecké, vést přehled o literárních a dramatických novinkách.¹⁰⁾ Komise pro mezinárodní styky (předseda Miloš Havel) měla udržovat kontakty se zahraničními filmovými organizacemi, zejména však s Mezinárodní

4) Jindřich Schwiipel, *Filmové studio (1921) 1936–1940 (1943). Prozatímní inventární seznam*. Praha: NFA 2008.

5) NFA, f. Spolek Filmové studio, (1921) 1936–1940 (1943), sign. II, inv. č. 7, fol. 6.

6) FS úzce spolupracovalo se společností A-B, která mu za výhodných podmínek propůjčovala svůj barrandovský ateliér, zvukovou aparaturu a personál. Hereckým adeptům tak byla umožněna zkouška jejich talentu před kamerou a mikrofonem, adeptům režie natočení krátkého zkušebního zvukového filmu. FS také dle vyhlášky ministerstva obchodu potvrzovalo FPS zaměstnání nových začínajících herců v menších epizodních rolích. NFA, f. Spolek Filmové studio, (1921) 1936–1940 (1943), sign. III, inv. č. 11, fol. 6.

7) NFA, f. Spolek Filmové studio, (1921) 1936–1940 (1943), sign. II, inv. č. 8, fol. 11.

8) NFA, f. Spolek Filmové studio, (1921) 1936–1940 (1943), sign. II, inv. č. 9, fol. 1. NFA, f. Spolek Filmové studio, (1921) 1936–1940 (1943), sign. VI, inv. č. 28, fol. 70–71. Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*, sv. 4. Praha: ČSFÚ 1990, s. 138.

9) Všechny komise zahájily svou činnost na základě usnesení presidiální schůze FS ze dne 7. prosince 1937. NFA, f. Spolek Filmové studio, (1921) 1936–1940 (1943), sign. III, inv. č. 15, fol. 1.

10) NFA, f. Spolek Filmové studio, (1921) 1936–1940 (1943), sign. V, inv. č. 24, fol. 2. Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*, sv. 3. Praha: ČSFÚ 1990, s. 616.

filmovou komorou, mezinárodními filmovými festivaly¹¹⁾ a podobně. Komise slovníková (předseda Jan Hejman) měla připravit vydávání odborného filmového slovníku.¹²⁾ Kromě toho vedlo FS celou agendu Komise pro kulturně propagační filmy, zřízené při FPS — podávalo referáty o navrhovaných námětech těchto krátkých filmů a vedlo administrativu komise.

Podle stanov se měl spolek FS věnovat také archivování negativů a kopií starších českých filmů, přičemž měl spolupracovat s Národním technickým muzeem. Pro finanční a časovou náročnost takového úkolu se však spolku nepodařilo filmový archiv vytvořit.¹³⁾

Oproti počátečním předpokladům se okruh působnosti spolku FS stále více rozšiřovaly. K původním úkolům povahy ryze kulturní se připojila i činnost hospodářská, a tak na jaře roku 1940 došlo v organizaci FS k zásadním změnám. Úpravou stanov byl rozšířen okruh působnosti spolku a jeho název změněn na „Filmové ústředí pro Čechy a Moravu“.¹⁴⁾ Nově se zakládajícím členem stal Svaz výrobců kulturních a propagačních filmů. Ze spolku naopak vystoupily Česká filmová společnost a Masarykův ústav pro národní výchovu.¹⁵⁾ Filmové ústředí převzalo také veškerou administrativu Výboru plnomocníků filmového

oboru v Čechách a na Moravě. Tímto vznikla ústřední organizace české kinematografie, která slučovala „v řadách svých členů všechny podniky filmových půjčoven i výroben, atelierů, laboratoří, tvůrčích pracovníků filmových a podniků kinematografických v Čechách a na Moravě.“¹⁶⁾ Předsedou Filmového ústředí byl zvolen Emil Sirotek. V rámci nové organizace byly zřízeny hospodářské odbory, správní oddělení a kulturní odbor, který pokračoval ve vlastní činnosti dosavadního FS.¹⁷⁾

Z nařízení říšského protektora byla v únoru 1941 zřízena vrcholná veřejnoprávní organizace filmového oboru na okupovaném území, nazvaná Českomoravské filmové ústředí (ČMFÚ). Tato nová česko-německá organizace, podléhající přímo úřadu říšského protektora, nahradila Filmové ústředí pro Čechy a Moravu, které tímto jakožto korporace veřejného práva zaniklo.¹⁸⁾

Spolek FS měl své sídlo nejprve na Barrandově v prostorách společnosti A-B, v lednu roku 1937 se přestěhoval do místností Ústředního svazu kinematografů v paláci U Nováků v ulici V Jámě v Praze II.¹⁹⁾

Skromně dochované materiály vzniklé z činnosti Filmového studia (celkem 2 kartony) vypovídají zejména o změnách stanov spolku, o val-

11) Např. od r. 1937 zajišťovala obeslání mezinárodního filmového festivalu Biennale v Benátkách československými filmy.

12) Jednotlivá slovníková hesla měla být vydávána v některém z filmových periodik (od dubna 1934 vycházela v měsíčníku *Amatérská kinematografie*), později měla hesla vyjít knižně v podobě odborného filmového slovníku. Práce však nebyla dokončena a v *Amatérské kinematografii* byla hesla publikována jen do konce roku 1939. Zdeněk Štábl a, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*, sv. 4. Praha: ČSFÚ 1990, s. 156. NFA, f. Spolek Filmové studio, (1921) 1936–1940 (1943), sign. III, inv. č. 15, fol. 1–3.

13) NFA, f. Spolek Filmové studio, (1921) 1936–1940 (1943), sign. III, inv. č. 12, fol. 2.

14) Stanovy a zápisy ze schůzí spolku Filmové ústředí pro Čechy a Moravu viz NFA, f. ČMFÚ (1920) 1927–1955, sign. I/b, inv. č. 10, 13.

15) NFA, f. ČMFÚ (1920) 1927–1955, sign. I/b, inv. č. 13, fol. 20.

16) NFA, f. Spolek Filmové studio, (1921) 1936–1940 (1943), sign. VII, inv. č. 29, fol. 45.

17) Zdeněk Štábl a, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*, sv. 4. Praha: ČSFÚ 1990, s. 101–102. NFA, f. Spolek Filmové studio, (1921) 1936–1940 (1943), sign. VII, inv. č. 29, fol. 43–47. Zřízeny byly odbory: filmových atelierů, filmových laboratoří, výrobců celovečerních filmů, výrobců krátkých filmů, obchodu s filmy, podniků kinematografických, tvůrčích pracovníků filmových, odbor kulturní, statistický a propagační, technický, revizní a odbor pro Moravu. NFA, f. ČMFÚ (1920) 1927–1955, sign. I/b, inv. č. 13, fol. 22.

18) Přesto byl spolek Filmové ústředí pro Čechy a Moravu zapsán v tzv. spolkovém katastru hl. m. Prahy až do roku 1952. Archiv hlavního města Prahy, f. Policejní ředitelství, k. 983, spis sign. XXII/2490 (Filmové studio).

19) NFA, f. Spolek Filmové studio, (1921) 1936–1940 (1943), sign. III, inv. č. 14, fol. 2.

ných hromadách a námětových akcích. V archivním fondu jsou uloženy některé zápisy z valných hromad a schůzí jednotlivých komisí, zprávy o činnosti, některé účetní materiály z let 1937–1942 a dokumentace námětových soutěží. Z korespondence se dochoval jen velmi malý fragment, ačkoli na konci 30. let bylo v podacím deníku Filmového studia evidováno více než tisíc dopisů ročně.²⁰⁾ Vzhledem k osudu spolku by bylo možné materiály uložené v archivním fondu považovat za priora fondu ČMFÚ.

Archivní fond Spolek Filmové studio (1921) 1936–1940 (1943) může být zdrojem různých informací k profesním biografiím známých i zapomenutých osobností české kinematografie, dovoluje nahlédnout do organizace a fungování spolku založeného za účelem všestranného zvýšení úrovně tohoto oboru ve 30. letech 20. století, zejména pak do procesu výběru a schvalování nových filmových námětů.

Lucie Hurtová

20) NFA, f. Spolek Filmové studio, (1921) 1936–1940 (1943), sign. III, inv. č. 15, fol. 14.

Julien Duvivier — aktualizovaný pohled

Podle Davida Thomsona¹⁾ byl Julien Duvivier profesionál, který dokázal se ctí obstat v každé době, svým způsobem tvůrce zajímavý, charismatický, ale údajně nikdy originální. Jeho dlouhá kariéra je vyrovnaná, postrádá však osobitost. Když k tomuto obvyklému soudu na Duvivierovu adresu připojíme fakt, že François Truffaut se ve své *Jisté tendenci francouzského filmu*²⁾ zmiňuje pouze o jeho „zábavném“ filmu *PEPÉ LE MOKO, DOBRODRUH Z ALŽÍRU* (1938), působí rekapitulace filmografie obsahující neuvěřitelných 74 titulů natočených během 48 let poněkud neutěšeně. V českém prostředí se Duvivierově osobnosti věnovali už před lety pouze Jaroslav Brož,³⁾ ten opakovaně, nebo Galina Kopaněvová,⁴⁾ a to v podobně střízlivém duchu jako Thomson. Se znalostí 35 filmů, které u nás bylo možné vidět, ať už v distribuci, tedy dnes jen díky sbírce NFA,⁵⁾ nebo v televizi či v rámci programové nabídky Francouzského institutu, je čas takový pohled zpochybnit a aktualizovat. Původně herec, jenž už v němé éře natočil 25 filmů, zahájil zvukové období své kariéry výjimečným *DAVIDEM GOLDEREM* (1930), předznamenal film noir originální

maigretovskou adaptací *DRAVEC* (1933), poetický realismus uvedl filmem *PEPÉ LE MOKO, DOBRODRUH Z ALŽÍRU* a pro evropskou kinematografii zpopularizoval žánr povídkového filmu, jež poprvé využil v roce 1937 (*JEJÍ PRVNÍ PLES*) a naпоследy, se stejným úspěchem, roku 1962 (*ĎÁBEL A DESATERO*), si rozhodně zaslouží naši pozornost, zbavenou stigmatu zdatného řemeslníka bez vlastní invence.

Coby představitel menších rolí v divadle Odéon se Julien Duvivier (8. 10. 1896 – 29. 10. 1967) po první světové válce seznámil s Marcelem L'Herbierem a Louisem Feuilladem, pro něž psal scénáře; oba přitom nasměrovali jeho vlastní režijní práci, k níž se dostal už roku 1919. Jeho snímky z 20. let často spojovala religiозní témata (*LURDSKÁ TRAGÉDIE*, 1924; *SVĚTLO SVĚTA*, 1927 aj.) a je pro ně příznačná velikašská snaha pojmut na prostoru jediného filmu celé dosavadní dějiny lidstva. Z jedné strany L'Herbierův intelektuální vliv s důrazem na formu však na straně druhé vyvažovala feuilladovská hravost, patrná např. v *TAJEMSTVÍ EIFFELOVKY* (1926), důmyslné zápletky o tajném bratrstvu Ku-klux-Eiffel a jeho

1) David Thomson, *A biographical dictionary of film*. London: André Deutsch 1994, s. 218–219.

2) François Truffaut, *Jistá tendence francouzského filmu*. In: *Román o Françoisi Truffautovi*. Praha: ČSFÚ 1989, s. 167.

3) Např. Jaroslav Brož, *Pilný a pracovitý Julien Duvivier*. In: *Zvukový film let třicátých*. Praha: Čs. společnost pro šíření věd. a polit. znalostí 1960, s. 83–86.

4) Galina Kopaněvová, *Julien Duvivier*. *Kinoklub* 1965, č. 4, s. 59–70.

5) Kolekce Duvivierových filmů byla v NFA budována převážně na základě výměny mezi archivy sdruženými ve FIAF — první titul se podařilo získat roku 1956, zatím poslední přírůstek pochází z roku 2003 — její charakter je tak výhradně studijní.

dech beroucích honičkách po vysoké věži. Němou etapu své tvorby režisér uzavřel kinematograficky úspěšnou adaptací Zolovy předlohy *U ŠTĚSTÍ DAM* (1929), kde prokázal dokonalou práci s prostorem, neviditelné propojení ateliéru a reálu i přirozené vedení herců, což jsou charakteristiky, jimiž se bude vyznačovat rovněž jeho další tvorba. Téměř experimentální podobu má celá sekvence bourání staré ulice, která má ustoupit novému kapitalistickému podnikání: víceexpozici zmnožený dělník se tady ve velkém detailu rozmachuje krumpáčem a jeho temná silueta téměř přízračně odkazuje jak k Feuilladovým tajemným figurám (*Fantomas*, *Judex*), tak ve stejné době vznikajícím dokumentům Dzigy Vertova (např. *ODINNADCATYJ*, 1928).

Stejně jako jedno umělecké období Duvivier velkolepě uzavřel, to zvukové nastupující zahájil. *DAVID GOLDER* se vyznačuje promyšlenou prací se zvukem, zádumčivou atmosférou, již posiluje využití zadního svícení i vynikající kamera Georgese Périnala a Armanda Thirarda, zachycující osud židovského finančníka v několika plánech. Duvivier měl i v budoucnosti cit pro výběr výlučných látek. Tentokrát to byl román talentované Irène Némirovské,⁶⁾ která v něm popsala důvěrně známé prostředí, v němž vyrostla. K židovské tematice se režisér vrátil ve 30. letech ještě dvakrát, a to v biblické *GOLGHOTĚ* (1935) a v pražských ateliérech realizovaném *GOLEMOVI* (1935).⁷⁾ Doplňme však, že pro tyto projekty ne zvolil správný čas, ani pojetí. Ve 30. letech jsme ve

francouzském filmu svědky šokujícího vzestupu antisemitských manifestací, „vzrůstající vlny protizidovského diskursu“.⁸⁾ Byť neexistuje důkaz, že by byl Duvivier antisemita a v případě *Goldera* mu nepochybně šlo o *Goldera* člověka, nikoli *Goldera* žida, v duchu dobového stereotypu vykreslil v uvedených třech filmech židovské hrdiny tak, že k uklidnění předválečné hysterie jistě nepřispěl.

Kromě tématu tyto snímky spojuje také hlavní představitel Harry Baur, vedle Jeana Gabina nejdůležitější režisérův herec. Podobně jako předlohy si i herce vybíral Duvivier s velkou rozvahou a pak jim po určitou dobu zůstal věrný. V němém období to byl Gaston Jacquet, po Baurovi a Gabinovi následovali Michel Simon, Louis Jouvet a Fernandel. Baur, upřednostňující expresivní herectví, u Duviviera zosobnil *Goldera*, krále Heroda, Rudolfa II. i zpočátku nevšímavého otce malého *ZRZKA* (1932), ve stejnojmenném remaku režisérova vlastního snímku z němého období (u nás uvedeného jako *ZMUČENÉ MLÁDÍ*, 1925). Tento film měl značný vliv doma i v zahraničí, protože ve 30. letech bylo téma dětství ve filmu poměrně vzácné. Navíc režisér zde dokázal vytěžit maximum z kontrastu svěží přírodní scenérie s ústrky vůči chlapci, neustále strachem se chvějícího v očekávání další rány. Ve stejném roce Duvivier realizoval další výjimečnou adaptaci: *DRAVEC* patří mezi první tři filmová zpracování románů Georgese Simenona (spolu s *LA NUIT DU CARREFOUR* Jeana Renoira a *LE CHIEN JAUNE* Je-

6) Irène Némirovská (1903–1942) se narodila v Kyjevě v rodině židovského bankéře, po revoluci odešla s rodiči do francouzského exilu, kde se prosadila jako prozaička. V červenci 1942 byla deportována do Osvětimi, kde krátce nato zahynula. Jejím dvěma dcerkám, které přežily válku v úkrytu, se podařilo zachránit rukopis jejího posledního románu, jenž byl vydán až po letech. Viz Irène Némirovská, *Francouzská suita*. Praha — Litomyšl: Paseka 2011.

7) Původně se na filmu měla podílet dvojice V+W, ale Duvivier neuvažoval o satirické komedii, nýbrž o romantické výpravné podívané. Převaha francouzské účasti nakonec vedla k tomu, že plánovaná česká verze vůbec nevznikla. Vedle několika českých herců měli však na výsledek zásadní vliv kameramani Jan Stalich a Václav Vích a v neposlední řadě režisérovy procházky po Starém židovském hřbitově.

8) Colin Crisp, *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929–1939*. Indiana: Indiana University Press 2002, s. 80.

9) Ginette Vincendeau, *Francúzsky film noir*. In: Martin Kaňuch — Michal Michalovič, *Poetika zločinu. Francúzsky film noir*. Bratislava: Edícia Cinematik 2012, s. 13.

ana Tarrida), a ty podle Ginette Vincendeau⁹⁾ představují začátek francouzského filmu noir. Později ještě mnohokrát zfilmované případy komisaře Maigreta se na počátku 30. let nořily do dnes již nečekaně temné atmosféry; DRAVEC je situován konkrétně na Montparnasse, do vizuálně expresionisticky pojaté kosmopolitní komunity (dekorace i svícení). Baur hraje Maigreta jako pochybujícího a empatického samorosta, schopného odhalit i perfektní zločin, nastrojený poznamenaným padouchem Radekem (má se jednat o českého emigranta, jeho jméno však explicitně odkazuje k hrdinovi Dostojevského). Opět pozoruhodná zvuková stopa, kdy klíčové události jsou doprovázeny izolovanými zvuky mimo obraz (např. hluboký dech, vytí vlků), posedlost dvěma ženami coby předzvěsti femme fatale a všudypřítomná mlha coby znak morální nejednoznačnosti — to jsou jen další noirové ingredience této pozoruhodné podívané, u nás cenzurou první republiky zakázané těsně před uvedením do kin.

Ani pozdější *monstre sacré* francouzského filmu se nezrodilo až na NÁBŘEŽÍ MLH (1938), Jean Gabin měl tehdy za sebou už pět důležitých rolí u svého skutečného stvořitele Duviviera. Jeho archetypické postavení vydědence na útěku před zákonem i sebou samým vyrostlo z Françoise Paradise ve filmu MARIA CHAPDELAINÉ (1934), Piláta Pontského v GOLGHOTĚ, legionáře Pierra Gillettha v PEVNOSTI ZATRACENÝCH (1935), kamarádkého Jeannota z DOBRÉ PARTY (1936)¹⁰⁾ a především PÉPÉ LE MOKA, DOBRODRUHA Z ALŽÍRU. Píseň zpívaná Fréhelem nejen Le Moka charakterizuje, ale zároveň předjímá jeho tragický osud. Pépé, osobnost pohybující se na okraji společnosti, vnesl do francouzského filmu zvláště posmutnělou romantiku a mýtus neúspěchu, a stal se tak předchůdcem Michela Poicarda z filmu Jeana-Luca Godarda U KONCE S DECHEM (1959) nebo SAMURAJE (1967) v podání Alaina

Delona ve snímku Jeana-Pierra Melvilla. Atmosféra fatalismu, nemožnost úniku se staly hlavními znaky filmů poetického realismu. Alžírská casbah představuje jediné místo, kde se může hrdina svobodně pohybovat — azyl, ale i vězení, které nelze beztrestně opustit. Poznáváme ji nejprve prostřednictvím dokumentárních záběrů, doprovázených komentářem mimo obraz, posléze, jak se více noříme do jejího labyrintu, jedná se o malý zázrak studiového designu. Vedle party kumpánů tady hrdina žije mezi dvěma ženami: věčnou milenkou Inès a femme fatale Gaby, která sem přináší svěží, ale zároveň zkázonosný závan nedostupné Paříže. Závěrečná snová cesta do přístavu je pak aktem sebeobětování, jenž si Gabin posléze zopakuje právě ve filmech Marcela Carného. Poučen ZJIZVENOU TVÁŘÍ (1932) Howarda Hawkse dosáhl Duvivier tentokrát takového úspěchu, že vzápětí po francouzské verzi následoval její americký remake v režii Johna Cromwella (ALŽÍR, 1938). V Gabinově roli tady důstojně obstál Charles Boyer. Duvivier s Gabinem naposledy spolupracovali rovněž v Americe, kde vznikla variace na stejné téma, podobně laděný THE IMPOSTOR (1942).

Třicátá léta představovala pro Duviviera nejúspěšnější období v jeho bohaté tvůrčí dráze: sotva předznamenal noirové filmy, upozornil na *orphan films*, zapojil se do Levé fronty a uvedl poetický realismus, už sklízel další uznání za svůj první povídkový film JEJÍ PRVNÍ PLES (1937). Umělec se tu znovu projevil jako průkopník, protože žánr povídkového filmu nebyl tehdy rozšířený a on se na tomto poli ukázal jako skutečný mistr. Posléze v americké etapě své tvorby realizoval jeho remake s názvem LYDIA (1940). Snad nejzdařilejší jeho hollywoodský počín však zřejmě představuje komedie o pěti epizodách, sledující osudy majitelů jednoho odloženého fraku. Po odchodu z okupované Francie režisér chvíli setrval

10) Dudley Andrew chápe DOBROU PARTU jako alegorii Levé fronty, ale klade si otázku, zda scenáristé (Duvivier a Charles Spaak) chtěli říci, že život v kolektivu je jen krásná iluze, nebo zda chtěli tuto iluzi prosazovat. Viz Dudley A n d r e w, *Mists of Regret. Culture and Sensibility in Classic French Film*. Princeton — New Jersey: Princeton University Press 1995, s. 226.

v Londýně, aby pak na čas zakotvil za oceánem, kde se již roku 1938 etabloval VELKÝM VALČÍKEM¹¹⁾ a nyní tady natočil další čtyři filmy. Pro tři z nich si zvolil právě žánr povídkového filmu: HISTORKY Z METROPOLE (1942) a po nich SRDCE POD MASKOU (1943) přitom představují mnohem více než bohatou přehlídku nejen amerických stars. Zmíněný frak, díky němuž drží pohromadě příběh divadelního herce Ormana (Charles Boyer), mladíka George (Henry Fonda), komponisty Charlese Smitha (Charles Laughton), advokáta Browna (Edward G. Robinson) a černocho Luka (Paul Robeson), se stává symbolem elegance, sociálního statutu, ale i ponížení. Duvivier zde dokázal zkoncentrovat výkony řady hereckých osobností, aniž by se ty navzájem zastiňovaly, ale i sladit odlišné umělecké rukopisy scenáristů (Ben Hecht, Ferenc Molnar, Donald Ogden Campbell aj.) a vytvořit harmonický celek. Mezi těmito náročnými projekty nelze pominout ani podstatně komornější, melancholicky laděný KONEC DNE (1938), který vznikl ještě ve Francii a je situovaný do světem zapomenutého útočiště pro staré herce. Každý tady žije ve svých vzpomínkách na časy dávno zašlé slávy, v iluzích, v atmosféře nenaplněných očekávání a tužeb. Dohromady je to poněkud podivná společnost lidí, kteří zaměnili život za umění, divadlo je pro ně magickou transformací reality, a tak není divu, že i do ošuntělé společné jídelny vcházejí jako herci na jeviště. Byť šlo o skromnou produkci, od níž se neočekávalo mnoho, film si získal nečekaně vřelé přijetí pro výlučné herecké výkony (Michel Simon, Louis Jouvet aj.) a režisérovu znalost divadelního světa. Tu ostatně dokázal skvěle zužitkovat i o téměř dvacet později v excelentní kriminální komedii MUŽ V NEPROMOKAVÉM PLÁŠTI (1956). Fernand coby šikovně nešikovný klarinetista tady musí vyřešit sedm vražd a ještě včas doběhnout do divadla na představení. Duvivier zde prokázal nejen detailní znalost prostředí, ale především

schopnost s prostorem divadelního jeviště, orchestřiště a zákulisí filmově pracovat.

Pokud jsem zatím kladla důraz především na Duvivierův smysl pro filmovou formu, cit pro novátorské postupy zejména v oblasti kamery, svícení, scény, minuciózní práci s herci, kteří, stejně jako celý štáb, obdivovali jeho umanutou důkladnost, je třeba se zmínit také o jeho lidské odvaze. Můžeme mu jistě vyčítat, že tři filmy, které zdůrazňují negativní charakterové vlastnosti postav židovského původu, natočil zrovna v nebezpečném duchovním klimatu 30. let, naopak pozitivně překvapí neústupnost, s níž v roce 1940 realizoval vlasteneckou kroniku francouzské rodiny mezi lety 1871 až 1939, odehrávající se na pozadí třech válek s Německem. Film, jenž byl u nás uveden pod názvem VĚČNÝ NEPŘÍTEL, se mu podařilo zachránit jen díky útěku do USA, kde byl uveden v dubnu 1943 (HEART OF NATION); francouzská premiéra se mohla uskutečnit až v říjnu 1945. A znovu „nerozumně“ se tvůrce zachoval i po válce, kdy se vrátil domů jako jeden z prvních a hned se pustil do realizace své v pořadí druhé simenonovské adaptace. PANIKA (1946) představuje totiž studii muže, neprávem podezřívaného z vraždy a uštvaného agresivním davem, jemuž nezáleží ani tak na pravdě, jako na faktu, že pan Hire (vynikající Michel Simon) nezapadá do místní měšťácké pospolitosti. Režisér ve studiu přesvědčivě simuloval hluk ulice a atmosféru kolem pouťových atrakcí, v jejichž centru vrcholí zmatek kolem zločinu, který je však především odvážnou parafrází na francouzské poválečné poměry. Noirové aranžmá a strhující drama lidské nesnášenlivosti pak roku 1989 inspirovalo k zopakování Patrice Leconta (MONSIEUR HIRE).

Vzhledem ke své profesionalitě a schopnosti se stejně suverénně pohybovat v různých filmových studiích, dostal Duvivier za svůj život řadu pracovních nabídek z celého světa: film HALÓ PAŘÍŽ

11) Oscar pro kameramana Josepha Ruttenberga je dalším zjevným potvrzením Duvivierova důrazu na vizualitu narace.

— ZDE BERLÍN (1932) vznikl v Německu, GOLEM (1936) u nás na Barrandově, pět snímků natočil v Hollywoodu, v Londýně na pozvání Alexandra Kordy ANNU KARENINU (1947) nebo v Itálii v 50. letech dvě populární komedie s Fernandem. Doma přitom stačil vytvořit množství adaptací, z nichž je třeba vyzdvihnout alespoň ty nejpozoruhodnější: PŘÍPAD MAURICIUS (1953) podle Jacoba Wassermanna, POD POKLIČKOU (1957), svého druhého Zolu, nebo intenzivní komorní drama s okupační tematikou MARIE OCTOBRE (1959). Svoji kariéru uzavřel v 60. letech povídkovým filmem ĎÁBEL A DESATERO (1962), který je zcela na výši HISTOREK Z METROPOLE, a poněkud překombinovaným kriminálním dramatem ĎÁBELSKÝ VÁŠ (1967), jež však rovněž nepostrádá invenci.

Julien Duvivier nebyl pro českou filmovou distribuci nikdy neznámým pojmem, neboť na plátech našich kin jsme mohli vidět od 20. do 60. let více než dvě desítky jeho titulů, další pak na televizních obrazovkách. V archívním kině Ponrepo se jeho snímky objevují pravidelně; rozsáhlejší retrospektivy z tvorby tady mohli diváci zhlédnout zejména v letech 1966, 1971 a nyní v roce 2013. Přesto jeho jméno u nás, jak dokládá i minimální kritická reflexe, nikdy výrazně nerezonovalo. Byl to sice právě Duvivier, kdo byl už v druhé polovině 30. let pozván do Hollywoodu a kdo si během celé své profesionální dráhy udržel jisté renomé kosmopolitního tvůrce, jeho věhlas ale zůstal ve stínu generačních kolegů René Claira a Jeana Renoira. Jeho filmografie je přitom obrazem dějin francouzské kinematografie — a to vždy s jistým předstihem (film noir, poetický realismus) — i dějin světové literatury (Zola, Němirovská, Simenon, Lagerlöfová, Wassermann aj.). Nutno však dodat, že to byli i samotní Francouzi, kdo se ke svému krajanovi nejprve zachoval po-

někud macešsky: jediná reprezentativní monografie vyšla roku 1968.¹²⁾ Ke změně došlo až v prvním desetiletí třetího tisíciletí, kdy nečekaná renesance Duvivierova díla vyvolala vznik hned tří nových prací věnovaných jeho osobnosti a dlouhé plodné kariéře.¹³⁾

Briana Čechová

12) Raymond Chirat, *Julien Duvivier*. Lyon 1968.

13) Yves Desrichard, *Julien Duvivier: cinquante ans de noirs destins*. Paris: BiFi 2001; Eric Bonnefille, *Julien Duvivier: Le mal aimant du cinéma français*. Paris: L'Harmattan 2002; Hubert Niogret, *Julien Duvivier: 50 ans de cinéma*. Paris: Bazaars & Co 2010.

Už zase rámuji filmy

Julia Noordegraaf – Cosetta G. Saba – Barbara Le Maître – Vinzenz Hediger (eds.), *Preserving and Exhibiting Media Art*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2013, 428 stran.

Problematika uchovávání mediálního umění se za posledních dvacet let postupně etablovala nejen jako předmět dílčích textů, sborníků a symposií, status si hledá i jako akademická disciplína. Studijní programy původně zaměřené na uchovávání filmu se postupně redefinovaly směrem k „pohyblivým obrazům“, objevily se obory „uchovávání moderního a současného umění“ a konečně i programy věnované „digitální prezer-vaci“. Rozdílnost jejich přístupů tváří v tvář digitálnímu údělu¹⁾ pramení především z jejich odlišného zakotvení, které lze ve zkratce lokalizovat trojicí „kino — muzeum umění — archiv“. Obory orientované na uchovávání pohyblivých obrazů tak mají stále institucionálně blíž k oddělením filmových a mediálních studií, zatímco konzervátorská studia pokračují především pod patronací výtvarného kontextu a archivářská agenda se z kategorie „pomocně-historické“ přesouvá blíže k informačním technologiím. Zastřešující kategorie mediálního umění by snad mohla toto určité rozpojení alespoň částečně sjednotit. Tak, jak ji chápou editoři *Preserving and Exhibiting Media Art*, totiž sahá právě od filmu až k digitálním médiím — a nutně vede i přes výtvarné a muzeální prostředí. Kniha vznikala coby učební pomůcka

v rámci spolupráce čtyř evropských univerzitních pracovišť a přestože se zatím nerealizoval původní cíl projektu, totiž společný magisterský studijní program, publikace na přebalu deklaruje ambici poskytnout „náčrt pro výchovu profesionálů na tomto poli“.²⁾

Julia Noordegraafová knihu specifikuje jako „zaměřenou na všechny formy časově ukotveného umění, od prací založených na filmu a videu přes diaprojekce až k dílům závislých na výpočetních technologiích a na internetu, jako je softwarové umění a net art“ (s. 13). Na základě detailního přehledu již etablovaných způsobů uchovávání filmu a videa by pak celá publikace měla prozkoumat i možnosti, „jak zachytit proměnlivé a prchlivé formy“ digitálního umění. Tři tucty původních textů od tří desítek autorů jsou rozděleny do čtyř základních částí, jež už svými názvy signalizují jistou tematickou přerývanost: I — Dějiny, archeologie, estetika, archiv; II — Analýza, dokumentace, archivace; III — Technologické platformy, uchovávání a prezentace; IV — Přístup, znovuvyužívání a vystavování. Ze struktury je patrná snaha podchytit cosi jako životní cyklus děl mediálního umění, který nutně začíná dějinami a končí (znovu)vystavením. Tato dráha je zá-

1) Údělem mám na mysli situaci, kterou si nikdo z aktérů nevybral, ale přesto na ni musí aktivně reagovat. Nejen že musí paměťové instituce pracovat s „born digital“ materiály, jsou nuceny i přehodnotit svůj vztah k před-digitálním artefaktům.

2) Iniciátory projektu IPPCVA byly Universiteit van Amsterdam, Università degli studi di Udine, Sorbone Nouvelle-Paris 3 a Ruhr-Universität Bochum, přičemž editoři zastupují jednotlivé instituce s výjimkou Vinzenze Hedigera, jehož domovským pracovištěm je Goethe Universität Frankfurt.

roveň dále větvena úvody do estetické analýzy, nové filmové historie či dějin snímání a zobrazovacích technologií, tedy jaksi podpůrných disciplín a znalostí. Kombinace je to vpravdě neobvyklá, nikoliv snad primárním rozkročením v širokém prostoru mezi filmem a digitálním uměním,³⁾ ale právě spojením výhradně konzervátorsky zaměřených textů, případových studií a čistě analytických či teoretizujících vhledů.

Jednotlivé oblasti jsou ale bohužel málokdy funkčně propojovány — například už první samostatný text, historicky zaměřený „Stručný úvod do mediálního umění“ Chrisa Wahla (s. 25–58) by mohl být vynikající příležitostí, jak problematizovat psaní dějin „nestálých“ uměleckých děl. Namísto toho jde pouze o univerzální, kvalitní, diachronně pojatý přehled, jakoby nedotčený tím, co další autoři pokládají za tak podstatné. Kniha tak často předkládá poměrně disparátní texty a v úvodu přislíbenou interdisciplinaritu projevuje především v rámci dominujícího tématu, jímž je diskurs mediálních a filmových studií (ze čtveřice editorů je ostatně Julia Noordegraafová jediná, kdo pochází z odlišné akademické sféry, majíc blíže k muzeologii a paměťovým studiím).

Měla-li být přesto jádrem samotná problematika uchovávání, je tato věcně více méně pokryta.

Čtenář se z několika textů dozví jak o rozličných dokumentačních strategiích, tak o variantách migrace a emulace technologicky závislého umění i o velmi aktuální — a uspokojivě neřešitelné — problematice obsolentních zobrazovacích zařízení (jako jsou CRT televize či monitory). Omezený rozsah dílčích studií věnovaných praktickým okolnostem uchovávání filmu a videa na druhou stranu neumožňuje označit jejich zpracování za vyčerpávající, navzdory tomu, že často dosahují značné partikulárnosti (např. citace standardů ISO pro uchovávání filmových materiálů). Otázka digitálních standardů, kodeků a obecně digitální prezervace je pak — v porovnání s prostorem, který je věnován analogovému videu — zohledněna minimálně.

Jako tušený celek je *Preserving and Exhibiting* umístěno někde na pomezí mezi esencialistickými pohledy na mediální umění jako mediálně specifické a širším postmediálním⁴⁾ či post-novomediálním přístupem poslední doby.⁵⁾ Esencialistický postoj se projevuje zejména v touze po exkluzivitě konkrétního předmětu zájmu, kdy jsou takzvané tradiční modely uchovávání pokládány za nedostačující, výzvy určené mediálním uměním se jeví jako „mnohem fundamentálnější“ a jsou stavěny zbytečně umělé distinkce mezi světem výtvarného umění a světem fil-

3) Srov. např. Alain Depocas – Jon Ippolito – Caitlin Jones (eds.), *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*. New York: Guggenheim Museum Publications 2003. Sborník zaměřený na uchovávání a dokumentaci „variabilních médií“ pokrývá pole od experimentálního filmu až po internetové umění.

4) Srov. „post-medium“ u Rosalind Krauss, *A Voyage in the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. New York: Thames & Hudson 1999. Respektive „post-media“ u Lev Manovich, *Post-media Aesthetics*. Online: <http://www.manovich.net/docs/post_media_aesthetics1.doc> [cit. 17. 6. 2012] a Peter Weibel, *The Postmedia Condition*. Online: <<http://www.medialabmadrid.org/medialab/medialab.php?l=0&a=a&i=329>> [cit. 20. 6. 2012].

5) K otázce post-novomediality srov. Beryl Graham – Sarah Cook, *Rethinking Curating: Art After New Media*. Cambridge: MIT Press 2010. „Od roku 2006 se chápání nových médií ve vztahu k současnému umění výrazně změnilo a používání termínu nová vyšlo z módy. V současné chvíli se novomediálním uměním rozumí umění obecně (dříve známé jako „novomediální“)“ (tamtéž, s. 21). Některé recentní muzeologické a konzervátorské publikace se ve svých úvodech terminologické pasti vyhýbají za pomoci elegantní přesmyčky „nová umělecká média“ (srov. „new art media“ v Alison Richmond – Alison Brackner, Introduction. In: Tíť (eds.), *Conservation Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*. Oxford: Elsevier 2009, s. XIV–XVIII, zde XVII, respektive „new artistic media“ v Bruce Altuser, *Collecting the New: A Historical Introduction*. In: Bruce Altuser (ed.), *Collecting The New: Museums And Contemporary Art*. Princeton: Princeton University Press 2005, s. 1–9, zde s. 8).

mu.⁶⁾ Postmediální tendence pak vykazuje například příspěvek Annet Dekkerové v kapitole „Metodologie multimediální dokumentace a archivace“ (s. 149–195), jakkoliv stále zbytečně zdůrazňuje výlučnost mediálního umění a nepřipouští, že ke změnám dochází také v „tradičních“ odvětvích. Dekkerová v úvodu přímo označí skutečnost, že mediální umění „vzhledem ke své efemérnosti nepřežije“, za „známý fakt“, a vymezí se tak vůči „konzervátorům, pokoušejícím se [přesto] zafixovat procesuální a tekutý charakter takových prací“ (s. 149). Efektivně a efektně zároveň si tak vybuduje půdu pro srovnání jednotlivých dokumentačních modelů, sledujíc „udržení paměti díla při životě, ale akceptujíc jeho historickou ztrátu“ (s. 150). Tento radikální a vlastně disentanční postoj je doplněn ještě první zmínkou práce Stevena Dykstry, jehož problematizace konceptu autorského záměru na poli uchovávání a restaurování umění obecně zaznívá příliš málo.⁷⁾ Dokumentační strategie Dekkerovou připomínané⁸⁾ obecně sdílí jistý přesun pozornosti

od uchovávání objektů k uchovávání „behaviorálních kvalit“ konkrétních uměleckých děl. Behaviorální kvality mají blízko ke konceptu performativity mediálního umění, jemuž se v minulosti věnovala Pip Laurensonová z Tate.⁹⁾

Laurensonová je zastoupena případovou studií právě ze své domovské Tate (s. 282–303), která může být v konzervačních otázkách vzorem především v komunikaci s laickou i odbornou veřejností. Podobně jako u Dekkerové a dalších, zejména nizozemských textů, však ani u Laurensonové průměrně obeznámený čtenář nenarazí na cokoli podstatně nového. Prolnutí dvou kontinuálně budovaných znalostních regionů, tedy s nadsázkou viděno „anglosasko-nizozemské školy“ uchovávání mediálního umění a „italské školy“ uchovávání filmu s německými a francouzskými dodatky,¹⁰⁾ je ale vzhledem k deklarovanému zaměření celé knihy přínosem, jakkoliv, co se týče uchovávání, nabízí při pohledu na předchozí dílčí knižní nebo internetové publikace spíše jejich shrnutí.¹¹⁾

6) Publikace se tak např. zbytečně ochuzuje o závěry plynoucí z dějin fotografie, jejího vlivu na muzea a její muzeifikace. Viz Peter Walsh, *Rise and Fall of the Post-Photographic Museum*. In: Fiona Cameron – Sarah Kenderdine (eds.), *Theorizing Digital Cultural Heritage*. Cambridge: MIT Press 2007, s. 19–34. Stejně tak se poněkud uzavírá diskuzi s hlavním proudem konzervační teorie, což může mít za následek oboustranné přehlížení. Např. *Contemporary Theory of Conservation* (Salvadora Muñoz Viñas, Oxford: Elsevier 2005) tak zmínky o médiích či médiu obsahuje výhradně ve smyslu sdělovacích prostředků a pojiv, film se do souvislosti s uchováváním dostane jen coby mikrofilm (s. 103) a video(rekordér) se objevuje pouze ve spojitosti s dudlíkem a plechovkou od piva coby možnými objekty historikova zájmu vedle uměleckých děl (s. 36). Srov. také polemický závěr Paolo Cherchi Usai, *The Digital Future of Pre-Digital Film Collections*. *Journal of Film Preservation* 88, 2013, s. 9–15.

7) Steven Dykstra, *The Artists Intentions and the Intentional Fallacy of Fine Arts Conservation*. *Journal of the American Institute of Conservation* 35, 1996, č. 3, s. 197–218.

8) Srov. Luděk Janda, *Aktivní dokumentace zaznamenává život díla. Rozhovor s Alainem Depocasem*. *Iluminace* 18, 2006, č. 4, s. 145–153.

9) Laurensonová označuje mediální instalace pomocí terminologie Nelsona Goodmana za dvoustupňová aleografická díla. Jejich autentická reprodukce tedy záleží na co nejpřesnějším splnění autorem daných instrukcí, de facto notace. (Pip Laurenson, *Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time Based Media Installations*. *Tate Papers*, 2006, Issue 6. Online <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/authenticity-change-and-loss-conservation-time-based-media>> [cit. 20. 6. 2013]).

10) Vedle dále uváděného švýcarského příkladu lze větší vytěžení německo-francouzského jazykového prostoru očekávat v nedávné publikaci vycházející ze spolupráce německého Zentrum für Kunst und Medien a francouzských a švýcarských partnerů. Bernahrd Serxhe, *Digital art conservation*. Wien: Ambra |V, 2013.

11) Jedním z příkladů účinného shrnutí je syntetický koncept „logiky díla“ (work logic) navrhovaný Jürgenem Engem a Tabeou Lurkovou (s. 271–281), dříve rozvíjený v rámci švýcarské iniciativy AktivArchive. Jejich text poučený předchozími modely uchovávání navrhuje jistou hierarchizaci jednotlivých složek „komplexních digitálních objektů“, vedoucí od „jádra“ přes „vzhled“, „umělecký koncept“ a „kulturní hodnotu“. Bohužel více

Co schází, je však kritičtější reflexe pocházející z vnitřku samotného oboru, jelikož na obecných principech se aktéři až na osvěžující výjimky shodují a konkrétní praxe se pak odvíjí spíše od poslání, definic a možností konkrétních institucí. Míru úspěšnosti konání těchto institucí tak lze hodnotit spíše na základě jejich schopnosti sebe-reflexe, protože ideální a hlavně definitivní řešení takzvaného problému zkrátka neexistuje.¹²⁾ Poučné jsou v tomto ohledu alespoň jednotlivé případové studie, věnované jak samotným uchovávacím postupům, tak některým výstavám mediálního umění (MindFrames v ZKM) nebo kurátorské praxi (působení Dominiqa Païniho v pařížské Cinematéce).

Většinu příspěvků lze i přes dílčí výtky považovat za zdařilé, a pokud ne přímo obsahem, tak bohatou bibliografií za jistě prakticky užitečné. Ptáme-li se ale po výrazu *Preserving and Exhibiting Media Art* jako celku, nabízí se ještě pohled na podtitul „challenges and perspectives“. Výzvy a výhledy. To je vlastně velmi sebevědomé ozna-

čení situace, již by také bylo možno popsat jako rozpačitou. Poněkud rozpačitý je konečně i epilog Julie Noordegraafové a Ariene Noël de Tillyové. Vztahuje se k výstavě *Andy Warhol, Other Voices, Other Rooms* (Stedelijk Museum Amsterdam, 12. 10. 2007 – 13. 1. 2008), na níž byla prezentována mimo jiné i necelá dvacítko Warholových filmů. Autorky uvádí, že „aby mohly být promítnuty, musely být Warholovy práce převedeny na ne-filmové nosiče a jiný projekční systém“ (s. 408). Digitalizované filmy byly totiž promítány souběžně na plátna zavěšená v jednom celistvém výstavním prostoru. Autorky sympaticky přiznávají selhání výstavy v podobě absentujícího deinterlacingu, tedy odstranění prokládaných řádků. K tomu mělo dojít při „digitalizaci analogových přepisů“ (ačkoliv nejprve čteme, že filmy byly prezentovány z „videosouborů ve vysokém rozlišení“, vzápětí je věc uvedena na pravou míru s tím, že k digitálnímu skenu původních 16mm filmů nedošlo).¹³⁾ Podstatnější než vizuálně rušivé řádkování a samotná skutečnost video-

nerozvádějí důvody, které je vedly ke klasifikaci „autenticity“ pod kategorií kulturní hodnoty a „pocitu z díla“ (těžko přeložitelný „look and feel“) pod kategorií vzhledu. Čistě koncepčně jde o dialog s modelem, kdy je právě pocit z díla (jeho vnějšíková a materiálová charakteristika) vnímán jako jedna ze složek jeho autenticity. Tento model pak vede k problematickému upřednostňování zdání původnosti na úkor pravdivosti (např. instalace nefunkčních videorekordérů, jejichž funkce je nahrazena digitálním přehrávacím zařízením, které je však pohledu diváka skryto).

- 12) Jednou z možných metod by byly etnografické analýzy, respektive antropologický výzkum těchto institucí. Viz např. Sharon Macdonald, *Ethnography in the Science Museum, London*. In: David N. Gellner – Eric Hirsch (eds.), *Inside Organizations, Anthropologists at Work*. Oxford: Berg 2001, s. 77–96. Etnografie se v *Preserving and Exhibiting* objevuje pouze coby metoda výzkumu divácké zkušenosti z díla. Jednou z ojedinělých aplikací etnografické metody právě pro pochopení toho, jak paměťové instituce nakládají s mediálním uměním, můžeme vidět u Vivian Van Saazeové (Vivian van Saaze, *Doing Artworks, An Ethnographic Account of the Acquisition and Conservation of No Ghost Just A Shell*. *Krisis, Journal for Contemporary Philosophy*, 2009, č. 1. Online: <<http://www.krisis.eu/content/2009-1/2009-1-03-saaze.pdf>> [cit. 22. 6. 2013]). Přestože se Van Saazeová v *Preserving and Exhibiting* věnuje stejné práci, tedy běžnými termíny těžko klasifikovatelnému, kolaborativnímu „projektu“ *No Ghost Just A Shell*, soustředí se ve své případové studii na mnohem méně reflexivní popis a etnografická východiska už explicitně neuvádí.
- 13) Technologické nejednoznačnosti závěrečného textu jsou poměrně křiklavé, autorky při vysvětlování problematiky řádkování analogového videa uvádí, že „celý obrázek je na obrazovce vykreslen každou pětadvacetinu sekundy [...] a nejprve jsou vykresleny liché řádky, od řádku 1 až po řádek 599 [...] a posléze řádky sudé, od řádku 2 po řádek 600.“ (s. 409) Nezmiňují, o jakém video- či televizním standardu v tomto případě hovoří, frekvence 25 snímků za sekundu by sice odpovídala evropskému standardu PAL, který je ale tvořen maximálně 580 aktivními řádky (celkem může obsahovat až 625 řádků, přičemž rozdíl tvoří řádky bez obrazové informace). Ani jiné standardy jako NTSC či SECAM nepřipadají v úvahu. Viz Marcus Weisse – Diana Weynand, *How Video Works, Second Edition*. Burlington: Elsevier 2007. Za větší problém, než je možný faktografický omyl, lze považovat skutečnost, že autorky prakticky nezohledňují existenci *více druhů* toho, co nazývají „analogovým videem“.

projekce je však v kontextu všech předcházejících textů samotný fakt takového vystavení, zarámování filmů coby obrazových smyček zavěšených v prostoru. Autorky jsou toho názoru, že „instalace ve Stedelijku ukázala, že neexistuje jeden ideální způsob vystavení Warholových filmů, ale je jich několik a některé jsou experimentálnější než jiné“ (s. 410).

Warholovy filmy sice tentokrát nebyly vsazeny do dřevěných rámců,¹⁴⁾ přesto je taková výstavní apropiace autorkami epilogu přijímána překvapivě nekriticky. Samotná publikace přitom nese na obálce právě pohled na tuto instalaci, čímž se k takovému způsobu řešení „výzev a výhledů“ otevřeně hlásí. Ve světle toho se inherentní vymezování vůči zbytku pole věnujícího se uchovávání umění jeví jako nadbytečné, zvláště vzpomenemeli prizmatem knihy „tradičního klasika“, nestora modernější památkové a uchovávací péče Cesara Brandiho. Ten píše, že „pověsit obraz na zeď, sejmut nebo přidat rám; umístit sochu na piedestal, sundat ji z něho nebo piedestal nahradit jiným — to jsou rovnocenné operace působící jako rovnocenné restaurátorské činy“.¹⁵⁾ A jak by snad dodaly autorky epilogu: některé tyto rovnocenné operace jsou experimentálnější než jiné. Přestože *Preserving and Exhibiting Media Art* svou rozkolísanou strukturou chvílemi budí zdání pokusu o „úvod do všeho“, tak coby polyfonní průvodce těmito vlastně tradičními experimenty v uchovávání a vystavování může nakonec posloužit dobře.

Matěj Strnad

14) Srov. v mnohých ohledech velmi podobnou výstavu Andy Warhol: Motion Pictures (původně MoMA, v ČR pak Rudolfinum 30. 1. 2009 – 5. 4. 2009) „Projekční plátna v tmavých dřevěných rámech měla zřejmě připomenout, že Warhol jakožto vizuální umělec 20. století byl především malířem a jeho filmy „statického“ obsahu lze vnímat jako variace na jeho populární obrazy. Potlačen tak byl aspekt Warholovy kinematografické revolty a potenciál, který v prezentaci těchto filmů pořád existuje.“ (Martin Mazanec, Motion captured Warhol. *Cinepur*, 2009, č. 63. Online: <<http://cinepur.cz/article.php?article=1634>> [cit. 22. 6. 2013]).

15) Cesare Brandi, *Teorie restaurování*. Kutná Hora: Tichá Byzanc 2000, s. 83–84.

Cesty Dona Quijota epopejí reprezentace

Veronika Veberová – Petr A. Bílek – Vladimír Papoušek – David Skalický (eds.),
Jazyky reprezentace. Praha: Akropolis 2012, 306 stran.

Postava Dona Quijota má v dějinách literatury i v evropském kulturním kontextu své pevné místo. Reprezentuje relativně bohatý soubor různých významů, konotací, konceptů atp.; vychrtlý stařík na jedné straně představuje pro mnohé legrační postavu, která marně bojuje za svou identitu, na straně druhé svou neutuchající touhou stát se řádným rytířem, dostát pravidlům rytířských románů a splynout tak se zákony vyprávění, reprezentuje určitý teoretický koncept, úvahu, která již sama vstoupila do dějin čtení. Ne náhodou stojí obraz postavy Dona Quijota na počátku osvícenské epochy¹⁾ a svou poutí odhaluje říši reprezentace, onoho *représenter*, jež mu v podobě světa neustále uniká. Jeho obraz — variabilní myšlenkový koncept — načrtává podobnou hranici i ve vztahu k samotnému pojmu reprezentace, jenž se na jedné straně jeví jako nedostižná množina všemožných úvah, definic a myšlenkových realizací v různých oblastech lidské činnosti, aby na straně druhé poodhalil vlastní přiznání, že se bez něj neobejdeme, anebo lépe: pojem reprezentace není bezcenný. To by ostatně mohlo být i mottem kolektivní monografie *Jazyky reprezentace*, která by ráda představila jeho mnohoznačnost v různých oblastech lidské kulturní činnosti: ve filozofii, v myšlení o umění a kultuře, v literatuře i ve filmu.

Formát kolektivní monografie má své výhody, především ve srovnání s klasickým sborníkem (např. příspěvků z konference). Je-li problematika, o které má daný kolektiv pojednávat, dostatečně definována a rozvržena do jednotlivých oddílů, lze se vyhnout většině neduhů sborníkových prací, kde se jednotlivá témata překrývají, opakuji, naráží na sebe svým metodologickým rámcem a mnohdy si i odporují. Oproti tomu čtenář kolektivní monografie implicitně předpokládá, že jednotlivé oddíly a v nich obsažené příspěvky autorů daného kolektivu budou stanovenou problematiku systematicky vykládat a rozvíjet dalšími směry. V případě samotného pojmu reprezentace se autoři podobné ambice vzdávají již v úvodu a své příspěvky, seřazené do tří souborů („Reprezentace jako teoretický problém“, „Reprezentace ve filozofii a v myšlení o umění a kultuře“, „Reprezentace v literatuře a ve filmu“), prezentují primárně jako komentáře k dějinám i ke konstrukci daného pojmu nebo jako analýzy reprezentace v různých oblastech lidského myšlení (např. filozofie, historie, ideologie) a činnosti (literatura, film, výtvarné umění). Problematiku reprezentace systematicky dělí do tří oblastí (reprezentace — re-reprezentace — skutečnost/fikce), které jsou vzájemně komplementární a v rámci

1) Odkazují pochopitelně k myšlenkovému konceptu Michela Foucaulta a jeho dílu *Slova a věci* (*Les Mots et les choses*), ve kterém je postava Dona Quijota umístěna na hranici dvou epistém: renesanční a osvícenské, pro kterou je charakteristická právě figura reprezentace. Srov. Michel Foucault, *Slova a věci. Archeologie humanitních věd*. Bratislava: Kalligram 2000, zvl. s. 61–91.

kterých se pohybují i další soubory pojmů (mimésis, znak, význam, realita, fikce, intertextovost atd.), jež se k pojmu reprezentace na různých rovinách vztahují. Autoři²⁾ teoretického rámce dané monografie vyšli z pojetí Williama Johna Thomase Mitchella,³⁾ který reprezentaci primárně chápe v kontextu procesu komunikace jako relaci (něco/někdo-něčím/někým-pro někoho). Bytostnou vztahovost reprezentace i vzhledem k tvůrci reprezentačního dění Mitchell modeluje jako sepětí dvou os: „osy reprezentace“ a „osy komunikace“, kdy přicházejí ke slovu na jedné straně otázky po vztahu a způsobu reprezentace něčeho-něčím (např. jak tento obraz zastupuje určitou skutečnost), na straně druhé otázky rozumění, tedy na základě čeho recipient rozumí, že tento obraz zastupuje tuto skutečnost. Samotná reprezentace pak může spadat do oblasti sémantiky, do prostoru vytváření smyslu, i do prostoru pragmatiky, kde je úzce spojena s pojmem performance, tedy vytvářením něčeho, co doposud neexistuje, a vymyká se tak ze zajetí tradiční kategorie mimésis. Komplikovaným i různorodým vztahem je reprezentace vázána i k pojmu reference, který na jedné straně plní službu danou signifikací, na straně druhé překračuje reprezentační dění směrem k bohatému způsobu odkazování (intra/intertextovému apod.).

Již zmíněné tři oblasti (reprezentace — re-representace a fikce/skutečnosti) ve své podstatě naznačují určitý dějinný pohyb, který není zdaleka triviální a který by si zasloužil vlastní úvahu, neboť svým způsobem charakterizuje nejen dějiny teoretického uvažování o znakovém charakteru lidské komunikace (sémiotiky), ale také dějiny samotného pojmu reprezentace, jenž ve své tra-

diční podobě zahrnoval první dvě oblasti. Tradiční pojetí — dnes označované jako reprezentační pojetí jazyka — zahrnovalo i znovuzpřítomnění něčeho již v minulosti přítomného a podrženého do té doby v paměti, tedy to, co dnes označujeme jako re-representaci, aniž bychom se ptali, jak k tomu vlastně došlo. Původní model klasického pojetí reprezentace, vycházející částečně z tradice idealistické filosofie, zahrnoval dva podstatné momenty: jednak chápal znaky jako odrazy elementárních smyslových vjemů nebo elementárních idejí lidského ducha sekundárně označující v procesu komunikace ty skutečnosti, které jsou před duševním zrakem přítomny i bez signifikace (jde tedy v jistém smyslu o osvětlení — metaforicky řečeno — něčeho, co již trvale existuje), jednak samotný způsob syntézy slov v procesu mluvy, tj. různých apercepcí (duchovních a/nebo smyslových činností), chápal jako jazykové reprezentace předchozích syntéz lidského ducha, jenž spojuje obrazy jednoduchých impresí nebo myšlenek a predikáty v soudy. Věci jsou tak označovány nezávisle na individuálním výkladu, neboť jen sledují pravidla racionálního myšlení lidského ducha. Jazykové formy a způsob jejich spojení (syntax) sledují gramatiku (řád i teorii tohoto řádu) a gramatika se řídí pravidly rozumu (logikou). Až vpád časové figury a dějin do tohoto systému umožní (např. hermeneutice, strukturálnímu myšlení nebo dekonstrukci) ukázat, že rozum (duch) je bez znakového zprostředkování pouhou chimérou idealistického vědomí. Don Quijote již nenaplňuje svět znaky, aby znovuzpřítomnil to, co čte ve svých románech, ale bloudí ve světě různorodých struktur, „které volně proplouvají mezi skutečností a fikcí, aniž je přes veškerou lid-

2) Jde především o dva úvodní texty: poněkud zachmuřelý Úvod (s. 7–8) Vladimíra Papouška a studii Petra A. Bílka *Reprezentace: Metafora, pojem či koncept?* (s. 11–30), poskytující základní vhled do celé problematiky. Oba texty plní roli „úvodních slov“ a zvl. studie P. A. Bílka načrtává teoretický rámec, skrze nějž lze k pojmu reprezentace přistupovat, včetně odkazů ke koncepci W. J. T. Mitchella.

3) William John Thomas Mitchell, Representation. In: Frank Lentricchia – Thomas McLaughlin (eds.), *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: University of Chicago Press 1995, s. 11–22.

4) Vladimír Papoušek, Úvod. In: V. Veberová – P. A. Bílek – V. Papoušek – D. Skalický (eds.), *Jazyky reprezentace*, s. 8.

skou snahu možné stanovit pevnou hranici těchto dvou světů. I to vyvolává v člověku zoufalství. Cožpak je možné prostřednictvím co nejpresnějšího popisu včerejšího dne jednoho jedince tento včerejší den stvořit?⁴⁾

Film jako audiovizuální umění je v teoretických úvahách často spojován právě s kategorií reprezentace a na intuitivní rovině má blízko k mimesis, neboť v podstatě fotografickým způsobem „ukazuje“ to, co ve skutečnosti (většinou) existuje/existovalo (ale nemusí být přítomné). Naivní realismus však v moderním teoretickém uvažování o filmovém umění nenajdeme; v „platonském duchu“ je filmová reprezentace chápána většinou jako interpretace interpretace,⁵⁾ jež vzniká specifickým uchopením interpretace prvního řádu, tj. reálného světa, specifickými prostředky filmového umění (kamera, světlo, herci apod.), tj. interpretací druhého řádu. Film jako audiovizuální dílo je následně projektován do teoretických oblastí sémiotiky, kde nabývá charakteru komplexního znakového komunikátu využívajícího specifické formy označujících jednotek, popř. do oblasti teorie fikce, která chápe film jako určitý druh zprostředkování (vyprávění — bez ohledu na to, zda jsme, či nejsme ochotni přijmout koncepci filmového vyprávěče) nějakého světa. Reprezentace se pak jeví jako projekce onoho zprostředkovaného světa. Bylo by jistě zajímavé analyzovat, případně interpretovat různé druhy filmové reprezentace na konkrétních příkladech filmových děl. Příspěvky, obsažené v kolektivní monografii *Jazyky reprezentace*, ale spíše odhalují dílčí problematiku reprezentace jako symbolického vyjádření určitých myšlenkových/obrazových konceptů. Objevují se tedy spíše otázky směřující k analýze nebo k interpretaci toho, jak různé mediální formy (slovo, obraz a jejich kombinace) využívají různé druhy reprezentace k vyjádření předem stanovených modelů, realizovaných často na

více úrovních. Nabízí se otázka, proč se většina autorů věnuje reprezentaci vybraných konceptů v literatuře či ve filmu, a ne samotnému pojmu reprezentace, popřípadě způsobu, jak a s jakými interpretačními důsledky „se realizují“ jednotlivá díla v procesu signifikace.

Do oblasti filmového umění směřují v rámci dané monografie pouze tři příspěvky: „Kulturní vzorce v mezinárodním srovnání a v českém filmu“ (s. 221–231) Jana Čulíka, „Invaze tančících lupičů těl“ (s. 250–263) Víta Schmarce a „Proměny popkulturní reflexe normalizace v české polistopadové kinematografii“ (s. 264–274) Jaroslava Pinkase. Čulíkova studie míří částečně do oblasti kulturní antropologie, jež — zjednodušeně řečeno — chápe kulturní vzorce ve smyslu určitých modelů organizace kulturních artefaktů a způsobů chování lidského kolektivu jako intersubjektivní reprezentace vytvářené ve vztahu k sociálnímu prostředí (srov. s. 222). Národní kultura, popřípadě regionální typy kulturních modelů jsou nahlíženy jako soubory určitých rysů, symbolů, ustálených obrazů a praktik. Kulturně antropologická problematika je rekapitulována téměř ve dvou třetinách dané studie, aby autor následně mohl přejít k tomu, co nazývá „uměleckou reprezentací skutečnosti“, kterou chápe jako svým způsobem důkazní zprávu o rysech a specifikách určité kulturní formace (té naší pochopitelně), nikoli ve smyslu prostého zobrazení, ale daleko spíše jako souboru obrazů, mechanismů a kulturních vzorců, které nám jsou filmem zprostředkovány, nebo dokonce — foucaultovsky — vnucovány. Čulík nám nabízí i mapu⁶⁾ rozvrhující charakter a míru určitého souboru hodnot realizovaných v opozicích tradiční/světový a kolektivní/individualistický. Autorův záměr (několikrát explicitně vyjádřený) analyzovat a dílčím způsobem rekapitulovat určité rysy kulturní formace české společnosti a jejich hodnot tak, jak ho „šíří

5) Vlastimil Z u s k a, Film jako/a zrcadlo. *Iluminace* 1, 1989, č. 1, s. 3–16.

6) Citováno podle Ronald I n g l e h a r d – Daphna O y s e r m a n, Individualism, Autonomy, Self-Expression: The Human Development Syndrome. In: Henk V i n k e n – Joseph S o e t e r s – Peter E s t e r (eds.), *Comparing Cultures: Dimensions of Culture in a Comparative Perspective*. Leiden: Koninklijke Brill NV 2004, s. 74–96.

postkomunistický český film“ (s. 228), se však v závěru studie (na pouhých dvou a půl stranách) smrští na nepřesvědčivý výčet několika charakteristik (maskulinnost, vulgárnost, stereotypnost genderových rolí apod.) vzešlých z filmové trilogie Zdeňka Trošky KAMENÁK 1–3 (2003–2005). Argument, že jde v jistém smyslu o reprezentativní dílo, protože na něj chodí čeští diváci, nehodlám komentovat, ale zůstává naprostou záhadou, proč Čulík zvolil jen tuto (podle jeho slov divácky úspěšnou) lidovou komedii, a ne díla další, popřípadě proč se nepokusil aspoň částečně naznačit charakter daného filmového žánru a jeho historii. Jistě by šlo poukázat na určitou autorskou zkratku, na kterou má každý právo, ale jako odborné pochybení bych viděl to, že není nijak zmíněna rovina poetologická, jež v tomto případě podstatným způsobem ovlivňuje nejen samotnou filmovou trilogii (u zrodu filmové kompozice stojí jasný vzor: lidové vtipy lidského kolektiva), ale také — aspoň myslím — i případné umělecké reprezentace odkazující do oblasti národní kultury. Je-li v úvodu studie obsáhle (vzhledem k rozsahu) prezentován teoretický aparát, podstatný výsledek zůstal čtenáři skryt.

Film režiséra Dona Siegela *INVASION OF BODY SNATCHERS* (česky *INVAZE LUPÍČŮ TĚL*) z roku 1956 se stal Vítu Schmarcovi modelem pro analýzu reprezentace určitého myšlenkového konceptu, jenž je založen na obrazu lidského subjektu bytostně rozpolceného vpádem ideologických struktur určité kulturní formace. Příběh pojednává o mimozemské inteligenci fungující na bázi přírodní holometabolie, v přeneseném slova smyslu zakuklení a vzniku nového jedince, který je transformován do podoby záhadných lusků, ve kterých se rodí věrné kopie postižených lidských bytostí jen s absencí jakékoliv emocionality. Teoretický rámec, zvolený autorem, odkazuje do oblasti tzv. filozofie konečnosti, jež — ve zkratce — odmítla možnost jakékoliv interpretace našeho světa z nějakého nezávislého bodu (např. nekonečného vědomí) i koncepci lidské subjektivity, jež by byla v procesu vlastní reflexe základem

sebe sama. Tato tendence v dějinách lidského myšlení spojuje velmi odlišné myslitele, jakými byli např. Hans Georg Gadamer, Martin Heidegger, Sigmund Freud, Louis Althusser nebo Jacques Lacan, a ve Schmarcově studii je omezena na Althusserovu koncepci dynamického vztahu autentické a přiřazené/kontrolované identity (srov. s. 252). Takto konstruovaný koncept má kromě své interpretační váhy i značný kritický potenciál, který je v dané studii realizován ve vztahu k českému filmu padesátých let. Reprezentativní funkce (v nepojmovém slova smyslu) je přiřazena snímku režiséra Vladimíra Vlčka *ZÍTRA SE BUDE TANČIT VŠUDE* z roku 1952, a to i přesto, že daný film představuje jen dílčí tendenci v rámci stanoveného historického období. Původní dramatická ambivalentního vztahu autentické individuality, prožívané každodenně jedincem určité společnosti, a ideologické struktury, implementované do obrazu vlastní komplexnosti, je realizována podobně ambivalentně i na kritické rovině Siegelova filmu, který v duchu americké společnosti nabádá k ochraně vlastní individuality a specifčnosti jen a pouze v rámci institucionalizovaných pravidel dané společnosti (srov. s. 253). Tento model je následně ve studii konfrontován s podobně vyhlížejícím obrazem socialistické mládeže v již zmíněném filmovém díle. Althusserův pojem *interpellation* se stává interpretačním klíčem daného filmu a ve Schmarcově studii nabývá charakter tří apelativních kroků („reprodukuji!“, „transformuji!“ a „kolektivizuji — exkomunikuji!“). Proces „ideologické loupeže“ je vnímán jako komplexní komunikační proces založený na pečlivém výběru „správných“ reprezentací. Otázkou zůstává, zda lze popsany mechanismus aplikovat i na obecnější rovině, na delší časový úsek, popřípadě na určitý filmový žánr nebo na soubor určitých témat; k tomu autor nenabízí dostatek dat.

Studie Jaroslava Pinkase s sebou přináší na primární rovině touhu analyzovat způsob a charakter vzpomínání určitého kolektivu na svou minulost prostřednictvím filmových obrazů, a to

v podobě popkulturních obrazů minulosti, které jsou nadány nejen funkcí formovat a tzv. podpírat určitou společenskou reflexi, ale také vzdělávat, neboť filmové umění jako součást širšího kontextu vzpomínkové kultury vzpomínky nejen zobrazuje/reprodukuje, ale také vytváří. Implicitním základem podobného uvažování je pak snaha odkrýt a poukázat na primárně skryté stereotypy ve vnímání určitého historického období; ustálené konvence, často zkreslující, vznikající nejen jako produkt filmového obchodu (nákladná produkce musí získat své diváky), ale také jako stopa společenských předsudků určitého kolektivu. Úvaha, ukotvená v kontextu teorie médií a sociologie filmu, sleduje způsoby, jakými je reflektováno období normalizace. Na interpretační rovině se odhalují kritéria vzpomínání, resp. jednotlivé způsoby reprezentace daného období ve filmu devadesátých let a přelomu tisíciletí, přičemž charakteristickou vlastností jmenovaných filmů (např. *DÍKY ZA KAŽDÉ NOVÉ RÁNO*, 1992; *KOLJA*, 1996; *BÁJEČNÁ LÉTA POD PSA*, 1997) je určitá „sebezáchovná anamnéza“, spočívající — výběrově — jednak v odmítnutí jakéhokoliv hodnotícího postoje k dané době ve smyslu etické nebo morální odpovědnosti (odmítnutí se transformuje do podoby negativního hodnocení, které je chápáno jako projev politizace a ahistorismu), jednak v představě normalizačního období jako určitého externího institucionalizovaného rámce, jehož projevy je potřeba na individuální rovině „pouze přetrpět“. Pinkasova analýza popkulturních reprezentací, tedy toho, jak je určité historické období zobrazeno ve filmu (definice popkultury jako „teď a tady“, zohledňující dobové očekávání, je příliš rigidní a široká, navíc neodpovídá umělecké ani kulturní praxi), načrtává i určitý zlom (srov. s. 269) v procesu reflexe normalizační doby; vybraná filmová díla vzniklá po počátku tisíciletí (...A BUDE HŮŘ, 2007; KAWASAKIHO RŮŽE, 2009) představují dané období komplexněji, problematičtěji a primárně se nevyhýbají otázkám morální odpovědnosti a problematice viny. Pinkasova analýza odhaluje na jedné straně dílčí vý-

sledky autorovy interpretace způsobu, jak je zobrazeno určité historické období ve filmovém umění, aby na straně druhé na základě dané interpretace stanovila určitou tendenci současného filmu. Jistě by následně bylo zajímavé sledovat vzrůstající zájem českých filmařů zobrazovat významná historická období komunistického režimu (padesátá, šedesátá léta a normalizace) a vztah žánrových forem k tomuto způsobu reflexe (např. detektivní rámec snímku *VE STÍNU*, 2012) nebo vliv jiných uměleckých forem na filmové umění (např. literatury, kde je situace poněkud jiná, mnohem radikálnější vzhledem k jednotlivým historickým obdobím; navíc některé snímky jsou adaptacemi literárních textů) apod.

Kolektivní monografie *Jazyky reprezentace* nabízí různorodý pohled na problematiku pojmu reprezentace i procesu reprezentování, analyzuje a interpretuje dílčí otázky, fenomény a problémy v oblastech literárních textů, filmu i výtvarného umění. V souvislosti s filmem lze ale konstatovat u jednotlivých autorů určitou tendenci, spočívající v oblibě analyzovat externí myšlenkové modely a způsob jejich zrcadlení (odhalený na interpretační rovině) ve filmových dílech, které jsou vnímány na pozadí vybraných teoretických konceptů sociologie, teorie médií nebo kulturní antropologie. Analýza konstrukce filmových obrazů nebo interpretace reprezentačního procesu konkrétních filmových děl (popř. dílčích sekvencí) je odsunuta ve prospěch implementace různorodých modelů (byť ne nezajímavých) z jiných oblastí lidského myšlení. Zůstává tu otázka, jež se v této souvislosti nabízí a která trápí i postavu Doña Quijota: zda autoři jen neodhalují v jednotlivých filmových dílech, redukováných právě jen na „reprezentaci“, určité tendence či koncepce, tedy to, co do nich na počátku analýzy sami vložili. I tato tendence, existuje-li, je jistě reprezentací současného myšlení o filmovém umění, jež se mnohem méně stará — zdá se mi — o vlastní reflexe, než by se z daných studií mohlo zdát.

Michal Kříž

Infrastruktura filmové produkce v českých zemích před rokem 1945

Česká kinematografie byla mezi lety 1911 a 1945 jednou z malých kinematografií, která byla závislá na dovozu a vlastní výroba tvořila jen malé procento ze všech promítaných filmů. České země měly stejně jako další malé státy příliš malý trh na to, aby domácí výrobci mohli získat snadno zpět vynaložené náklady a jen s obtížemi čelily záplavě levných německých a amerických filmů. Vedle nedostatečné ekonomické základny musely české firmy navíc dovážet potřebnou filmovou surovinu ze zahraničí. Přes všechny komplikace však filmová produkce v českých zemích zaznamenala po první světové válce nebývalý rozvoj. Vzniklo a zase zaniklo množství výroben, které vyprodukovaly relativně velký počet filmů. Tato chaotická situace se ustálila až v druhé polovině 20. let, kdy se výrobě filmů ve větší míře začaly věnovat i některé půjčovny filmů, které měly stabilnější ekonomickou základnu než jejich předchůdci. Ve 30. letech už byla československá kinematografie rozvinutým filmovým průmyslem, který až do začátku druhé světové války produkoval kolem 30 celovečerních hraných filmů ročně.

Cílem projektu mé disertační práce bude v makroperspektivním měřítku zmapovat vývoj filmové výrobní infrastruktury od počátečních nesystematických pokusů z dob Rakouska-Uherska až po rozvinutý filmový průmysl protektorátu Čechy a Morava jako celku. Tematicky tak volně navážu na svou bakalářskou a magisterskou práci, které se obě zabývaly hospodářskými dějinami jedné konkrétní společnosti.

Nasnadě může být otázka, proč vymezit počátek zkoumaného období rokem 1911, když tento letopočet neodpovídá ani době, kdy Jan Kříženecký natočil první české hrané filmy, ani jiné historicky významné události, jako například vzniku samostatného československého státu. Odpověď je ale jednoduchá: roku 1911 vznikly první tři české filmové výrobny — Kinofa, Illusion a ASUM —, které byly prvním pokusem o systematickou filmovou produkci českých filmů. V případě Kříženeckého se jednalo spíše o ojedinělé počiny, na které navázaly až více než po deseti letech tři výše zmiňované společnosti. Pokud by se jako počáteční vymezení zkoumaného období stanovil rok 1918, tak by zase výzkum nerefletoval předchozí vývoj — předválečná doba je s poválečným obdobím propojena nejen podobnými technickými prostředky, podmínkami natáčení, ale v některých případech i personálně. Rok ukončující vymezené období už je spojen s všeobecně známými historickými událostmi — zestátněním československé kinematografie těsně po skončení druhé světové války.

Vývoj domácí výrobní infrastruktury před rokem 1945 je dosud málo probádanou oblastí, a proto k němu existuje minimum relevantní literatury. V naprosté většině případů jde navíc o texty, které se věnují období zvukového filmu v období 30. a 40. let, zatímco éra němého filmu zůstává stále neprozkoumána. Je to například kniha Petra Szczepanika *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*, německy psaná publikace Terezy Dvořákové

a Ivana Klimeše *Prag-Film AG 1941–1945. Im Spannungsfeld zwischen Protektors- und Reichs-Kinematografie* a několik dalších diplomových či disertačních prací. Kromě těchto publikací vzniklo i několik dílčích studií, které se buď zabývají jednotlivými společnostmi („Filmová akciová společnost AB ve dvacátých letech“ od Zbyňka Handla), osobnostmi (studie Ivana Jakubce nazvaná „Ekonomické podnikání bratrů Havlových ve 30. letech 20. století“) nebo jinými problémy, které alespoň okrajově souvisí s mým tématem — například studie Zdeňka Štábly „Vývoj filmového obchodu za Rakouska-Uherska a Československé republiky (1906–1939)“. Žádný z uvedených textů se ale nesnaží popisovat vývoj české filmové výroby jako celku.

Ve světovém kontextu se tímto tématem zabývala řada badatelů, naprostá většina z nich se ovšem věnovala historii vzniku a vývoje hollywoodských studií, zatímco ostatní malé kinematografie, které by se objemem produkce podobaly té české, byly doposud opomíjeny. Přímo ekonomické historii filmu se věnuje sborník Johna Sedgwicka a Michaela Pokornyho *An Economic History of Film* a historií hollywoodských filmových studií se zabývali Douglas Gomery v knize nazvané *The Hollywood Studio System: A History* nebo Tino Balio v *The American Film Industry*. Přestože je česká kinematografie diametrálně odlišná od americké, literatura týkající se hollywoodského studiového systému může být při jejím zkoumání užitečná.

Jako jedno z metodologických východisek mi poslouží průmyslová analýza představená Douglasem Gomerym ve studii „Media Economics: Terms of Analysis“.¹⁾ Gomery popisuje průmysl jako několik společností, které prodávají podobné zboží nebo poskytují podobnou službu. Považování a chování těchto firem určují podmínky dané aktuální poptávkou a nabídkou na trhu po dané

komoditě. Analytický model představený Gomerym funguje na třech úrovních — struktury průmyslu (structure), jeho řízení (conduct) a výkonnosti či výkonu (performance). První z nich se snaží analyzovat počet, velikost a vztahy společností zahrnutých do daného průmyslu (např. zda se jednalo o monopolní, oligopolní průmysl), omezení pro vstup do daného průmyslu a to, do jaké míry byl průmysl horizontálně nebo vertikálně integrovaný. Klíčovou otázkou pro strukturu průmyslu je: „Kdo vlastní média?“

Druhá úroveň, řízení, stojí na tezi, že chování trhu je systematicky ovlivňováno jeho strukturou — jinak se chová monopolní trh a jinak oligopolní. Průmyslový analytik se proto musí zabývat tím, jaké jsou následky vlivu struktury průmyslu na jeho řízení. Konkrétně zmiňuje Gomery jako klíčové otázky ty, které se zabývají způsobem stanovování cen, diferenciací produktů a služeb, způsoby jejich propagace a snahou o výzkum nových postupů a technologií.

Poslední ze tří zmíněných oblastí, výkon společností, se, jak už samotný název napovídá, zabývá zkoumáním výkonu společností a toho, jak se jim daří naplnit stanovené cíle. Douglas Gomery nabízí tři kritéria pro posuzování výkonu. Jde o efektivní vynaložení dostupných zdrojů, způsob využití nových technologií (ať už je technologie pouze aspektem prodáváného zboží či služby nebo přímo nabízeným produktem) a způsob, jakým společnosti prodávají své výrobky koncovým zákazníkům.

Jako další kniha, jež by mohla být inspirativní pro mou disertaci, se jeví publikace Gerbena Bakker *Entertainment Industrialised: The Emergence of the International Film Industry, 1890–1940*, v níž se autor snaží vysvětlit, proč britská a francouzská kinematografie nebyly po první světové válce schopné konkurovat kinematografii americké. Bakker k tomu využívá pojem *sunk costs*

1) Douglas Gomery, *Media Economics: Terms of Analysis. Critical Studies in Mass Communication* 6, 1989, č. 1, s. 43–60.

(pevné či fixní náklady), který přebírá od britského ekonoma Johna Suttona.²⁾ Podle Bakkeru existovalo hned několik důvodů, proč zmíněné evropské kinematografie nemohly americké konkurovat. V první řadě šlo o to, že byly znevýhodněny tím, že měly menší trhy, a tím pádem i horší možnost uplatnění vlastních výrobků na domácí půdě. Na úrovni firem hovoří o dvou strategicko-manažerských faktorech — o výhodě prvního účastníka v daném segmentu trhu nebo dohodě mezi společnostmi; za ekonomický faktor považuje rozdíl v nákladech vynakládaných na výrobu filmů mezi jednotlivými státy. Dále pak píše o velkých rozdílech ve vynaložených nákladech na film, nástupu zvukového filmu, použití národního původu filmu jako značky kvality nebo o ochraně domácí kinematografie ze strany státu.³⁾

Cílem předkládaného projektu disertační práce bude odpovědět na otázku, jakým způsobem se čeští výrobci prosazovali na domácím trhu zaplněném mnohem nákladnějšími zahraničními filmy. Aby bylo možné vůbec nějakým způsobem analyzovat chování společností, je nejprve nezbytné zjistit, kolik a jakých společností v českých zemích v daném období existovalo. Proto v rámci celého zkoumaného období provedu kvantitativní analýzu počtu subjektů, objemu české výroby a relativní síly filmové produkce ve struktuře malé národní kinematografie, které jednoznačně dominoval dovoz a distribuce zahraničních filmů. Na základě těchto zjištění pak bude možné se dále ptát po tom, kdo tyto společnosti vlastnil, jaké měly obchodní, personální či kapitálové vazby a jak se navzájem ovlivňovaly.

Vedle samotných výrobních společností se budu zabývat i tím, do jaké míry dosáhly vertikální integrace. Prakticky ve všech případech pů-

jde pouze o částečnou vertikální integraci na úrovni produkce a distribuce. Lze sice nalézt případy propojení kin a výroby už od samých počátků filmové výroby před první světovou válkou (příklad předválečných společností Kinofa a Illusion) až po 30. léta, kdy měly dva patrně nejvýznamnější koncerny meziválečné kinematografie — Elektafilm a Lucernafilm — vlastní okruhy kin, většinou se ale jednalo o ekonomicky téměř bezvýznamná kina. Výjimku tvoří okruh pražských premiérových kin, jejichž provozovatelé obvykle vlastnili část akcií některé z velkých půjčoven. Nabízí se otázka, jak byly tyto vazby silné, do jaké míry mohly zvýhodňovat společnost proti konkurenci, anebo naopak — nakolik fungovalo takové kino nezávisle na konkrétní společnosti (např. kina Osvalda Koska a společnost Elektafilm).

Ohledně ateliérů bude nutné se ptát, jakými výrobními prostředky disponovaly domácí společnosti — jestli měly vlastní filmové ateliéry, nebo zda využívaly služeb jiné společnosti. Současně bude nutné sledovat, jak se odpověď na tuto otázku proměňovala v průběhu sledovaného období — to mi mimo jiné umožní odhalit, jestli některé společnosti nezískávaly monopolní postavení nad jinými (např. AB). Kromě vazeb na firmy aktivně působící v kinematografickém oboru se budu současně snažit vysvětlit i spolupráci se subjekty mimo obor — například divadla, výroby techniky či bankovní ústavy.

Odpověď na otázku, jak se čeští filmaři prosazovali na domácím a mezinárodním trhu, je nezbytné hledat nejen ve struktuře průmyslu, ale také v chování firem. Prvotní dílčí otázkou, kterou je třeba si klást, je způsob financování filmů — získávaly společnosti peníze z vlastních soukromých zdrojů, prodávaly své filmy ještě před

2) Tento pojem zahrnuje jednorázové náklady, které již byly vynaloženy a nelze je vrátit zpět. Náklady na produkci filmů a jejich propagaci se jim podobají, a navíc nejsou určené trhem, ale závisejí na rozhodnutí výrobce — mohou být malé, nebo obrovské. Gerben B a k k e r, *Entertainment Industrialised. The Emergence of the International Film Industry, 1890–1940*. New York: Cambridge University Press 2008, s. 197.

3) G. B a k k e r, *Entertainment Industrialised*, s. 247–271.

jejich natočením a inkasovaly na ně zálohy? Často se stávalo, že se do filmové výroby pustila půjčovna, která by mohla krýt případný neúspěch filmu zisky z dalších obchodních aktivit. Je nicméně třeba se ptát, co motivovalo půjčovny k tomu, aby začaly s vlastní produkcí? Měly nějakou zvláštní obchodní strategii, jak své výrobky využít? Nabízí se příklad společnosti Elektafilm, která pravděpodobně používala zakázanou metodu navěšování (v americké terminologii block booking), kdy společně s českými filmy půjčovala sady méně atraktivních zahraničních titulů. Otázkou zůstává, jestli byl Elektafilm v tomto ohledu výjimkou, nebo zda by se našly i další podobné případy.

Pro dokreslení obchodní koncepce daných společností je nezbytné, zabývat se i marketingovými strategiemi společností a způsoby propagace jejich výrobků s důrazem na odlišné postupy používané pro reklamu v českých zemích a zahraničí (včetně využití hereckého obsazení, jména režiséra, námětu atp.). Důležité v tomto případě bude analyzovat, jak se jednotlivé firmy pokoušely vzájemně odlišit své výrobky, a především pak, jak se je snažily propagovat a jaké vlastnosti svých produktů pro tento účel považovaly za důležité. Lze se ptát, jaké náměty upřednostňovali výrobci — proč například favorizovali jednoho spisovatele nebo znovu adaptovali již zfilmovanou literární předlohu, jaké tvůrce pro své filmy angažovali a jak a proč jejich jména pak využívali pro propagaci (např. správní rada Elektafilmu považovala pro propagaci v Německu za atraktivnější jméno režiséra Karla Lamače než herce Vlasty Buriana). V případě herců pak hraje významnou úlohu to, do jakých rolí byli obsazováni ve snímcích konkrétních výroben.

Pokud se ptáme na konkurenceschopnost výrobků českých firem, je zásadní otázkou, nakolik se objem použitých nákladů na výrobu filmu využíval efektivně nebo jestli daný rozpočet vůbec dostačoval pro natočení technicky dobře zpracovaného snímku. Kvalitativní problémy zamezující obchodnímu uplatnění filmů lze sledovat pře-

devším u některých filmů natočených za první světové války a v raně poválečném období. Takto nekvalitní výrobky mohly jen těžko soupeřit s atraktivnějšími zahraničními snímky, byť by je distributoři nabízeli za nízké ceny.

Vedle výše zmíněných otázek se budu pro dokreslení situace ptát i na vnější podmínky ovlivňující filmovou produkci. Mezi tyto otázky by spadalo například to, jakým způsobem ovlivňoval oblast filmové výroby stát. Budu se ptát, jaké platily ve zkoumaném období právní normy pro zakládání a chod filmových výroben, jakou stát poskytoval podporu filmové výrobě, jestli se ji snažil nějakým způsobem chránit, nebo naopak jakým způsobem uplatňoval restriktivní zásahy v podobě filmové cenzury. V neposlední řadě bude nezbytné uvažovat také nad tím, jak se do zmíněných otázek promítla obecná ekonomická, sociální a politická situace (např. první světová válka, hospodářská krize ve 30. letech atd.).

Jedním z nejvýznamnějších problémů mého výzkumu, který jsem doposud nezmínil a prolíná se prakticky celým zkoumaným obdobím, je spolupráce se zahraničními společnostmi a vliv zahraničního kapitálu na vývoj české výrobní infrastruktury. Otázky řešící tento problém budou de facto stejné jako ty, které jsem již zmiňoval výše, pouze se místo na vzájemné vztahy českých společností zaměřím na vztahy domácích subjektů se zahraničními. Nově ale bude nezbytné položit si otázku, jaká omezení kladla spolupráce se zahraničními společnostmi, jakou roli při výběru obchodního partnera například hrála zahraniční politika Československa a jaké faktory tuto spolupráci omezovaly (např. omezení dovozu, daně apod.). Spolupráci se zahraničními společnostmi lze mimo jiné považovat za snahu vymanit se z omezení českého trhu, a získat tak možnosti dalšího obchodního využití pro své snímky.

Na základě předchozího výzkumu lze předběžně rozdělit vztahy českých společností se zahraničními do několika skupin. První z nich byla situace, kdy česká společnost spolupracovala se zahraniční jako koproducent (např. společná

produkce Elektafilmů a Ondra-Lamač-filmů), za druhou pak lze považovat případy, kdy zahraniční společnost investovala kapitál do české výroby, a to buď založením vlastní dceřiné společnosti v českých zemích (např. pražská pobočka berlínské Ufy), nebo získáním podílu v české společnosti (případ vídeňského Sascha filmu a Slavia filmu), a třetí situací bylo natáčení v zahraničních ateliérech.

Klíčové pro získání obecnějších závěrů o tom, nakolik je případ české kinematografie výjimečný, bude srovnání vývoje české výrobní infrastruktury s jinou národní kinematografií. Logicky se nabízí možnost pro tento účel využít dobře probádaný hollywoodský systém nebo porovnání se stavem v sousedním Německu. Nicméně bych tak získal srovnání pouze s podmínkami, které se diametrálně liší od českých. Jako nejvhodnější by se proto jevil pokusit se o srovnání s kinematografií sousedního Polska nebo Rakouska. Druhá jmenovaná země je zcela nasnadě vzhledem k tomu, že společně s českými zeměmi patřila po dlouhá staletí do jednoho státu. Rozpad Rakouska-Uherska nepřetrhl existující vzájemné vazby, ty naopak přetrvaly až do 30. let.

Protože jsem zatím nezačal se samotným výzkumem, nelze představit pevnou strukturu budoucí disertační práce, nicméně předpokládám, že ji rozčlením do několika celků zaměřených na kratší časové úseky sledující přelomové změny ve výrobní infrastruktuře české kinematografie. Prozatím lze na základě předběžných hypotéz předpokládat vývojový zlom přibližně v polovině 20. let, kdy se předešlá chaotická situace ustálila a namísto výroben s jepičí životností se do popředí dostalo několik stabilnějších firem, které nepřetržitě vyráběly filmy až do druhé světové války. Bohužel je ale potřeba vzít v potaz, že k některým zkoumaným obdobím nebo problémům nebude možné nalézt dostatek pramenů. Velkou neznámou je v tomto případě relativně rozvinutá filmová výroba v pohraničí, o které nemáme podrobnější informace.

S důkladnější prací na výzkumné části projektu

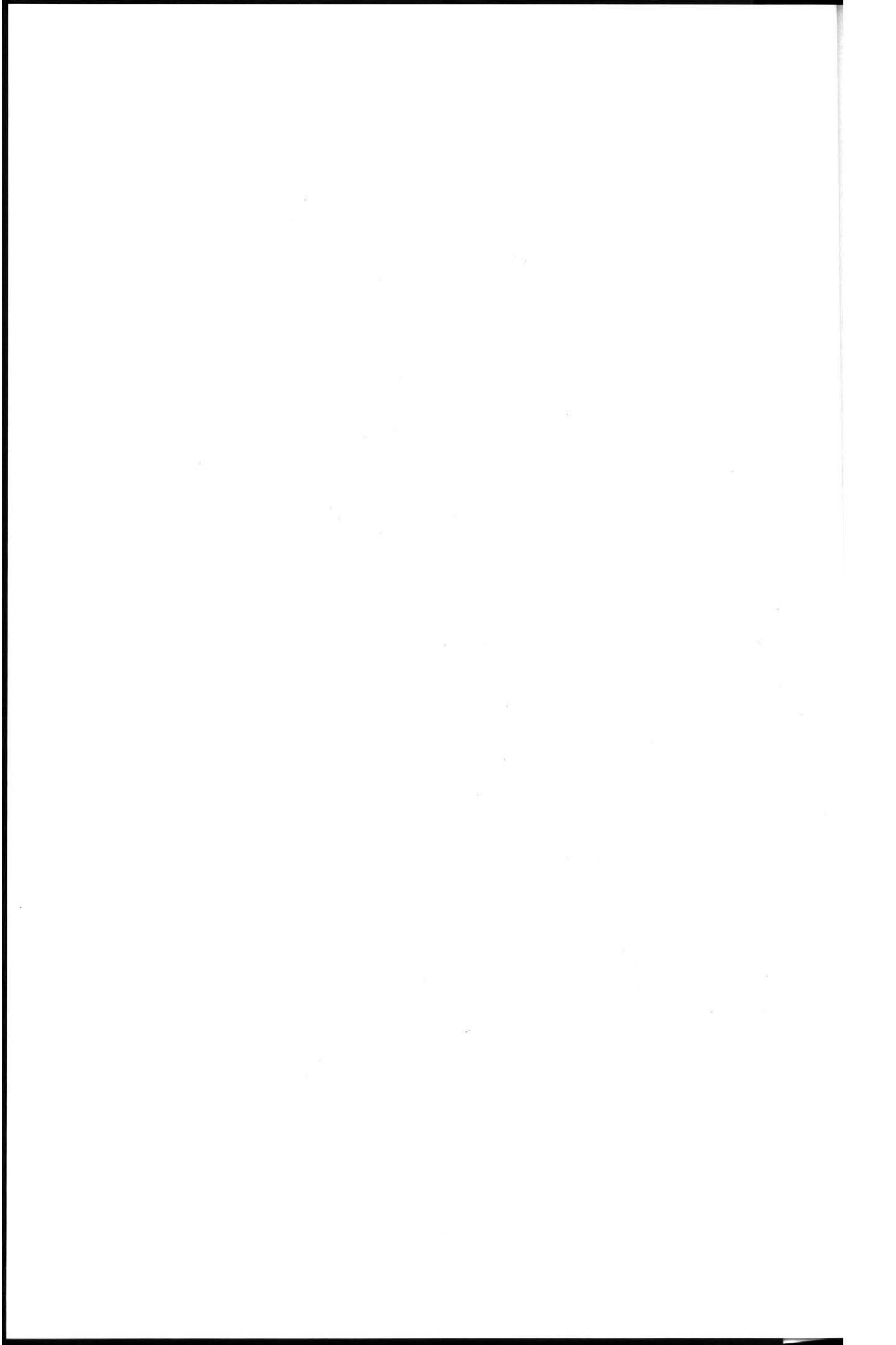
bych rád začal na konci roku 2013, kdy se pustím do sběru archivních pramenů. Nejprve hodlám projít ve Státním oblastním archivu fond Krajského soudu obchodního, v němž se nacházejí složky jednotlivých firem — ty mi poskytnou představu o tom, kdy byla která společnost založena a kdy svou činnost ukončila. Na základě literatury a informací ze Státního oblastního archivu si sestavím seznam společností, s jehož pomocí pak budu v Archivu České národní banky dohledávat materiály, které nějak souvisely s jejich činností.

Předpokládám ale, že nejvýznamnější archivní materiály se budou nacházet v Oddělení písemných archiválií Národního filmového archivu. Druhou částí bádání v Národním filmovém archivu bude studium rozhovorů ze sbírky orální historie. K vybraným osobnostem české kinematografie se pokusím ve fondu Policejního ředitelství v Národním archivu dohledat jejich složky, jež by mohly poskytnout doplňující personální informace.

Nasbírané archivní prameny a literatura mi poskytnou vodítka pro rešerše v dobovém tisku, které budu provádět průběžně s tím, jak budu studovat archivní prameny. Nejsem sice schopen přesně odhadnout, jaký čas mi zabere archivní výzkum, ale předpokládám, že se mi podaří získat většinu dostupných pramenů do konce šestého nebo začátku sedmého semestru. Předložení závěrečné verze práce proběhne, předpokládám, na jaře 2016.

Michal Večeřa

Vedoucí disertační práce: doc. Mgr. Petr Szczepanik, Ph. D.; Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU; 2. rok řešení; vecera.mi@gmail.com)



Z přírůstků Knihovny NFA

ALAIN

Alain Resnais : kinematografie mozgu / [editori David Čeněk, Martin Kaňuch, Michal Michalovič]. -- 1. vyd. -- Bratislava : Slovenský filmový ústav ; Stupava : producer, 2013. -- 217 s. : il. -- (Camera Obscura). -- Úvod, výňatky, citáty, poznámky v textu - Rejstřík jmenný a názvový - Profilová kolektivní monografie, věnovaná tvorbě významného francouzského režiséra Alaina Resnais. Publikace reflektuje z různých historicko-teoretických perspektiv kompletní Resnaisovu tvorbu až po jeho zatím poslední film a přináší různorodý pohled na jeho dílo z pera 13 slovenských, českých, francouzských a britských autorů. -- ISBN 978-80-85187-64-9 (brož.)

ARTHUR

Arthur Penn / Lars-Olav Beier, Robert Müller (Hg.). -- Berlin : Bertz, 1998. -- 318 s. : il., portréty, faksim. -- (Film ; 3). -- Poznámky v textu, filmografie A. Penna, o autorech - Bibliografie na s. 295-309, rejstřík - Kolektivní monografie, v níž třináct autorů analyzuje kompletní dílo amerického filmaře Arthura Penna. Publikace je vybavena bohatou obrazovou dokumentací, podrobnou filmografií a bibliografií u každého titulu. -- ISBN 3-929470-73-X (brož.)

AVANTGARDEFILM

Avantgardefilm : Österreich : 1950 bis heute / Alexander Horwath, Lisl Ponger, Gottfried Schlemmer (Hg.). -- Wien : Wespennest, 1995. -- 443 s. : il., portréty. -- Úvod, výňatky, poznámky v textu, o autorech - Kolektivní monografie o historii rakouské filmové avantgardy od počátku 50. let do poloviny 90. let 20. století. Jednotlivé eseje osvětlují vývojové linie a trendy klíčových experimentálních filmařů, kteří rozvíjely velmi unikátní formy filmové estetiky (mj. Herbert Vesely, Peter Kubelka, Kurt Kren, Marc Adrian, Lisl Ponger, Peter Tscherkassky, Mara Mattuschka, Gustav Deutsch, Martin Arnold). Na závěr je připojen slovník významných režisérů s jejich filmografiemi a bibliografickými odkazy. -- ISBN 3-85458-508-X (brož.)

BAZIN, André

Orson Welles : a critical view / André Bazin ; translated from the French by Jonathan Rosenbaum. -- 1st ed. -- New York : Harper & Row, 1978. -- 138 s. : il., portréty. -- Na frontispise uvedeno: Foreword by François Truffaut - Předmluva, poznámky v textu, výňatky - Rejstřík - Profilová studie, v níž se francouzský filmolog pokouší kriticky charakterizovat a zhodnocovat jednotlivé etapy umělecké dráhy a tvorby amerického filmaře a divadelníka Orsona Wellese. - Název originálu: Orson Welles / Bazin, André, 1918-1958. -- Paris : Les Éditions du Cerf, 1972. -- ISBN 0-06-010274-8 (váz.)

BLUMENBERG, Hans-Christoph

Das Leben geht weiter : der letzte Film des Dritten Reichs / Hans-Christoph Blumenberg. -- 1. Aufl. -- Berlin : Rowohlt, 1993. -- 222 s., [32] s. obr. příl. : il., portréty, faksim. -- Předmluva, o autorovi - Rejstřík jmenný a názvový - V monografii se německý filmový historik Blumenberg pokouší na základně archivních materiálů, dochované produkční dokumentace a rozhovorů s pamětníky zrekonstruovat okolnosti a historii vzniku nedokončeného a dodnes pohřešovaného nacistického propagandistického filmu Das Leben geht weiter, který natáčel od 20. listopadu 1944 do 16. dubna 1945 ve studiích Ufa v Babelsbergu a v Lüneburgu režisér Wolfgang Liebeneiner. -- ISBN 3-87134-062-6 (váz.)

BRENEZ, Nicole

Abel Ferrara / Nicole Brenez ; translated from the French by Adrian Martin. -- Urbana ; Chicago : University of Illinois Press, 2007. -- xii. 210 s. : il., portréty. -- (Contemporary film directors). -- Úvod, citáty, výňatky, poznámky na s. 157-163, filmografie A. Ferrary, o autorce - Bibliografie na s. 193-197, rejstřík - Profilová monografie analyzující tvorbu amerického filmaře Abela Ferrary se zálibou ve zkoumání psychopatického násilí, kterého přitahují špinavé postavy ve špinavém světě velkoměsta (většinou New Yorku). Za studiemi o jednotlivých filmech je připojen rozhovor s režisérem z dubna 2003. -- ISBN 978-0-252-07411-0 (brož.)

BRUNETTE, Peter

Michael Haneke / Peter Brunette. -- Urbana ; Chicago : University of Illinois Press, 2010. -- 168 s. : il., portréty. -- (Contemporary film directors). -- Úvod, citáty, poznámky na s. 136–138, filmografie M. Hanekeho - Bibliografie na s. 163–165, rejstřík - Profilová monografie analyzující tvorbu rakousko-německého autorského filmaře Michaela Hanekeho. Za studiem o jednotlivých filmech je připojen rozhovor s režisérem přetištěný z francouzské revue Positif z října 2005. -- ISBN 978-0-252-03531-9 (váz.)

BRUNETTE, Peter

Wong Kar-wai / Peter Brunette. -- Urbana ; Chicago : University of Illinois Press, 2005. -- xviii, 149 s. : il., portréty. -- (Contemporary film directors). -- Předmluva, citáty, poznámky na s. 107–112, filmografie Wong Kar-waie, o autorovi - Bibliografie na s. 143–145, rejstřík - Profilová monografie analyzující tvorbu hongkongského filmaře Wong Kar-waie. Za studiem o jednotlivých filmech je připojen původní rozhovor autora s režisérem, kterého zpovídal na MFF v Torontu 1995. -- ISBN 978-0-252-07237-6 (brož.)

BRUNS, Karin

Kinomythen 1920–1945 : die Filmentwürfe der Thea von Harbou / Karin Bruns. -- Stuttgart ; Weimar : Verlag J. B. Metzler, 1995. -- 282 s. : il., faksim. -- Citáty, výňatky, poznámky na s. 175–237, filmografie - Bibliografie na s. 244–265, rejstřík názvový a jmenný - Thea von Harbou, prozaička, scenáristka, režisérka, manželka i pracovní partnerka Fritze Langa, zůstala po jeho emigraci v roce 1933 v Německu a stala se jednou z nejúspěšnějších osobností nacistické éry. Karin Bruns rekonstruuje spíš — na příkladu filmových projektů They von Harbou - ony moderní mytologie, které načrtávají kinematografii 20. let a nacistické éry. Ve výkladu tak známých filmových produkcí jako jsou Nibelungové, Metropolis, Dr. Mabuse nebo filmy Veita Harlana přitom vzniká panorama populárních symbolů, znaků a dějových stereotypů, které tvoří základ pro vizuální fantazie dnešní kinematografie. -- ISBN 3-476-01278-6 (brož.)

CAWELTI, John G.

The six-gun mystique sequel / John G. Cawelti. -- Bowling Green : Bowling Green State University Popular Press, 1999. -- xi, 215 s. -- Předmluva, filmografie, o autorovi - Bibliografie na s. 167–194 - Rozšířená verze průkopnické monografie analyzující příznačné strukturální rysy a sociologické aspekty westernových románů a filmů. Závěr studie se věnuje zkoumání a zhodnocení vlivu westernových témat a symbolů na postmoderní americkou kulturu. Publikaci doplňují přílohy s tema-

ticky členěnými bibliografickými a filmografickými přehledy. -- ISBN 0-87972-785-3 (váz.)

DAVID

David Fincher / Frank Schnelle (Hg.). -- Berlin : Bertz, 2002. -- 271 s. : il., portréty, faksim. -- (Film ; 11). -- Poznámky v textu, filmografie D. Finchera, o autorech - Bibliografie na s. 257–264, rejstřík - Kolektivní monografie, v níž devět autorů analyzuje kompletní dílo amerického filmaře Davida Finchera. Publikace je vybavena bohatou obrazovou dokumentací, podrobnou filmografií a bibliografií u každého titulu. -- ISBN 3-929470-81-0 (váz.)

DESTINATION

Destination London : German-speaking emigrés and British cinema, 1925–1950 / edited by Tim Bergfelder and Christian Cargnelli. -- 1st paperback ed. -- New York ; Oxford : Berghahn Books, 2012. -- viii, 272 s. -- (FilmEuropa : German cinema in an international context ; v. 6). -- Výňatky, poznámky v textu, o autorech - Bibliografie na s. 247–257, rejstřík - Kolektivní monografie zkoumá odkaz emigrantů z německy mluvících zemí v britské kinematografii od éry německého filmu až do počátku 50. let. Autoři jednotlivých studií se soustřeďují na oblasti jako exil, žánr, technologický transfer, odborná příprava a vzdělávání, trans-kulturní výměna, přezkoumávají přínos pro britskou kinematografii od režisérů, herců, scenáristů, kameramanů, scenografů a skladatelů, kteří z různých důvodů a pohnutek emigrovali do Velké Británie. Jde o posouzení kulturních a ekonomických kontextů nadnárodní kinematografické spolupráce ve 20. letech, uměleckého kosmopolitismu ve 30. letech a protinacistické propagandy ve 40. letech. -- ISBN 978-0-85745-803-2 (brož.)

DIEDERICH, Helmut H.

Der Student von Prag : Einführung und Protokoll / Helmut H. Diederichs ; Original-Exposé Hanns Heinz Ewers ; Fotos aus der Kopie Gerhard Ullmann ; Herausgeber der Focus-Film-Texte Robert Fischer. -- Stuttgart : Focus - Verlagsgemeinschaft Robert Fischer, Rainer Kress, Uwe Wiedleroth, 1985. -- 98 s. : il., faksim. -- (Focus-Film-Texte ; 2). -- Poznámky v textu, výňatky, o autorovi - Monografie věnovaná výjimečnému německému němému filmu Pražský student (1913) obsahuje podrobně okolnosti jeho výroby a uvedení, historické skutečnosti a kontexty, reflexi a formální a estetickou analýzu díla, profily tvůrců a kompletní filmový protokol a přetisk původní scenáristické předlohy. -- ISBN 3-924098-02-6 (brož.)

EZRA, Elizabeth

Jean-Pierre Jeunet / Elizabeth Ezra. -- Urbana ; Chicago : University of Illinois Press, 2008. -- xii, 159 s. : il., por-

tréty. -- (Contemporary film directors). -- Úvod, citáty, filmografie J.-P. Jeuneta, o autorovi - Bibliografie na s. 149–154, rejstřík - Profilová monografie analyzující tvorbu francouzského autorského filmaře Jeana-Pierra Jeuneta. Za studiemi o jednotlivých filmech je připojen výběr názorů, komentářů a postřehů samotného režiséra, které pronesl v televizním rozhovoru v roce 2005. -- ISBN 978-0-252-07522-3 (brož.)

FILM

Film unframed : a history of Austrian avant-garde cinema / edited by Peter Tscherkassky. -- Vienna : Synema — Gesellschaft für Film und Medien : Österreichisches Filmmuseum, 2012. -- 374 s. : (většinou barev.) il., faksim. -- (FilmmuseumSynemaPublikationen). -- Poznámky v textu, filmografie v textu - Bibliografie v textu, rejstřík jmenný a názvový - První kompendium v angličtině o historii rakouské filmové avantgardy. Úvodní eseje osvětlují její prehistorii, vývojové linie a trendy různých období a fází, ve kterých se rozvíjely velmi unikátní formy filmové estetiky. Hlavní část knihy tvoří 18 kapitol, které jsou věnovány tvorbě jednotlivých experimentálních filmařů (mj. Peter Kubelka, Kurt Kren, Ernest Schmid Jr., Lisi Ponger, Peter Tscherkassky, Mara Mattuschka, Gustav Deutsch, Martin Arnold, Josef Dabernig, Siegfried A. Fruhauf, Michaela Grill). Na závěr je připojen slovník významných režisérů s jejich filmografiemi a bibliografickými odkazy. -- ISBN 978-3-901644-42-9 (váz.)

FORMAN, Miloš

Rückblende : Erinnerungen / Miloš Forman und Jan Novak ; aus dem Amerikanischen von Brigitte Jakobeit. -- 1. Aufl. -- Hamburg : Hoffmann und Campe, 1994. -- 399 s., [16] s. obr. příl. : il., portréty. -- Filmografie M. Formana - Rejstřík jmenný a názvový - Memoárová kniha předního amerického filmaře českého původu Miloše Formana. - Název originálu: Turnaround / Forman, Miloš, 1932- ; Novák, Jan, 1953-. -- New York : Villard Books, 1994. -- ISBN 3-455-08599-7 (váz.)

FOWLER, Catherine

Sally Potter / Catherine Fowler. -- Urbana ; Chicago : University of Illinois Press, 2009. -- 152 s. : il., portréty. -- (Contemporary film directors). -- Předmluva, citáty, filmografie S. Potterové, o autorce - Bibliografie na s. 139–147, rejstřík - Profilová monografie analyzující tvorbu britské filmařky Sally Potterové. Za studiemi o jednotlivých filmech je připojen původní rozhovor autorky s režisérkou z roku 2004. -- ISBN 978-0-252-07576-6 (brož.)

FUJIWARA, Chris

Jerry Lewis / Chris Fujiwara. -- Urbana ; Chicago : University of Illinois Press, Contemporary film directors. --

158 s. : il., portréty. -- (<missing 225a>). -- Poznámky na s. 99, filmografie J. Lewise, o autorovi - Bibliografie na s. 147–149, rejstřík - Profilová monografie analyzující režisérskou filmovou tvorbu amerického komika Jerryho Lewise. Za studiemi je připojen rozhovor, který vedl autor s umělcem na konci července 2003 v San Diegu. -- ISBN 978-0-252-07679-4 (brož.)

GROB, Norbert

Wenders / Norbert Grob. -- Berlin : Wissenschaftsverlag Volker Spiess, 1991. -- 312 s. : il., portréty. -- (Edition Filme ; 7). -- Předmluva, citáty, výňatky, poznámky v textu, filmografie W. Wenderse - Bibliografie na s. 295–306, rejstřík - Reprezentativní knižní studie analyzující tvorbu německého filmaře Wima Wenderse, doplněná úryvky z dobových článků, biografií, podrobnou filmografií, obsáhlou bibliografií a rozsáhlým obrazovým doprovodem. -- ISBN 3-89166-130-4 (brož.)

HUTTER, Andreas

Billie Wilder : eine europäische Karriere / Andreas Hutter, Klaus Kamolz. -- Wien : Böhlau Verlag, 1998. -- 253 s. : il., portréty, faksim. -- Předmluva, poznámky v textu, výňatky, filmografie B. Wildera, o autorech - Bibliografie na s. 240–245, rejstřík jmenný - Monografie podrobně dokumentuje počáteční uměleckou a filmařskou kariéru režiséra Billyho Wildera v Rakousku, Německu a Francii. -- ISBN 3-205-98868-X (brož.)

CHANAN, Michael

The dream that kicks : the prehistory and early years of cinema in Britain / Michael Chanan. -- 2nd ed. -- London ; New York : Routledge, 1996. -- xiii, 293 s. -- (Film studies). -- Autorská poznámka k 1. vyd., předmluva k 2. vyd., citáty, výňatky, poznámky v textu, o autorovi - Bibliografie na s. 273–278, rejstřík - Monografická studie zkoumající na základě nových poznatků a kontextů prehistorii a ranou éru kinematografie ve Velké Británii. -- ISBN 0-415-11750-X (brož.)

CHUNG, Hye Seung

Kim Ki-duk / Hye Seung Chung. -- Urbana : University of Illinois Press, 2012. -- x, 161 s. : il., portréty. -- (Contemporary film directors). -- Úvod, výňatky, poznámky na s. 140, filmografie Kim Ki-duka, o autorovi - Bibliografie na s. 147–154, rejstřík - Profilová monografie analyzující tvorbu jihokorejského autorského filmaře Kim Ki-duka. Za studiemi o jednotlivých filmech je připojen rozhovor s režisérem. -- ISBN 978-0-252-03669-9 (váz.)

KOSAREV, Borys

Zemlja v kadri Borysa Kosareva = Borys Kosarev's view of Earth / [úvod Nadija Kosareva ; text Tetjana Pavlova]. -- Kyjiv : Nacionalnij centr Oleksandra Dovženka, 2011. -- 160 s. : il., portréty, (některé barev.) faksim. -- (Kono-

ko). -- Souběžný anglický text - Poznámky na s. 36–38, seznam vyobrazení - Knižní album se skládá z 40 originálních fotografií, které pořídil ze zákulisí natáčení Dovženkova filmu Země v obci Jareski (Poltavský kraj) v roce 1929 ukrajinský výtvarník a fotograf Borys Kosarev jako asistent kameramana filmu Danyla Demutského. Kniha také obsahuje více než 100 storyboardů vytvořených během natáčení. Úvodní texty napsala fotografova dcera a charkovská kunsthistorička. -- (váz.)

KUHN, Annette

A dictionary of film studies / Annette Kuhn, Guy Westwell. -- 1st ed. -- Oxford : Oxford University Press, 2012. -- ix, 516 s. -- (Oxford paperback reference). -- Úvod, o autorech - Bibliografie v textu, rejstřík filmů a režisérů - Encyklopedie pokrývá v 500 heslech všechny aspekty filmových studií: termíny, pojmy, diskuse a tendence filmové teorie a kritiky, stručné dějiny národních, mezinárodních a nadnárodních kinematografií, hesla o filmové historii, filmových hnutích a žánrech, o organizaci a postupech filmového průmyslu a klíčové technické termíny a pojmy. -- ISBN 978-0-19-958726-1 (brož.)

LANGER, Adam

The film festival guide : for filmmakers, film buffs, and industry professionals : revised edition / Adam Langer. -- 2nd ed. -- Chicago : Chicago Review Press, 2000. -- 296 s. -- Úvod, adresáře - Rejstřík - Katalogový průvodce mezinárodních filmových festivalů (stav k roku 2000) přináší data, fakta a specifikace o více než 500 jednotlivých festivalů po celém světě (podrobněji na americkém kontinentu včetně rozhovorů s jejich řediteli). Na závěr je připojeno kalendárium konání (z českých festivalů jsou zastoupeny Brněnská 16, MFF Karlovy Vary, MFF Praha, Agrofilm, Arsfilm). -- ISBN 1-55652-415-3 (brož.)

LIEHM, A. J.

Příběhy Miloše Formana / A. J. Liehm. -- Toronto : Sixty-Eight Publishers, 1976. -- 259 s. : il., portréty. -- Původní exilové vydání knižního portrétního režiséra Miloše Formana složeného z komentovaných rozhovorových vzpomínek, které autor s režisérem pořizoval a zaznamenával řadu let. -- ISBN 0-88781-000-4 (brož.)

LIMMER, Wolfgang

Rainer Werner Fassbinder : Filmemacher / Wolfgang Limmer ; Dokumentation Rolf Rietzler. -- Reinbeck bei Hamburg : Rowohlt, 1981. -- 223 s., [32] s. obr. příl. : il., portréty. -- (Spiegel-Buch ; 8). -- Předmluva, zkratky, poznámky v textu, teatrografie a filmografie R. W. Fassbindera - Bibliografie v textu a na s. 220–[224] - Monografie věnovaná avantgardnímu německému fil-

maři a divadelníkovi Raineru Werneru Fassbinderovi obsahuje úvodní studii jeho kinematografického díla, na kterou navazuje obsáhlý rozhovor s umělcem z roku 1980 a podrobný přehled jeho divadelní a filmové tvorby. -- ISBN 3-499-33008-3 (brož.)

MYTHEN

Mythen der Nationen : Völker im Film / herausgegeben von Rainer Rother. -- Berlin : Koehler & Amelang, 1998. -- 408 s. : il. -- Autor předmluvy Christoph Stölzl - Poznámky v textu - Rejstřík filmů a režisérů - Kolektivní monografie, v níž se mezinárodní tým historiků zabývá otázkami, jakým způsobem se projevují aspekty národních mýtů ve filmové tvorbě různých národů. Sborník uzavírá rozsáhlá filmografie k tématu. -- ISBN 3-7338-0222-5 (váz.)

NEALE, Steve

Popular film and television comedy / Steve Neale and Frank Krutnik. -- 1st publ. -- London ; New York : Routledge, 1990. -- viii, 291 s. -- (Popular Fictions Series). -- Autoři předmluvy Tony Bennett, Graham Martin - Úvod, výňatky, poznámky v textu - Bibliografie v textu, rejstřík - Monografie zkoumá a objasňuje rozmanitosti a podstatu forem a způsobů filmové a televizní komedie americké a britské provenience v kontextu estetických a kulturních konvencí a norem. -- ISBN 0-415-04692-0 (brož.)

PALMER, R. Barton

Joel and Ethan Coen / R. Barton Palmer. -- Urbana ; Chicago : University of Illinois Press, 2004. -- 207 s. : il., portréty. -- (Contemporary film directors). -- Poznámky v textu, citáty, filmografie J. a E. Coenových - Bibliografie na s. 201, rejstřík - Profilová monografie analyzující tvorbu sourozenecké dvojice amerických filmařů Joela a Ethana Coenových. Za studiemi o jednotlivých filmech je připojen rozhovor s oběma bratry přetištěný z francouzské revue Positif z července-srpna 1987. -- ISBN 0-252-02936-4 (váz.)

PRAMAGGIORE, Maria

Neil Jordan / Maria Pramaggiore. -- Urbana ; Chicago : University of Illinois Press, 2008. -- x, 200 s. : il., portréty. -- (Contemporary film directors). -- Úvod, citáty, poznámky na s. 150, filmografie N. Jordana, o autorech - Bibliografie na s. 179–195, rejstřík - Profilová monografie analyzující tvorbu britského filmaře Neila Jordana. Za studiemi o jednotlivých filmech je připojen původní rozhovor autorky s režisérem. -- ISBN 978-0-252-07530-8 (brož.)

QUANDT, James

Apichatpong Weerasethakul / edited by James Quandt. -- Wien : Österreichisches Filmmuseum : Synema —

Gesellschaft für Film und Medien, 2009. -- 255 s. : (většinou barev.) il., portréty, faksim. -- (FilmuseumSynemaPublikationen ; 12). -- Předmluva, výňatky, citáty, poznámky v textu, filmografie A. Weerasethakula, o autorech - Kolektivní monografie mapující v esejích, analýzách a podrobné filmografii s dobovými kritickými ohlasy uměleckou kariéru thajského experimentálního filmaře Apichatponga Weerasethakula (nar. 1970). -- ISBN 978-3-901644-31-3 (brož.)

SCREEN

Screen dynamics : mapping the borders of cinema / edited by Gertrud Koch, Volker Pantenburg, Simon Rothöhler. -- Wien : Österreichisches Filmuseum : Synema — Gesellschaft für Film und Medien, 2012. -- 181 s. : (některé barev.) il. -- (FilmuseumSynemaPublikationen ; 15). -- Předmluva, poznámky v textu, o autorech - Kolektivní monografie, v níž se tucet německých, francouzských a amerických filmologů pokouší přehodnotit omezení a specifika filmu a tradičního kina v kontextu nových technologií, jakým způsobem se film vzájemně ovlivňuje s ostatními druhy umění a médii jako jsou divadlo a televize. Další příspěvky zkoumají, jakým způsobem se film vzájemně ovlivňuje s ostatními druhy umění a médii jako jsou divadlo a televize. -- ISBN 978-3-901644-39-9 (brož.)

SHAKESPEARE

Shakespeare im Film / [herausgegeben von Max Lippmann]. -- Wiesbaden : Deutsches Institut für Filmkunde, 1964. -- 132 s., [26] s. obr. příl. : il., portréty, faksim., noty. -- Úvod, výňatky, filmografie - Bibliografie na s. 123-127 - Sborník vydaný k přehlídce Shakespeare-Film-Festival ve Wiesbadenu (2. - 8. října 1964) obsahuje materiály (studie, analýzy, vzpomínky, rozhovory s tvůrci, dobové ohlasy, podrobná filmografie a fotografie z filmů) věnované filmovým adaptacím dramatických děl Williama Shakespeara. -- (brož.)

SCHILT, Thibaut

François Ozon / Thibaut Schilt. -- Urbana ; Chicago : University of Illinois Press, 2011. -- x, 196 s. : il., portréty. -- (Contemporary film directors). -- Předmluva, citáty, filmografie F. Ozona, o autorovi - Bibliografie na s. 181-189, rejstřík - Profilová monografie analyzující tvorbu francouzského filmaře Françoise Ozona. Za studiemi o jednotlivých filmech je připojen původní rozhovor autora s režisérem, kterého zpovídal v říjnu 2009 v Paříži. -- ISBN 978-0-252-07794-4 (brož.)

SCHNAUBER, Cornelius

Fritz Lang in Hollywood / Cornelius Schnauber. -- Wien : Europaverlag, 1986. -- 190 s. : il., portréty. -- Předmluva, výňatky - Bibliografie na s. 186, rejstřík jmenný - Monografie, jejíž autor na základě dosud ne-

známých dokumentů přibližuje hollywoodskou éru německého filmaře Fritze Langa. -- ISBN 3-203-50953-9 (brož.)

SIODMAK, Robert

Zwischen Berlin und Hollywood : Erinnerungen eines grossen Filmregisseurs / Robert Siodmak ; herausgegeben von Hans C. Blumenberg. -- München : Herbig : Herbig, 1980. -- 295 s., [16] s. obr. příl. : il., portréty. -- Filmografie R. Siodmaka - Rejstřík jmenný - Memoáry německo-amerického filmového režiséra Roberta Siodmaka, které po jeho smrti k vydání připravil německý filmový kritik. -- ISBN 3-8004-0892-9 (váz.)

STANLEY

Stanley Kubrick / Lars-Olav Beier ... et al. -- Berlin : Bertz, 1999. -- 319 s. : il., portréty, faksim. -- (Film ; 8). -- Poznámky v textu, filmografie S. Kubricka, o autorech - Bibliografie na s. 301-314, rejstřík - Kolektivní monografie, v níž třináct autorů analyzuje kompletní dílo amerického filmaře Stanleyho Kubricka. -- ISBN 3-929470-78-0 (brož.)

STRUSKOVÁ, Eva

The Dodals : pioneers of Czech animated film / Eva Strusková ; [do angličtiny přeložila Lucie Vidmar]. -- 1st ed. -- Prague : National Film Archive : Academy of Performing Arts in Prague, 2013. -- 375 s. : (některé barev.) il., portréty, faksim. + 1 DVD. -- Úvod, poznámky v textu, filmografie - Rejstřík - Anglická mutace monografie, jejíž nedílnou součástí je DVD, shrnuje tvorbu a životní osudy Karla Dodala a jeho dvou partnerek Hermíny Týrlové (krátce též Dodalové) a Ireny Rosnerové (posléze Dodalové). Publikace tak nejen textem, ale i obrazem představuje dosud neznámou kapitolu z meziválečného vývoje české kinematografie. Produkce ateliéru IRE-film, prvního profesionálního studia animovaných filmů v Praze, vytvořila v druhé polovině třicátých let 20. století základy moderního reklamního filmu v tehdejší Československu a svým způsobem rozvinula soudobé možnosti animovaného filmu. Kniha a DVD obsahující řadu obrazových i zvukových dokumentů zachycuje také dobu věznění Ireny Dodalové v Terezíně v letech 1942 až 1945 a sleduje poválečné tvůrčí cesty Dodalových v americkém a argentinském exilu. - Suplement: Dodalovi. -- ISBN 978-80-7004-155-0 (National Film Archive, Prague : brož.). -- ISBN 978-80-7331-271-8 (Akademie múzických umění v Praze : brož.)

SUTAK, Ken

Cinema judaica : the war years, 1939-1949 / Ken Satak. -- 1st ed. -- New York : Hebrew Union College - Jewish Institute of Religion Museum, 2012. -- 104 s. : portréty, (většinou barev.) faksim. -- Monografie přináší jedineč-

ný pohled na to, jak filmy s židovskou tematikou připravovaly v letech 1939–1949 Američany na válku s nacistickým Německem, sjednocovaly spojence k vítězství, bojovaly s antisemitismem v USA, zobrazovaly holocaust v Evropě (např. český film *Daleká cesta*) a zachytily exodus uprchlíků do Izraele. Publikace je vybavena 200 unikátními filmovými plakáty a další obrazovou dokumentací. -- ISBN 978-1-884300-25-7 (brož.)

VAN HURKMAN, Alexis

Color correction handbook : professional techniques for video and cinema / Alexis Van Hurkman. -- Berkeley : Peachpit Press, 2011. -- xvi, 533 s. : barev. il. + 1 DVD. -- Úvod, o autorovi - Rejstřík - Encyklopedická příručka pro koloristy seznamuje se širokou škálou profesionálních technik a metod pro vyhodnocení, opravy a kreativní stylizaci finální obrazové složky filmů a videozáznamů. Doprovodný DVD obsahuje multiplatformní cvičení a studijní soubory pro pokusné experimentování. -- ISBN 978-0-321-71311-7 (brož.)

VŠICHNI

Všichni dobří rodáci / Briana Čechová (ed.). -- Vyd. 1. -- Praha : Národní filmový archiv, 2013. -- 333 s. : (některé barev.) il., portréty, faksim., noty. -- Předmluva, výňatky, poznámky v textu, filmografie, zkratky - Bibliografie na s. 299–306 - Obsahuje: Strom života Vojtěcha Jasného : předmluva / Briana Čechová - Zpráva o digitálním restaurování / Anna Batistová, Jan Zahradníček - O všech těch dobrých rodácích : úvaha o postavách / Stanislava Přádná - Kelečští farníci a ti druzí : jaké byly skutečné poúnorové události, které předurčily osudy „dobrých rodáků“ / Radek Mikulka - Od předjari 1966 do zimy 1970 : kontexty, výroba a uvedení *Všech dobrých rodáků* / Lukáš Skupa - Působení protisil : *Všichni dobří rodáci* a jejich fikční svět / Radomír D. Kokeš - Od dechovky k symfonické fresce : *Rodáci* jako polyžánrové dílo Svatopluka Havelky / Jan Černíček - Zarudlé oči, vřelá upřímnost : na okraj dobové recepce *Všech dobrých rodáků* / Jaromír Blažejovský - Sborník textů k legendárnímu snímku Vojtěcha Jasného shrnuje výsledky badatelského výzkumu při digitálním restaurování filmu a poskytuje prostor pro nové zhodnocení tohoto filmu prostřednictvím mapování řady aspektů jeho produkční historie včetně společenských a historických kontextů a analýzy následného kritického ohlasu. Historicky zaměřené studie doplňují rozhovory s pamětníky a tvůrci (herečky Drahomíra Hofmanová a Marie Málková, herec Pavel Pavlovský, scenárista a režisér Vojtěch Jasný), unikátní fotografická a archivní dokumentace, chronologický přehled a souhrnné statistické informace o výrobě a uvádění filmu. -- ISBN 978-80-7004-156-7 (brož.)

WILSON, Emma

Atom Egoyan / Emma Wilson. -- Urbana ; Chicago : University of Illinois Press, 2009. -- xii, 161 s. : il., portréty. -- (Contemporary film directors). -- Předmluva, citáty, filmografie A. Egoyana, o autorce - Bibliografie na s. 153–158, rejstřík - Profilová monografie analyzující tvorbu kanadského filmaře Atoma Egoyana. Za studiem o jednotlivých filmech je připojen původní rozhovor autorky s režisérem. -- ISBN 978-0-252-07620-6 (brož.)

WORTH, David

The Citizen Kane : crash course in cinematography : a wildly fictional account of how Orson Welles learned Everything about the art of cinematography in half an hour. Or was it a weekend? / David Worth ; [illustrator Muse Greaterson]. -- Studio City : Michael Wiese Productions, 2008. -- 121 s. : il. -- Autor předmluvy Bruce Campbell - Předmluva, tabulky, internetové odkazy, o autorovi - Graficky ilustrovaná učebnice filmu obrátne spojuje smyšlenou úvahu o společném hollywoodském víkendu Orsona Wellese a oscarového kameramana Gregga Tolanda (*Bouřlivé výšiny*, *Občan Kane*) s celou základní abecedou kinematografie. -- ISBN 978-1-932907-46-9 (brož.)

Připravil Miloš Fikejz.

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 obraťte na adresu: lucie.cesalkova@gmail.com nebo szczepan@phil.muni.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.

1/2014

Filmové festivaly

(uzávěrka 30. listopadu 2013)

Hostující editorka: Jindřiška Bláhová

Abstrakty příspěvků v rozsahu max. 200 slov zasílejte do 10. září 2013 na adresy jindriska_blahova@yahoo.com a lucie.cesalkova@nfa.cz

Výzkum filmových festivalů je rapidně se vyvíjející disciplínou. Nárůst pozornosti, kterou festivalům jako součásti globální ekonomiky filmového průmyslu vědci věnují, odráží do značné míry exponenciální nárůst festivalů samotných za uplynulá dvě desetiletí. Statisticky připadá na každý den v roce minimálně jeden festival, přehlídku pořádá každé větší město. Roste žánrová a funkční pestrost festivalů. Už nejsou jen „filmovými konferencemi“ hostícími kinematografický svět, platformou pro předvedení esteticky hodnotných filmů, oslavou uměleckých a tvůrčích kvalit či „národních“ kinematografií a s nimi úzce spojené ideologické či nacionalistické agendy. V porovnání s desetiletími po 2. světové válce, kdy byly filmové festivaly nedílnou součástí kulturní a veřejné diplomacie, studenovělečné geo-politiky a specificky napojené na struktury lokálních filmových průmyslů, plní v současnosti festivaly mimo jiné sociálně-aktivistickou funkci (gender, lidsko-právní otázky, rasa, etnika, demografické skupiny), přispívají k emancipaci menšin, formování a upevňování fanouškovských komunit (žánrové festivaly), kulturní diverzifikaci ve společnosti, nebo slouží k rozvoji a oživení lokálních/místních ekonomik (regionu či turismu). Pomyslné tektonické desky festivalů se zároveň posouvají. Zatímco západní Evropa, kde festivaly vznikly jako fenomén po 2. světové válce, zažívá boom úzce specializovaných mikro-festivalů, v Asii či na Blízkém Východě vznikají po vzoru zavedených „A“ přehlídek vysoko-rozpočtové akce.

I nadále jsou festivaly propojené s politikou v širším slova smyslu (jak politikou národních států, tak kulturní politikou nadnárodních formací jako EU) a kultivují určitý typ diváka, ovlivňují stratifikaci kulturní sféry, přiřazují hodnoty a utvářejí kánony, jsou sociologickým fenoménem a integrální součástí celosvětové čím dál tím propojenější filmové ekonomiky — fungují jako distribuční kanály, jako filmové trhy, burzy námětů (pitching fóra), huby (sociální i funkčně-praktické) pro setkávání zástupců filmového průmyslu, místa, kde se formuluje audiovizuální politika. Čím dál tím častěji vstupují do produkce filmů (např. Berlinale či Rotterdam).

V prostoru festivalů, charakterizovaných Manuelem Castellsem jako „prostory toku“, se tak protínají kultura, ekonomika, ideologie, politika, estetika a koexistují a soupeří spolu na specificky, z každodennosti vyčleněném prostoru, aktéři sledující rozdílné zájmy od zástupců filmového průmyslu, přes politiky, lobbyisty, novináře, až po publika. Festivaly samotné pak neexistují izolovaně, ale v propojeném celosvětovém okruhu či síti (Elsaesser 2004). Právě teoreticky motivovaná snaha o pochopení fungování festivalů jako systému představuje jednu z hlavních větví jejich výzkumu (De Valck 2005). Paralelně s ní se stejně intenzivně historici věnují výzkumu dějin festivalů s důrazem na politické a nacionalistické aspekty hlavně v raném období existence festivalů a během Studené války (Karl 2007, Fehrenbach 1995, Kötzling 2007); přičemž se důraz historického výzkumu posunul v uplynulých několika letech k otázkám trans-nacionalismu, nad-národních struktur a globalizace (Moine, 2007, Evans 2007, Mazdon 2007, Bláhová 2012). Festivaly jsou zkoumány jako sociologický fenomén (Ethis 2001, Dayan 2000), z hlediska distribuce (Iordanová 2008), trhu (Chin 1997) a marke-

tingu, imaginárních komunit (Iordanová-Cheung 2010) i jako pole pro studium hvězd a kultury celebrit (Schwartz 2007). Festivalům jako ze své povahy interdisciplinárnímu fenoménu se věnují stále více i akademici ne-filmových disciplín jako je management či ekonomie, kteří rozšiřují teoretické přístupy k výzkumu festivalů. Soustředí se přitom hlavně na jejich organizaci a financování (Rüling a Strandgaard 2010) a na analýzu z hlediska lokálního rozvoje, veřejné sféry či turismu (Ross 2004).

Festivalové tematické číslo *Illuminace* se zaměří primárně, i když nikoliv výhradně, na region střední Evropy, který představuje z historického i současného hlediska oblast bohatou na možnosti výzkumu filmových festivalů, ale do značné míry oblast stále zastíněnou výzkumem festivalů v západní Evropě či jiných regionech jako je Asie. Cílem čísla je rozšířit chápání funkcí festivalů ve specifických podmínkách „národních“ průmyslů (ať už z ideologického nebo praktického hlediska) i jako součást transnacionální ekonomiky, jejich financování, programování, napojení na globální festivalový okruh a otevřít uvažování o modelech festivalů charakteristických pro specifická historická období a politické režimy. Možné tematické okruhy příspěvků tak jsou:

- Historie filmových festivalů, s důrazem na transformaci po roce 1989
- Rozdílné, dobově a politicky podmíněné modely festivalů
- Filmové festivaly, distribuce a marketing (systémové i případové studie)
- Ekonomika festivalů: filmové festivaly jako trhy
- Festivaly a kreativní průmysl
- Financování filmových festivalů (dotační politika, nadnárodní struktury)
- Programování a programová politika
- Festivaly a (kulturní) politika
- Ideologická a diskurzivní funkce festivalů: formování „národních“ kinematografií, „národní identity“ a transnacionální toky
- Festivaly jako sociologický fenomén: formování diváka a jejich sociální funkce
- Festivaly a digitalizace

Stručný výběr literatury:

Jindřiška Bláhová, Národní, mezinárodní, globální: Proměny rolí filmového festivalu v Mariánských Lázních/Karlových Varech, 1946–1956. In: Pavel Skopal (ed), *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945–1960*. Praha: Academia 2012, s. 174–211.

Diane Burgess, Bridging the Gap: Film Festival Governance, Public Partners and the 'Vexing' Problem of Film Distribution. *Canadian Journal of Film Studies* 21, 2012, č. 1.

Daniel Dayan, Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival. In: Ib Bondebjerg (ed), *Moving Images, Culture and the Mind*. Luton: University of Luton Press 2000, s. 43–52.

Marijke de Valck, Nové objevení Evropy. Historický přehled fenoménu filmových festivalů. *Illuminace* 15, 2003, č. 1, s. 31–51.

Marijke de Valck, Drowning in Popcorn at the International Film Festival Rotterdam? The Festival as a Multiplex of Cinephilia. In: Marijke de Valck–Malte Hagener (eds.), *Cinephilia: Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005, s. 97–109.

Thomas Elsaesser, Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe, in *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005, s. 82–107.

Emmanuel Ethis, *Aux Marchés du Palais: Le Festival de Cannes sous le Regard des Sciences Sociales*. Paris: La Documentation Française, 2001

Owen Evans, Border Exchanges: The Role of the European Film Festival. *Journal of Contemporary European Studies* 15, 2007, č. 1, s. 23–33.

Heidi Fehrenbach, Mass Culture and Cold War Politics: The Berlin Film Festival of the 1950s. In: *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler*. Chapel Hill/London: University of North Carolina Press 1995, s. 234–59.

Daryl Chin, Open Circuits, Closed Markets: Festivals and Expositions of Film and Video. *Performing Arts Journal* 23, 2001, č. 1, s. 33–47.

Dina Iordanova – Regan Rhyne (eds.), *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St Andrews: St Andrews Film Studies with College Gate Press 2009.

Dina Iordanova – Ruby Cheung (eds.), *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*. St Andrews: St Andrews Film Studies 2010.

Andreas Kötzing, Filmfestivals als historische Quelle. *Deutschland Archiv: Zeitschrift für das vereinigte Deutschland* 40, 2007, č. 4, s. 693–699.

Caroline Moine, Blicke über den Eisernen Vorhang: Die internationalen Filmfestivals im Kalten Krieg 1945–1968. In: Lars Karl (ed), *Leinwand zwischen Tauwetter und Frost: Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg*. Berlin: Metropol 2007, s. 255–278.

Lucy Mazdon, Transnational 'French' Cinema: The Cannes Film Festival. *Modern and Contemporary France* 15, 2007, č. 1, s. 9–20.

Lars Karl, Zwischen politischem Ritual und kulturellem Dialog: Die Moskauer Internationalen Filmfestspiele im Kalten Krieg 1959–1971. In: Lars Karl (ed), *Leinwand zwischen Tauwetter und Frost: Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg*. Berlin: Metropol 2007, s. 279–98.

Deret Ross, Festivals, Events and the Destination. In: Ian Yeoman, Martin Robertson, Jane Ali-Knight, Siobhan Drummond–Una McMahon-Beattie (eds.), *Festival and Events Management: An International Arts and Culture Perspective*. Amsterdam: Elsevier Butterworth-Heinemann 2004, s. 32–51.

Charles-Clemens Rüling–Pedersen J. Strandgaard, Film festival research from an organizational studies perspective. *Scandinavian Journal of Management* 26, 2010, s. 318–323.

Vanessa Schwartz, The Cannes Film Festival and the Marketing of Cosmopolitanism. In: *It's So French! Hollywood, Paris and the Making of Cosmopolitan Film Culture*. Chicago/London: University of Chicago Press 2007, s. 56–99.

2/2014

Volné číslo.

Redakce přijímá rukopisy mimo tematické zacílení.

(uzávěrka 28. února 2014)

3/2014

Screen Industries in East-Central Europe III

Special English-Language Edition

(deadline 30 April 2014)

The collection of articles has its origin in a conference on film and TV industries in the region held in Olomouc in November 2013.

(uzávěrka 31. července 2014)

Scénář zůstává jedním z nejzanedbávanějších a nejkontroverznějších artefaktů filmových a televizních dějin — přitom právě na něj se soustředila a soustředí většina lamentací o krizi filmového umění, počínaje minimálně od dvacátých let 20. století. Je to literární text a zároveň návod k výrobě, obvykle není jisté, jestli má nějakou singulární identitu a finální podobu, respektive která z jeho textových verzí či vývojových stádií by to měla být. Navzdory inflaci scénáristických učebnic a programů obvykle není zřejmé, jaká platí pravidla jeho výstavby, kdo je určuje a jak si je autoři osvojují. Podobné kontroverze přetrvávají kolem profese scenáristy a dalších aktérů takzvaného vývoje scénáře (v češtině dříve literární přípravy): jaký je jejich autorský podíl, pravomoci, dělba práce a do jaké míry reálné pozice odpovídají symbolickému kapitálu, který jim přiděluje profesní komunita, média a společnost? Otevřená zůstává otázka čtení a analýzy: dramaturgové, režiséři, producenti, cenzoři a další profesionálové mediálního průmyslu si osvojili specifické techniky čtení scénářů, odpovídající jejich praktickým zájmům, zatímco historici a teoretici své metody čtení, analýzy, klasifikace a rozumění stále hledají.

Scenáristická praxe prochází od 90. let bouřlivým vývojem, který problematizuje tradiční koncepce textu, psaní, autorství a profesní hierarchie. V posledních několika letech se — především v anglicky mluvících zemích — konečně rozběhla živá akademická diskuse, která se s tímto vývojem pokouší držet krok a zkoumá scénář a scenáristiku v plné šíři jejich uměleckých, průmyslových, technických, sociokulturních ad. souvislostí. České archivy skrývají tisíce scénářů, jejich vývojových forem i textových verzí, které se dosud nikdo nepokusil badatelsky zpracovat. Pozvolna se začíná mluvit o tom, jak dlouho zanedbávaná výuka scenáristiky a chybějící institucionální zázemí pro systematickou dramaturgii v produkčních firmách či ve veřejnoprávní televizi neblaze ovlivňuje kvalitu domácí audiovizuální produkce. Souběžně s tím se „potichu“ objevují pokusy adaptovat pro české prostředí nové modely kolaborativního psaní, ať už v případě dlouhodobějších seriálů, žánrů mísících realitu s fikcí nebo online videí. Dějiny českého filmu nabízejí více či méně úspěšné vzory skupinové tvůrčí práce i výchovy scenáristů, z nichž některé (František Daniel, tvůrčí skupiny 60. let) se dokonce staly předmětem jakési mytizace, ale stále postrádáme empirický výzkum, který by tyto tradice důsledně zhodnotil v jejich historickém kontextu a z hlediska možného využití v současné praxi.

Na tyto a další výzvy se pokusí reagovat tematický blok *Iluminace*, který je vlastně prvním domácím pokusem o akademickou reflexi filmové a televizní scenáristiky. Redakce uvítá příspěvky z níže uvedených oblastí, ale bude otevřená i jiným tématům:

- historie scénáristických formátů, konvencí, autorských či skupinových stylů, institucí a pracovních postupů
- analýza textu a jeho geneze: naratologie, praktický dramaturgický rozbor, textová a genetická kritika, případové studie
- současné trendy: proměny scenáristiky vlivem uměleckých, technických, ekonomických ad. změn; alternativní formy scenáristiky; transmediální vyprávění; scénáristický a previzalizační software

1/2015

American Cinema and Youth: New Global Histories

Special English-Language Issue

Guest editor: Richard Nowell

Please send by 31 August 2013 a 200 word abstract and a 100 word academic bio to richard_nowell@hotmail.com. Notifications of acceptance will be issued by 30 September 2013. Essays are to be 6,000–7,500 words (inc. footnotes and a brief abstract). This issue of *Illuminace* will be published in hardcopy in spring 2015 and be accessible through EBSCO and ProQuest.

Scholarship on American cinema and youth has been dominated by symptomatic readings of Hollywood teen films (Lewis 1992; Shary 2002; 2005). The heralding of onscreen depictions of young Americans as by-products of the (US) social or psychological zeitgeist has led this important media-audience relationship to be largely cast as celluloid “signs of the times”. Broadening understandings of the multifaceted historical dimensions of American cinema and youth is both salient and timely, not least because Hollywood has occupied a preeminent position on major world markets, and not least because their numbers, loyalty, and supposed vulnerability have made young movie-watchers a point of interest for producers, marketers, politicians, watchdogs, and public-sphere claims-makers of one sort or another.

Accordingly, this English-language issue of *Illuminace* seeks to develop existing knowledge of American cinema and youth through original scholarship that draws upon archival research and is rooted in either the film-centered New Film History (Chapman et al 2007) or the reception-oriented New Cinema History (Maltby et al 2011). To respect the transnational character of the relationship, the issue will approach the social, political, industrial, and aesthetic dimensions of American cinema and youth both in the US and internationally. Proposals are invited on, but are not restricted to, the following topics:

- Production and/or distributors of American youth cinema (in the US and abroad)
- US/Overseas youth-oriented co-productions (in the US and abroad)
- Adapting American youth-oriented filmic models overseas
- Marketing American youth-centered and youth-oriented films (in the US and abroad)
- Young American stars and starlets (in the US and abroad)
- Political elites, American cinema, and youth (in the US and abroad)
- Critical elites, American cinema, and youth (in the US and abroad)
- Youth audiences and American cinema (in the US and abroad)

Richard Nowell teaches American cinema at the American Studies Department of Charles University in Prague. He is the author of *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle* (Continuum, 2011), has served as a contributing editor to an English-language issue of *Illuminace* on the topic of genre and the movie business, and is the editor of the forthcoming collection *Merchants of Menace: The Business of Horror Cinema* (Bloomsbury). He has also published articles in among others *Cinema Journal*, *InMedia*, the *Journal of Film and Video*, the *New Review of Film and Television Studies*, and *Post-Script*.

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 písemným pramenů k dějinám kinematografie, stejně jako rozhovorům s významnými tvůrci a badateli. Zvláštní rubriky poskytují prostor k prezentaci probíhajících výzkumných projektů a nově zpracovaných archivních fondů. Jako každý akademický časopis i 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 lucie.cesalkova@gmail.com. Doporučuje se nejprve zaslat stručný popis koncepce textu. U původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran, u rozhovorů 10–30 normostran, u ostatních 4–15; v odůvodněných případech a po domluvě s redakcí je možné tyto limity překročit. Všechny nabízené příspěvky musí být v definitivní verzi. Rukopisy studií je třeba doplnit filmografickým soupisem (odkazuje-li text na filmové tituly — dle zavedené praxe Iluminace), abstraktem v angličtině nebo češtině o rozsahu 0,5–1 normostrana, anglickým překladem názvu, biografickou notickou v délce 3–5 řádků, volitelně i kontaktní adresou. Obrázky se přijímají ve formátu JPG (s popisky a údaji o zdroji), grafy v programu Excel. Autor je povinen dodržovat citační normu časopisu (viz „Pokyny pro bibliografické citace“).

Pravidla a průběh recenzního řízení

Recenzní řízení typu „peer-review“ se vztahuje na odborné studie, určené pro rubriku „Články“, a probíhá pod dozorem redakční rady (resp. „redakčního okruhu“), jejíž aktuální složení je uvedeno v každém čísle časopisu. Šéfredaktor má právo vyžádat si od autora ještě před započatím recenzního řízení jazykové i věcné úpravy nabízených textů nebo je do recenzního řízení vůbec nepostoupit, pokud nesplňují základní kritéria původní vědecké práce. Toto rozhodnutí musí autorovi náležitě zdůvodnit. Každou předběžně přijatou studii redakce předloží k posouzení dvěma recenzentům. Recenzenti budou vybíráni podle kritéria odborné kvalifikace v otázkách, jimiž se hodnocený text zabývá, a po vyloučení osob, které jsou v blízkém pracovním nebo osobním vztahu s autorem. Autoři a posuzovatelé zůstávají pro sebe navzájem anonymní. Posuzovatelé vyplní formulář, v němž uvedou, zda text navrhuje přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučují zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, respektive 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 sekcí „Autoři článků“.

NFA

Sbírka orální historie v Národním filmovém archivu

NFA pečuje o nejrůznější typy dokumentů se vztahem k historii českého filmovnictví včetně zvukových a zvukově-obrazových nahrávek.

Vlastníte-li takové typy materiálů (rozhovory, záznamy událostí či jiné druhy audiozáznamů, eventuálně audiovizuálních záznamů rozhovorů, vztahující se k tématu české kinematografie, a to z jakéhokoliv období), a máte zájem o jejich bezpečné uchování, nabízíme vám bezplatné uložení v depozitářích NFA.

NFA splňuje všechny podmínky, které zaručují nejvyšší možnou kvalitu archivace.

Jakékoliv obohacení naší sbírky z vašich zdrojů je cenným příspěvkem k rozšíření povědomí o minulosti českého filmu a současně i naší kulturní historie.

Kontakt: kurátorka sbírky Marie Barešová
Marie.Baresova@nfa.cz
226 211 860 / linka 20

Informační zdroje Národního filmového archivu www.nfa.cz

On-line katalog *Český hraný film 1898–1970*

- » <http://web.nfa.cz/CeskyHranyFilm>
- česko-anglická filmografická databáze s obsahy filmů vytvořená filmovými historiky NFA

On-line katalog Knihovny NFA

- » <http://arl.nfa.cz>
- článková bibliografie z českého filmového tisku
- katalog fondu knihovny
- 140 000 bibliografických záznamů
- 69 000 faktografických záznamů (personálie, filmy, akce)

Digitální knihovna NFA

- » <http://library.nfa.cz>
- periodika a knižní tituly ze sbírek Knihovny Národního filmového archivu se zaměřením na film a kinematografii o rozsahu 320 000 stran s fulltextovým vyhledáváním

Filmová ročenka

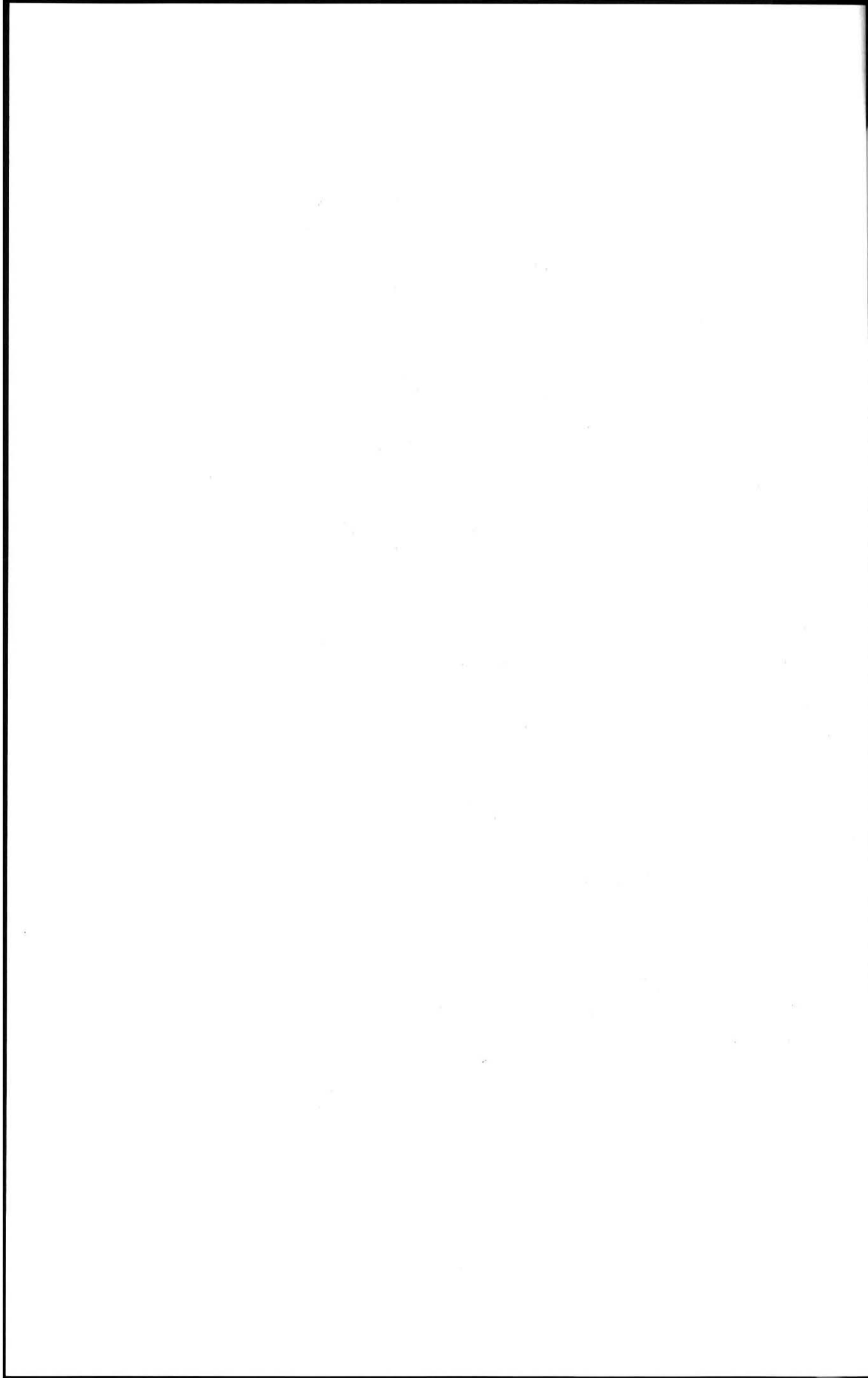
- » <http://web.nfa.cz/FilmovaRocenka/2007>
- komplexní informace o české kinematografii za dané období
- vychází od roku 1992, od roku 2007 v podobě databáze na CD-ROM
- česko-anglická ukázková verze ročníku 2007 volně přístupná na internetu
- ročníky 2007, 2008, 2009, 2010 v databázové podobě přístupny v intranetu NFA

Filmový přehled

- » <http://web.nfa.cz/fp>
- nejstarší český vycházející filmový časopis (letos 73 let)
- od roku 2001 i v elektronické verzi (pro předplatitele)
- komplexní informace o české (původně československé) filmové distribuci

Iluminace

- » <http://www.iluminace.cz>
 - odborný filmologický čtvrtletník vycházející od roku 1989
 - od roku 2001 na webu s vybranými volně přístupnými plnými texty
-





12. Přehlídka animovaného filmu
— 12th Festival of Film Animation
5.–8.12.2013, Olomouc ©

www.pifpaf.cz www.facebook.com/PAFOlomouc

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

3 / 2013

www.iluminace.cz

Redakce / Editorial Staff:

Jan Hanzlík, Ivan Klimeš, Petr Szczepanik

Šéfredaktorka / Editor-in-Chief:

Lucie Česálková

Redakční rada / Editorial Board:

Anna Batistová, Petr Bednařík, Petr Bilík, Jindřiška Bláhová, Karel Čada, Jana Dudková, Nataša Ďurovičová, Tereza Cz Dvořáková, Petra Hanáková, Radomír D. Kokeš, Tomáš Lachman, Alice Lovejoy, Jakub Macek, Petr Mareš, Richard Nowell, Francesco Pitassio, Pavel Skopal, Ondřej Sládek, Andrea Slováková, Kateřina Svatoňová

Vydává / Published by:

Národní filmový archiv, www.nfa.cz

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv, Oddělení výzkumu
Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1

Iluminace je recenzovaný vědecký časopis. Redakce přijímá rukopisy na e-mailové adrese lucie.cesalkova@nfa.cz. / Iluminace is a peer-reviewed research journal. Submissions should be sent to lucie.cesalkova@nfa.cz.

Iluminace je tiskovým orgánem Národního filmového archivu a České společnosti pro filmová studia. / Iluminace is a publishing venue of the National Film Archive and the Czech Society for Film Studies.

Grafická úprava a sazba / Graphic design:

studio@vemola.cz.

Tisk / Print: Marten, s. r. o.

Iluminace vychází 4× ročně. /

Iluminace is published quarterly.

Rukopis byl odevzdán do výroby v listopadu 2013. /

The manuscript was submitted in November 2013.

Cena a předplatné:

Cena jednoho čísla je 85,- Kč.

Roční předplatné pro Českou republiku

vč. poštovného:

Pro instituce a podnikatelské subjekty: 500,- Kč.

Pro fyzické osoby – nepodnikatele: 400,- Kč.

Pro velkorysé: 5000,- Kč (jako bonus může předplatitel získat sadu katalogu *Český hraný film I–VI 1898–1993* v hodnotě 4.660,- Kč).

Předplatné zajišťuje Národní filmový archiv, produkční oddělení – odbyt publikací, Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1; e-mail: helena.cernohorska@nfa.cz, telefon: +420 226 211 865.

Prices and Subscription rates:

Each copy: € 17 (Europe) or US\$ 25.

Annual subscription for Europe:

Institutional: € 60

Private: € 40

Annual subscription for other countries:

Institutional: US\$ 90

Private: US\$ 60

Prices include postage. Sales and orders are managed by Národní filmový archiv, produkční oddělení – odbyt publikací, Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1; e-mail: helena.cernohorska@nfa.cz, tel.: +420 226 211 865.

Iluminace je k dispozici také v elektronické podobě v licencovaných databázích Scopus, ProQuest a Ebsco. / Iluminace is available electronically through Scopus ProQuest and Ebsco.

MK ČR E 55255; MIČ 47285

ISSN 0862-397X

© Národní filmový archiv



35029/2013/3-B

CONTENTS ILUMINACE 3/2013



10111679 Národní filmový archiv

MAIN TOPIC:

SCREEN INDUSTRIES IN EAST-CENTRAL EUROPE II

ARTICLES

Jan Bernard: "The Case". The Context of the Release of *The Party and the Guests*

THEME ARTICLES

Editorial

Francesco Di Chiara: Looking for New Aesthetic Models through Italian-Yugoslavian Film Co-Productions: Lowbrow Neorealism in *Sand, Love and Salt*

Stefano Pisu: The USSR and East-Central European Countries at the Venice International Film Festival (1946–1953)

Thomas Beutelschmidt: A Wonderful Friendship? Relations between Film and Television Production in the GDR

Petr Szczepanik: How Many Steps to the Shooting Script?
A Political History of Screenwriting

INTERVIEW

Petr Szczepanik: On the Ethnography of Media Production.
An Interview with Georgina Born

FILM INDUSTRY VOICES

Přemysl Martinek: How to Measure the Distribution