

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

4 / 2013



35029/2013/4c

Front cover / Na obálce:

The Good Soldier Švejk / Dobrý voják Švejk (Karel Lamač, 1926). Photo NFA.

ILUMINACE

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

4 / 2013

Ročník / Volume 25

MAIN TOPIC:
**BEYOND "MALÉ, ALE NAŠE":
CZECH AND SLOVAK CINEMAS AS TRANSNATIONAL CINEMAS**

Guest Editor:
Petra Hanáková

OBSAH

Články

- Alena Šlingerová:** Mistři a dělníci národní kultury.
Obraz umělce v českých hraných filmech poúnorových let 5

Články k tématu

- Editorial 23
Ivan Klimeš: National Cinema in a Transnational Context.
A Central European Experience 27
Kevin Johnson: Central European Accents.
The Homelessness of Gustav Machatý and Karel Lamač 41
Jonathan Owen: Alain Robbe-Grillet in Slovakia.
Transnational Encounters and the Art of the Co-Production 63
Jana Dudková: Between the Center and the Margin.
The Notion of Central Europe in Slovak Cinema after 1989 79

Rozhovor

- Andrea Průchová:** Proč se dnes dívat kolem sebe? Rozhovor s Maritou Sturken 95

Hlasy z praxe

- Petr Bilík:** Nová éra dramaturgie českého filmu? Druhý rok působení
Filmového centra České televize. Rozhovor s Jaroslavem Sedláčkem 101

Výročí 70 let NFA

- Jan Trnka:** Přehled institucionálního vývoje a funkčních období
vedoucích pracovníků filmového archivu v letech 1943 až 2013 109

Ad fontes

- Petr Hasan:** Bavaria Filmkunst GmbH (pražská kancelář) 1938–1958 112
Jiří Horníček: Emil Kubiš (30. 10. 1924 – 16. 6. 2007) 115

Obzor

- Jaromír Blažejovský:** Katolické specifikum jako východisko reinterpretace
(Eva Vženteková, *Díptych Štefana Uhra — Organ a Tri dcéry*) 118
Jan Švelch: O pomíjivosti audiovizuálních médií a paratextech (Paul Grainge /ed./,
Ephemeral Media: Transitory Screen Culture from Television to YouTube) 122
Petr Mareš: Hledání textuality filmu (John A. Bateman – Matthis Kepser –
Markus Kuhn /eds./, *Film, Text, Kultur. Beiträge zur Textualität des Films*) 126
Jan Hanzlík – Kateřina Svatoňová: Média mezi historickým výzkumem
a praktickými aplikacemi (*Konference Media Art Histories: RENEW*) 131
Eliška Malečková: Studentská zpráva z konference
(*Screen Industries in East-Central Europe III: Industrial Authorship*) 136

Příloha

- Přírůstky Knihovny NFA 141
Obsah XXV. ročníku 145

CONTENTS

Articles

- Alena Šlengerová:** Masters and Workers of National Culture.
The Image of the Artist in Czech Feature Films in the Years After February 1948 5

Themed Articles

- Editorial 23
- Ivan Klimeš:** National Cinema in a Transnational Context.
A Central European Experience 27
- Kevin Johnson:** Central European Accents.
The Homelessness of Gustav Machatý and Karel Lamač 41
- Jonathan Owen:** Alain Robbe-Grillet in Slovakia.
Transnational Encounters and the Art of the Co-Production 63
- Jana Dudková:** Between the Center and the Margin.
The Notion of Central Europe in Slovak Cinema after 1989 79

Interview

- Andrea Průchová:** Why Look Around Today? An Interview with Marita Sturken 95

Film Industry Voices

- Petr Bilík:** A New Era of Dramaturgy in Czech Cinema? The Second Year
of the Film Center of Czech Television. An Interview with Jaroslav Sedláček 101

NFA's 70th Anniversary

- Jan Trnka:** An Overview of the Institutional Development and Terms
of Office of Film Archive Managers from 1943 to 2013 109

Ad fontes

- Petr Hasan:** Bavaria Filmkunst GmbH (Prague office) 1938–1958 112
- Jiří Horníček:** Emil Kubiš (30. October 1924 – 16. June 2007) 115

Horizon

- Jaromír Blažejovský:** Catholic Specifics as a the Basis for a Reinterpretation
(*Eva Vženteková, Diptych Štefana Uhra — Organ a Tri dcéry*) 118
- Jan Švelch:** On the Ephemerality of the Audiovisual Media and Paratexts (*Paul Grainge /ed./, Ephemeral Media: Transitory Screen Culture from Television to YouTube*) 122
- Petr Mareš:** Looking for a Textuality of Film (*John A. Bateman – Matthis Kepser – Markus Kuhn /eds./, Film, Text, Kultur. Beiträge zur Textualität des Films*) 126
- Jan Hanzlík – Kateřina Svatoňová:** The Media Between Historical Research
and Practical Applications (*Media Art Histories Conference: RENEW*) 131
- Eliška Malečková:** Student Report from a Conference
(*Screen Industries in East-Central Europe III: Industrial Authorship*) 136

Appendix

- Recent Acquisitions of the NFA Library 141
- Contents of Volume XXV of *Iluminace* 145

111997

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA

Knihovna Národního filmového archivu



10111997

Alena Šlengerová

Mistři a dělníci národní kultury

*Obraz umělce v českých hraných filmech
poúnorových let*

Po „Vítězném únoru“ se československá kinematografie, zestátněná roku 1945, střetávala se změnou organizace a statusu umění nejen jako jeden z uměleckých oborů, ale také ve svém tematickém obsahu. Jakýkoli motiv z oblasti umění získával v novém kontextu zvláštní významy a často byl pro tento kontext přímo účelově konstruován. Z těchto motivů se v následující studii podrobněji zaměříme na postavy umělců (i když jejich vazbě na situaci umění jako takového se nelze vyhnout), vystupující v českých celovečerních hraných filmech z let 1948 až 1956. Toto časové rozpětí (vymezené přibližně únorovým převratem a dvacátým sjezdem Komunistické strany Sovětského svazu) zahrnuje jak období přísného schematismu, tak i začátek ústupu od absolutních doktrín. V první části studie načrtneme ideologické vzorce vyabstrahované z kulturně-politických textů těsně popřevratové doby, na jejichž základě bude lépe čitelná účelovost vybraných filmových typů.

Ideál nového¹⁾ umělce

Využití umění coby ideologického či politického nástroje je v dějinách naší kultury poměrně častým jevem.²⁾ Avšak s nástupem totalitního režimu a jeho centralizačními a normativními tendencemi tato „instrumentalizace“ umění získala na významu a důslednosti. To s sebou neslo i zásadní změnu postavení umělce ve společnosti — členství v politicky řízených uměleckých svazech a účast na organizovaných aktivitách se staly podmínkami oficiální existence.

Umělci byli shora vedeni dvěma hlavními směry: Někteří ideologové prosazovali striktní převzetí sovětského modelu, po strážce organizační i estetické. S touto ideou koexistovala tendence obracet se k národní tradici, jejímž vlivným představitelem byl historik a v letech 1948–1953 ministr školství Zdeněk Nejedlý.

1) S adjektivem „nový“ zde budeme nakládat podobně jako komunistický diskurs. Shrnuje v sobě vše pozitivní, co přináší uchopení moci dělnickou třídou.

2) Srov. Alexej Kušák, *Kultura a politika v Československu 1945–1956*. Praha: Torst 1998, s. 20n.

V myšlení o umění a také ve výstavnické a nakladatelské praxi bylo pohotově zaostřeno na naše klasiky z různých uměleckých oborů, jejichž život i dílo mohly v patřičné interpretaci podpořit tvrzení, že komunisté jsou dědici a pokračovatelé našich národních tradic. Podobně byly využívány dějiny obecně, jak se můžeme přesvědčit například v knižně vydané přednášce Zdenka Nejedlého *Komunisté — dědici velikých tradic českého národa*. Vznikla už před rokem 1948. Je zřejmé, že argumentace tradicí byla pro stranické ideology spolehlivým nástrojem, který byl ihned po ruce. Pro jeho absolutnost je typický projev plný superlativů: Bedřich Smetana byl „nejnárodnější umělec“, Alois Jirásek zase „nejúplnější zachycovatel národních tradic“, Božena Němcová „1. v řadě našich komunistických a socialistických spisovatelek“.³⁾

Složitějším úkolem bylo postavit se k žijícím umělcům. Bezchybný ideál, použitelný jako vzor, zřejmě chyběl. Ladislav Štoll mezi novodobými básníky vyzdvihuje Stanislava Kostku Neumanna, ale ten se „Vítězného února“ již nedožil (zemřel 28. 6. 1947). Typický byl fučkovský model předčasně zesnulého velikána (Jiří Wolker, Vít Nejedlý atd.).⁴⁾ Velká část zdánlivě vyhovujících, komunisticky orientovaných umělců měla za sebou nežádoucí avantgardní minulost.

Ideální současný umělec je tedy abstraktní figurou. Jejím hlavním rysem je jednoduše to, že tvoří *pokrokové, nové, pravé*, tzn. socrealistické umění. Jako doktrína takové tvorby se nabízela kniha *O umění* A. A. Ždanova, jež vyšla v češtině v roce 1949. Záhy ji parafrázovaly a doplňovaly také původní české normativní texty. Předepisována byla především realističnost (ovšem zdůrazňující revoluční vývoj), srozumitelnost a aktuálnost. Přesné vymezení normy však neexistovalo, v čemž můžeme spatřovat záměr: „Svou nejasností Ždanovovy zásady neustále udržovaly i státem vyznamenané umělce v napětí, že se netrefí do nepřesně formulované státní objednávky a budou perzekvováni.“⁵⁾

Ovšem právě tehdy byli umělci opakovaně ujišťováni o tom, že jsou svobodní — na rozdíl od doby, kdy jejich existence závisela na pohybu kapitálu a (ne)vkusu buržoazie.⁶⁾ Umělcova odpovědnost nemá být chápána jako omezení jeho tvůrčí svobody, ale právě naopak: „Ano, poctivá a nadšená služba lidu a národu — toť jediná a nejvyšší tvůrčí svoboda inteligence, to je i způsob jejího největšího uplatnění.“⁷⁾ Tak promluvil 27. 2. 1948 k inteligenci předseda vlády a nastávající prezident Klement Gottwald.

Umělec je v kulturně-politických textech pounorového období někdo, kdo v *nové* společnosti potenciálně existuje. Společnost jej potřebuje, nicméně správné plnění jeho úkolu ještě není samozřejmostí. Reakcí na to je řada tehdejších textů s charakterem výzvy:

Voláme vás všechny, mistry i dělníky národní kultury, abyste v této historické chvíli nezůstali stranou živé národní obce, abyste se výrazně postavili po bok pracujícího

3) Zdeněk Nejedlý, *Komunisté — dědici velikých tradic českého národa*. Praha: Okresní výbor Komunistické strany Československa 1947, s. 6, 11, 50.

4) Viz např. Ladislav Štoll, *Třicet let bojů za českou socialistickou poesii*. Praha: Orbis 1950. Z. Nejedlý, *Za kulturu lidovou a národní*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury 1953.

5) Tereza Petišková, *Československý socialistický realismus 1948–1958*. Praha: Gallery 2002, s. 8.

6) Viz např. L. Štoll, c. d., s. 143.

7) Klement Gottwald, Poselství k československé inteligenci (dopis účastníkům veřejného projevu pokrokové inteligence v Lucerně ze 27. února 1948. In: K. Gottwald, *O kultuře a úkolech inteligence v budování socialismu*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury 1954, s. 15.

národa. Vstupujte do akčních výborů Národní fronty, pomáhejte zneškodňovat síly temna a zpátečnictví, účastněte se činně při formování pokrokových sil národa, které zajistí naší krásné zemi šťastnou a dobrou budoucnost. Kupředu, zpátky ni krok!⁸⁾

Komunističtí teoretikové/ideologové umění se stavěli do pozice mluvčích lidu, který se dožaduje *nového* umění, který lépe než sami umělci ví, jak má takové umění vypadat, a bude schopen je patřičně ocenit. Vzniká tak zvláštní rozpor. Totiž správný tvůrce *nového* umění (nebo obecněji *nová* tvůrčí inteligence) samozřejmě sám musí být součástí lidu, ale zároveň je v kulturně-politických projevech z lidu vyčleňován a stavěn až za dělníky a zemědělce.⁹⁾

Zmíněné výzvy mnohdy nemají daleko k mobilizačním vyhláškám. Lexikum z oblasti vojenství a válečnictví je ostatně typické nejen pro kulturní politiku, ale pro celý dobový diskurs.¹⁰⁾

Nezapomínejme ani na chvíli, že u nás, a právě v kultuře, jsou stále ještě *dvě fronty*: socialistická a reakční. [...] Mnozí, a mezi nimi i někteří spisovatelé [...], stále ještě myslí, že se zachrání kdesi v jakémś středu. To je ovšem omyl. Kde je boj, tam není žádného středu, a jako ve všem, tak i v kultuře, a tedy i v literatuře, jde dnes o boj a ostrý a houževnatý.¹¹⁾

Je patrné, že ne všichni, kdo byli v předchozím období označováni jako umělci, jsou tohoto titulu hodni v *nové* společnosti. Dokonce si často nezaslouží v ní vůbec existovat. Bývají označováni jako zpátečníci a reakcionáři nebo jsou jednoduše „umělci“ v uvozovkách či tzv. umělci, *prý* umělci, pseudorealističtí břídilové. Hodnocení nekalých živlů na poli kultury může být ale i mnohem radikálnější. Jaroslav Bouček roku 1950 označuje v *Tvorbě* existencialisty jako „píšící esesmany“,¹²⁾ v díle Ivana Andrenika podle Ladislava Štolla „dožívá mnichovanství a protektorát“.¹³⁾

Vedle válečné metaforiky je typickým zdrojem obrazné ideologické řeči také boj s chorobami. Transparentního kontrastu zdraví a nemoci a působivosti fyziologických metafor

8) Provolání kulturních pracovníků z 25. února 1948 Kupředu, zpátky ni krok! Citováno dle sborníku *Sjezd národní kultury. Sbírká dokumentů*. Praha: Orbis 1948, s. 8. Text je otištěn na začátku sborníku jako první z předsjezdových dokumentů.

9) Viz např. Z. Neječdlý, Dnešní úkoly pracující inteligence. In: Z. Neječdlý, *Za kulturu lidovou a národní*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury 1953, s. 74–76.

10) Že je kultura místem boje, říkali autoři nezdíka už názvy svých studií a článků. Typicky v nich užívali předložky *za* a *o* s akuzativem — *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii* (Ladislav Štoll), *Za kulturu lidovou a národní* (Zdeněk Nejedlý), *O hudbu zítřka* (Antonín Sychra) atd. (podobně *Za zhoštění organických povlaků*, *Za zdraví a hygienu ženy* atd.). Srov. Vladimír Macura, Poslední bitva. In: V. Macura, *Šťastný věk* (a jiné studie o socialistické kultuře). Praha: Academia 2008, s. 36–47.

11) Z. Neječdlý, O úkolech naší literatury. In: Z. Neječdlý, *Za kulturu lidovou a národní*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury 1953, s. 139.

12) Dle Petr Šáma, Cesta otevřená. Hledání socialistické literatury v kritice padesátých let. In: Michal Pribáň, *Z dějin českého myšlení o literatuře 2 (1948–1958)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2002, s. 586.

13) L. Štoll, c. d., s. 131.

hojně využívá například Ladislav Štoll (přestože dekadentním umělcům právě jejich zálibu ve fyziologii ostře vytýká).

Metaforika boje (ať už válečného, či boje s nemocí) činí myšlení o umění narativním. Spolu s Ladislavem Štollem například sledujeme boj Vítězslava Nezvala s jeho chorobou (tj. surrealistickým poblouzněním): „Věřili jsme tehdy, že zdravá socialisticko-vlastenecká stránka v robustním Moravanovi zvítězí, přestože byla zasažena nebezpečným mikrobem.“¹⁴⁾ Léčba probíhala formou kritiky kolektivu, ale v Nezvalově případě především „praktické kritiky dějin“.¹⁵⁾

Absence reálných vzorů mezi současnými tvůrci byla svým způsobem pro ideologii užitečná. Díky ní vynikala síla masy. Dva dny po převratu Klement Gottwald efektně pohrozil nejen umělcům, ale celé inteligenci citátem Viktora Dyka: „Právě o poměru inteligence k lidu a k národu platí: ‚Opustíš-li mne, nezahynu. Opustíš-li mne, zahyneš.‘“¹⁶⁾ Někdy se lid, než by čekal, až umělci jeho požadavky pochopí, ujímá tvorby sám (obdobně i v oblasti průmyslu — namísto čekání na pokrok vědy, dělníci sami podávají tzv. zlepšovací návrhy). „Vždyť lid je přece také umělec, to jest tvoří si i sám umění. A jaké umění!“¹⁷⁾

Nešlo jen o lidové umění v tradičním smyslu slova. Z řad lidu měla vycházet *nová* inteligence. Amatérští umělci byli (po vzoru SSSR) podporováni festivaly a soutěžemi (např. Pracující do literatury v roce 1949). Kromě zmíněného důkazu schopnosti lidu vyrovnat se se zadanými úkoly lépe než leckterý intelektuál, šlo i o součást snahy organizovat shora volný čas nebo také o vyžádanou chválu ze strany lidu na *nový* režim (dělníční básníci psali o své radostné práci, o Fučíkovi apod.).¹⁸⁾

Důležitým znakem kulturně-politického jazyka pounorového období je jeho pragmatičnost. S naprostou samozřejmostí jsou v psaní o umění užívána slova jako *směrnice* nebo *pětiletka*. O umělcích se hovoří jako o pracovnících či dokonce budovatelích. Jsou jim zadávány úkoly a nabízena škála témat vhodných ke zpracování. Jejich tvorba má podléhat plánování stejně jako práce v továrnách. Tato racionalizace a plánování umělecké tvorby působily i v reálu. Úkoly byly zadávány konkrétním umělcům, aniž by o ně jevíli zájem (proslulý je případ tvůrců monumentálního pomníku na Letné). O postupu tvorby se diskutovalo v kolektivech. V novinových a časopiseckých referencích o nových filmech nacházíme informace o tom, kolik času a materiálu ušetřila práce v úderkách. Toto všechno vedlo k potlačení specifických autorských stylů, k unifikaci tvorby.

Umění jako téma *nové* filmové tvorby

K požadavkům kladeným na film po únoru 1948 patří v první řadě aktuálnost námětů. Film měl reflektovat současné dění a podílet se na něm, jak vyplývá i z usnesení předsed-

14) Tamtéž, s. 97.

15) Tamtéž, s. 100.

16) K. Gottwald, c. d., s. 14.

17) Z. Nejezlý, O lidové tvořivosti. In: Z. Nejezlý, *Za kulturu lidovou a národní*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury 1953, s. 97.

18) Srov. Michal Bauer, Pracující do literatury. In: M. Bauer, *Ideologie a paměť*. Jinočany: H&H 2003, s. 215–273.

nictva Ústředního výboru KSČ „Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu“, vydaného v dubnu 1950. Bylo částečně kritickým zhodnocením dosavadních pokusů a částečně směrnicí do budoucna, otištěnou a citovanou na několika místech. Objevuje se zde opět motiv opoždění umělců (v tomto případě filmařů) za jinými pracovníky. Dosavadní tvorba ještě nenaplnuje úlohu kinematografie na cestě k socialismu. Návodem jak dále pokračovat je, kromě přetrvávajícího požadavku socialistického realismu, dlouhý (a navíc zkratkou „atd.“ ukončený) výčet aktuálních námětů čekajících na filmové zpracování.¹⁹⁾

Tematika umělců není v rezoluci uchopena jako specifický problém. *Nové umění* není nijak důrazně vyzdvíženo mezi preferovanými náměty (jako je tomu třeba v případě *nové vesnice*). Tomu odpovídá naše situace, když se snažíme o popis a analýzu této tematiky — sledujeme spíše druhé plány, dílčí motivy a epizodní postavy. I výraznou skupinu životopisů klasiků (filmy o Alšovi, Jiráskovi a Smetanovi) musíme chápat spíše jako příspěvek k mýtoto tvornému životopisnému žánru podle sovětského modelu či jako součást širší oblasti námětů z národních dějin než jako filmy primárně o umění. Usnesení vyslovuje rovněž žádoucí pojetí historických námětů:

[P]ožadavek aktuálnosti vymezuje také správné zaměření a poslání historického filmu, který nesmí být proto ani pokusem o únik ze současné problematiky, ani samoučelným zobrazením určitého úseku nebo postavy dějin. Naopak, historický film musí mluvit k dnešnímu divákovi blízkou a srozumitelnou řečí o těch myšlenkách, jež jsou součástí života a duševního bohatství dnešních lidí, i idejí, za něž bojoval náš lid v minulosti a které uskutečňuje dnes a které jej i do budoucna posilují.²⁰⁾

Filmové postavy umělců lze obecně rozdělit do dvou skupin — na ty, které jsou zapojeny do děje filmu, a takové, které svou tvorbou jen dokreslují jeho prostředí. V případě druhé skupiny se sice nejedná o filmové postavy v pravém slova smyslu, často ani nejsou ztělesňovány herci, nýbrž například zpěváky a tanečníky, ale i některé z nich jsou určitým typem záměrně do filmu umístěny.

Ještě než přikročíme k typologii postav umělců na základě funkce, kterou plní v jednotlivých ideologizujících syžetech, shrneme krátce, v jakých kategoriích profesních, sociálních a genderových se tyto postavy nejčastěji pohybovaly.

Na prvním místě co do četnosti výskytu jsou jednoznačně hudebníci. Umění skladby, zpěvu, hry na hudební nástroj, popřípadě tance se dá výhodně zakomponovat do celku audiovizuálního díla. Dalším důvodem je, zvláště v tzv. budovatelských filmech, oficiální obliba masové písně.²¹⁾ Hudba je chápána jako umění s obzvláštním bojovným potenciálem (dědictví husitů), ale zároveň „[a]ž k nejnižším spodinám lidské duše dovede hudba sestoupit a sloužit těm nejnižším pudům člověka.“²²⁾

19) Viz *Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu*. *Rudé právo* 1950, č. 92 (19. 4.), s. 1.

20) Tamtéž.

21) Srov. Josef K o t e k, *Dějiny české populární hudby a zpěvu. 1918–1968*. Praha: Academia 1998, zvláště s. 250nn.

22) Z. N e j e d l ý, *O programovosti v hudbě*. In: Z. N e j e d l ý, *Za kulturu lidovou a národní*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury 1953, s. 160.

Díla výtvarného umění či fotografie jsou sice ve filmech hojně využívána, ale ve vyprávění většinou není prostor pro jejich autory. Filmařská sebereflexe je taktéž jevem výjimečným, a když už k ní dochází, je to spíše reflexe filmu jako média, nikoli jako umělecké tvorby (ZAOŠTŘIT, PROSÍM!, 1956). Řadu postav můžeme chápat jako postavy umělců, ale i řemeslníků (brusiči skla ve filmu VÍTĚZNÁ KŘÍDLA, 1950, tradičně pojeté postavy z filmových pohádek či historických filmů).

Také poměr umělců a umělekyní není právě vyrovnaný. Na první pohled je patrné, že ženy dostaly v poúnorové kinematografii méně prostoru než muži. Předně chybí obraz veliké národní umělkyně. Lze vyslovit i konkrétní jméno — chybí obraz Boženy Němcové. Tato spisovatelka se objevuje v daném období pouze jako jedna z mnoha postav umělců a vlastenců ve filmu REVOLUČNÍ ROK 1848 (1949). Ústřední filmovou hrdinkou zůstala po celá padesátá léta pouze ve filmových povídkách a scénářích.²³⁾

České umělkyně 19. století, jako byla kromě Boženy Němcové ještě například Eliška Krásnohorská ve filmu o Bedřichu Smetanovi Z MÉHO ŽIVOTA (1955), jsou prezentovány jako bezvýhradně ctnostné a uvědomělé ženy, pilně pracující pro národ, avšak chybí jim prostor pro hrdinství a mučednictví. Krásnohorská vedle zkušeného, hrdinného Smetany působí jako sice nadané, ale nesmělé a lítostivé dítě.

Mezi současnými náměty je genderová problematika poměrně významně zastoupena, byť především ve veseloherním žánru. Mladou generací je narušován tradiční model domova,²⁴⁾ žena se stává aktivní a soběstačnou, často zastává i povolání tradičně vnímaná jako výlučně mužská. Nedá se ale tvrdit, že došlo k zásadnímu zlomu konkrétně v obrazu umělkyně. V komedii KUDY KAM? (1956) se chce muž rozvést se svou manželkou — výtvarně nadanou učitelkou, protože se nehodlá smířit s její kariérou, jež postupuje na úkor chodu domácnosti. Děj a vyznění filmu by se ale nejspíš nijak nezměnily, kdyby žena zastávala jakoukoli jinou profesi či funkci. Jde o obecné dobové téma zaměstnané ženy.²⁵⁾

Jen málo inovace najdeme v rozmístění umělců a umělekyní do jednotlivých oborů. Vytváření hodnot je doménou mužů (výjimkou je veršující dělnice z filmu SLOVO DĚLÁ ŽENU, 1952, a výše zmíněná malířka v KUDY KAM?), zatímco ženy se uplatňují spíše jako interpretky (tato tendence vyniká ve filmech o hudebních skladatelích, kde vedle autorů vystupuje řada zpěvaček). Film NEZLOB, KRISTINO (1956) vedle mistra Xavera staví jeho přítelkyni Helenu, která se jej snaží jen neúspěšně kopírovat.²⁶⁾

HUDBA Z MARSU (1955) nastoluje stereotyp, podle kterého ženy jsou spíše prakticky založené, zatímco vzletu ducha jsou schopni jen muži, ale vyvrací ho, když i ženy nakonec nejen nacházejí pro hudbu pochopení, ale samy se také aktivně zapojují.

Zcela na okraji zůstává téma umělecké tvorby jako odrazu autorova nitra a intimního života. Parodické figury přecitlivělých umělců, kteří se snaží svým dílem ventilovat žal

23) Viz Jiří Uhlíř, *Božena Němcová ve filmu a televizi*. Česká Skalice: Muzeum Boženy Němcové v České Skalici 1968, s. 84–124.

24) Srov. V. Macura, *Domov*. In: V. Macura, *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*. Praha: Academia 2008, s. 74–84.

25) Srov. Petra Hanáková, *Marxova žena byla spořádaná manželka. Ženy, muži a domácí práce ve filmech z 50. let*. *Dějiny a současnost* 27, 2005, č. 12, s. 33–36.

26) Můžeme zaregistrovat, že se jmenuje příjmením Rendlová, je tedy jmenovkyní snobského kýčáře Adolfa Rendla, kterého známe z filmu MIKOLÁŠ ALEŠ.

a vyznat city, se objevily v PYTLÁKOVĚ SCHOVANCE ANEB ŠLECHETNÉM MILIONÁŘI (1949).²⁷⁾ Neskryvané a neironické sympatie k citově založeným umělcům naproti tomu zaujímají adaptace knih Fráni Šrámka. V případě Krškových adaptací z padesátých let (MĚSÍC NAD ŘEKOU, 1953, STŘÍBRNÝ VÍTR, 1954) se ovšem jedná spíše o typy veršujících studentů, nežli přímo básníků. Výjimečným případem je adaptace Šrámkovy hry *Léto* (1949), kterou napsal i režíroval K. M. Walló. Zde se setkáváme s několika typy literátů (také jednou literátkou), kteří svým uměním rozhodně neplní žádné bojové úkoly. Jsou to postavy romanticky zasněné a zbrklé a jejich jednání je velice senzualní a nepředvídatelné. Stejně jako další nápadně se vymykající filmy poúnorového období i tento vznikl na základě staršího projektu.²⁸⁾

Komunistický režim de facto demokratizoval status hvězdy. V médiích se objevovaly fotografie dělníků a zemědělců a rozhovory o jejich práci. Umělec už neměl být ten, kdo má na tyto projevy popularity výsadní právo. Hvězdám, jaké produkoval kapitalistický model kultury, věnují nejvíce pozornosti tři filmy, které byly scenáristickými relikty minulosti a je k nim přistupováno spíše s ironickým odstupem. Typické pro ně je, že svou výlučnost zdůrazňují vnějšími atributy, včetně exoticky znějících pseudonymů. V PYTLÁKOVĚ SCHOVANCE se setkáváme s modelovým příběhem dívky z chudých poměrů, která touží po kariéře u divadla, a také s typem hvězdy unavené svou slávou (René Skalský v podání Oldřicha Nového). Podobnou hvězdou je i mistr Benno Mertens z filmu HOSTINEC U KAMENNÉHO STOLU (1948).²⁹⁾

Zcela atypickým případem je herečka Eva Gazdová z filmu ČERVENÁ JEŠTĚRKA (1948), zvláště přihlédneme-li k její genezi. Předlohou nebo spíše jen inspirací filmu byla humoristická detektivka Jiřího Mařánka *Ještěrka v červeném bludišti* (1928). Herečka, vystupující pod jménem Erna di Garmo v líbivé frašce, přijíždí s divadelní společností hrát na maloměsto. Tam svůdná krasavice vyvolá pozdvižení, svede několik příslušníků zdejší honorace a získá od nich kompromitující materiál. Vydíráním si pak divadelní ředitel zajistí návštěvnost vážného kusu, kterým by maloměšťáci jindy pohrdli. Potud se kniha i film shodují. Avšak zatímco kniha Ernu popisuje jako ženu lehkých mravů a obsahuje i poměrně odvážné erotické pasáže, doprovázené lascivními ilustracemi Adolfa Hoffmeistera, ve filmu je nám hlavní ženská postava představena jako vyzrálá charakterní herečka Eva Gazdová (v jednom dialogu je například vzpomínáno její účinkování v Ibsenovi), která se do role koketní Erny jen v mezích slušnosti stylizuje. V podání Vlasty Fabianové představuje ojedinělý typ hvězdy, která svou popularitu a sexappeal použije pro dobrou věc. Díky ní nakonec zdravá část maloměstského obyvatelstva může zhlédnout kvalitní hru, se kterou se na rozdíl od hrstky pokořených snobů nadšeně ztotožňuje.

27) Pracovní název *Srdce v rozpacích* tuto pseudoniternost dobře vystihoval.

28) Ještě ve verzi scénáře LÉTA z roku 1947 je jako výrobní společnost uveden soukromý Lloydfilm. Viz K. M. Walló: *Léto*. Technický scénář (1. verze), uložen v Knihovně NFA pod signaturou S-1030-TS. Praha: Lloydfilm 1947.

29) Konstrukce této postavy je převzata od humoristy Karla Poláčka, jehož kniha *Hostinec U Kamenného stolu* vyšla poprvé v roce 1941.

Filmový typ pokrokového umělce

Pokud ve filmech poúnorového období hledáme stoprocentně kladné typy umělců, představujících pokrokové síly proti silám reakčním, dopadneme obdobně, jako když jsme je hledali v kulturně-politických komentářích Zdeňka Nejedlého, Ladislava Štolla a dalších ideologů. Představitelem pokrokových sil je především pracující lid, nikoli inteligence. Pokud už narazíme na typ ideálního jednotlivce z řad umělců, je to postava některého klasika 19. století, jehož biografie, respektive hagiografie nabízela vhodné rysy a momenty, vyznívající jako aktuální.³⁰⁾

Hned s několika takovými osobnostmi se setkáváme v REVOLUČNÍM ROCE 1848 režiséra Václava Kršky. Samostatných životopisných filmů, taktéž v Krškově režii, se v této době dočkali Zdeňkem Nejedlým propagovaní umělci Mikoláš Aleš (MIKOLÁŠ ALEŠ, 1951), Alois Jirásek (MLADÁ LÉTA, 1952) a Bedřich Smetana (Z MÉHO ŽIVOTA). Tyto snímky vznikly jako součásti rozsáhlejších projektů,³¹⁾ a to součásti významné, jelikož film byl vnímán jako důležité médium s výchovným potenciálem. Jako v řadě dalších oblastí, i v pěstění životopisného žánru byl vzorem Sovětský svaz. Sovětské životopisné filmy, jako byl MUSORGSKIJ (1950) nebo již předválečná Donského trilogie o Gorkém, jsou v recenzích českých snímků zmiňovány coby nedostižené vzory.³²⁾ Ani v domácím prostředí nebyl biografický žánr novinkou, setkáváme se s ním průběžně už od dob němého filmu. Po únoru 1948 byl silně zastoupen v beletrii a také nerealizovaných filmových projektech (počítalo se např. s filmy o Boženě Němcové a o Janu Nerudovi).³³⁾

Historičnost námětů filmařům umožňovala zasadit hlavního hrdinu do nepřátelského, nechápavého prostředí, z čehož přirozeně vyplývají dramatické konfliktní situace. To je mnohem konkrétnější úkol než zobrazit kladného hrdinu existujícího v novém, respektive teprve budovaném světě. Aspekt úniku je však ze strany tvůrců pochopitelně popírán:

Když jsme přede dvěma lety začali pracovat se s. dr. M. Míčkem na námětu filmu o Mikoláši Alšovi, nebylo rozhodujícím podnětem k naší práci ani letošní význam-

30) Při tomto návratu k tradičním hodnotám mohlo být poněkud skrytě využíváno toho, že v obecném povědomí figurovaly kontinuálně (i v meziválečné době) a působily tedy v podstatě jako důvěrně známé, pouze s jinými akcenty. Srov. P. Š á m a l, Znázornění klasika. Jiráskovská akce jako prostředek legitimizace komunistické vlády. In: Robert N o v o t n ý – Petr Š á m a l a kol., Zrození mýtu. Dva životy husitské epochy. Praha – Litomyšl: Ladislav Horáček – Paseka 2011, s. 457–472.

31) V roce 1951 bylo slaveno sté výročí narození Aloise Jiráska (Jiráskův rok), o rok později měl stejné výročí Mikoláš Aleš (Alšův rok) a roku 1954 uplynulo 130 let od narození a 70 let od úmrtí Bedřicha Smetany. Oslavy jubilea posledního jmenovaného se započaly již roku 1949 (Smetanova pětiletka). Viz hesla Jiráskovská akce, Jiráskův fond, Jiráskův výbor, Smetanova pětiletka a Smetanovy fondy v encyklopedii: Jiří K n a p í k – Martin F r a n c a kol., Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967. Praha: Academia 2011.

32) Jako příklad citujme výňatek z kritiky na film Mikoláš Aleš z Rudého práva: „Na rozdíl od některých vrcholných sovětských filmů tohoto druhu není v ‚Mikuláši [sic!] Alšovi‘ dostatečně hluboce osvětlena tvůrčí stránka Alšova života, jeho umělecký zápas nad jednotlivými malířskými díly a v jeho uměleckém růstu.“ Jaroslav O p a v s k ý, Mikoláš Aleš. Rudé právo 32, 1952, č. 22 (26. 1.), s. 3.

33) Neruda se objevil jako malý a již angažovaný Honzik Nerudů v závěru REVOLUČNÍHO ROKU 1848, pak jako přítel Bedřicha Smetany ve filmu Z MÉHO ŽIVOTA a také ve středometrážní adaptaci svého fejetonu KAM S NÍM? (1955). Ta ale namísto obrazu národního veličana předkládá obraz nepraktického bohéma s přesnou maskou Nerudovy obecně zažité podoby.

né Alšovo jubileum, ani snaha vytvořit historický životopisný žánr. Naopak. Naším předním zájmem bylo nalézt základnu, z níž by bylo možno promluvit co nejpádněji k těm nejpálčivějším otázkám současné tvorby, současného uměleckého života a snažení. [...] Aleš námi aktualizován nebyl, Aleš živý je. Každá věta jeho dialogu je podložena dokumentárním materiálem.³⁴⁾

Zmíněné nepřátelské prostředí představovaly buržoazie a orgány rakouské nadvlády. Naopak pochopení pro srozumitelnou tvorbu a revolučnost myšlení se umělci dostávalo u prostého českého lidu.

Umělcova pokroková politická východiska jsou vždy uvedena na začátku filmu zkratkou či symbolem. Mikoláš Aleš v úvodní sekvenci uprostřed jihočeské krajiny vede se starým strýcem dialog o husitské tradici a sociálním útlaku, student Alois Jirásek ve školní lavici sní o tom, kterak bojuje po boku Jana Žižky, Bedřich Smetana se zase hned v prvních minutách filmu čelně střetává se zpátečnickými názory staročeského politika Františka Ladislava Riegera.

Následně je hrdinovi kladeno množství překážek, které neúnavně překračuje. Vede boj v oblasti umění (za jeho lidovost a národní charakter) i politiky. Všechny tři pouťorové životopisy Václava Kršky jsou vyprávěny v podobě řetězení cyklů, v nichž se střídají úklady a výzvy, jejich hrdinné překonávání a optimistické tóny, přičemž hlavní hrdina nikdy nesmí rezignovat ani z pohodlně. Život umělce provází „střída světla a stínů“, jak píše Jiří Mařánek, autor knižní předlohy smetanovského filmu, příznačně nazvané *Píseň hrdinného života*.

Společným motivem životopisů je určité období strávené v ústraní. Mikoláš Aleš odjíždí k mecenáši Brandejsovi na Suchdol, Alois Jirásek je dosazen na místo gymnaziálního učitele v Litomyšli, nemocný Bedřich Smetana se uchyluje k dceři do Jabkenic. V těchto více méně vynucených pobytech mimo Prahu lze spatřovat odkaz na tradiční motiv Havlíčkova brixenského vyhnanství, tedy odstranění nebezpečného českého vlastence, ale zároveň vždy získávají v rámci filmu kladné konotace. Mimo velkoměsto má umělec blíže k lidem i k zemi (typické jsou malebné exteriérové záběry), i zde dokazuje svou tvůrčí sílu, ba vytváří díla z nejvýznamnějších.

Období „stínu“ jsou provázena i zdravotními komplikacemi. Jirásek, za přispění svých nepřátel, dočasně oslepne (ve filmu je podrobně rozpracována sekvence, ve které plní nesmyslný úkol opisování katalogu), Smetana ztratí sluch. Nepřichází však v úvahu naturalistické líčení umělcových chorob, či v Alšově případě alkoholismu, které by ohrozilo národně a sociálně buditelské vyznění celého vyprávění.

Relativně nejpesimističtější je snímek *Z MĚHO ŽIVOTA*, který sleduje Smetanu až po druhé otevření Národního divadla, na které se dostává na pokraji svých fyzických sil. Voice-over doprovázející tuto poslední scénu se opatrně dotýká i jeho psychických problémů. Nakonec ale tento ponurý výjev přechází ve velkolepé finále spontánního holdu publika. Nápadná je ale především elipsa mezi komponováním *Hubičky* a zmíněným slavným uve-

34) Jan Poš, Mikoláš Aleš živý. Poznámky k filmu o Mikoláši Alšovi. In: *Mikoláš Aleš. Český film o životě a díle našeho nejlidovějšího umělce*. Praha: Československý státní film, tiskové a propagační oddělení 1952, s. 6, 8.

dením *Libuše*. Veškeré dění v tomto mezidobí ve filmu nahrazuje záběr na střídající se notové archy s díly, která tehdy hluchý komponista složil. Není tu ani zmínka o neúspěšné premiéře Čertovy stěny, jak ji líčí Mařánek v předloze, a už vůbec ne o Smetanových záchvatech zuřivosti a pobytu v ústavu pro choromyslné.³⁵⁾ Poměrně dlouhá literární příprava (1951–1955), a hlavně zásadní scenáristické změny, ke kterým došlo, svědčí o tom, jaké dilema uchopení Smetanova osudu asi představovalo.³⁶⁾ O rozpačitém výsledku náročné práce mluví už dobová kritika, která sice film nehodnotí negativně, ale vytýká mu fragmentární strukturu a popisnost.

Zachytit v životopisných filmech dle hagiografického modelu celý život umělce až po jeho konec tedy nebylo žádoucí. Naopak neodmyslitelná byla tematizace mládí. Filmy MIKOLÁŠ ALEŠ a MLADÁ LÉTA šly do kin na začátku padesátých let po boku mládežnických agitek. Oba filmy se ke kultu mládí hlásí už výběrem dílčího období z umělcova života, který film o Jiráskovi proklamuje i ve svém názvu. Smetana, který je ze všech tří umělců ztvárněn nejkonzervativněji, na samém konci filmu říká při pohledu do zrcadla pevným hlasem: „Tohle že jsem já? Ten starý šedivý pán [...]? [...] Vždyť já se cítím jako sedmnáctiletý! A ne jako tenhle vousatý brejláč tady!“³⁷⁾

Atribut mládí, podobně jako opakující se odkazy na husitské hnutí, jdou ruku v ruce s revolucionářstvím a bojovností. Dalším důležitým prvkem je národní charakter umělcových děl. Českost Alšovy tvorby vyniká vedle jeho kosmopolitních kolegů z akademie, Jiráskovo vlastenectví zase vedle litomyšlských pseudovlastenců, Smetana odkládá shakespearovskou *Violu*, aby zpracoval českou *Hubičku*.

K idealizaci národního klasika ještě připočteme spořádaný rodinný život, porozumění s nejmladší generací (Aleš dětem kreslí, Jiráska poslouchají žáci v hodinách dějepisu tak zaujatě, že zapomenou jít domů, Smetanovu hudbu si jde venkovská drobotina poslechnout až k němu do pokoje), smysl pro humor a v neposlední řadě upravený, prostý, ničím neprovokující zevnějšek. Ideální charakter a zároveň obyčejnost — *lidovost*, možnost se s naším velikánem ztotožnit, to je kombinace, která určuje obraz pokrokového umělce v poúnorovém filmu.

Hned několik styčných bodů s Krškovými životopisnými filmy má muzikálová adaptace komedie Václava Klimenta Klicpery DIVOTVORNÝ KLOBOUK (1952) režiséra Alfréda Radoka. Dva mladí čeští umělci — muzikant a malíř — beze strachu odporují vrchnosti a cizákům. Objevuje se i motiv vynuceného opuštění Prahy. Nomenklaturní kritika však tento film odsoudila jako formalistický. Z dnešního pohledu vyniká spíše tím, že předsta-

35) Tělesnou schránku Bedřicha Smetany na základě exhumace v roce 1987, skladatelových deníkových zápisů a jiných pramenů podrobně zkoumal lékař a antropolog Emanuel Vlček. Vedle výsledků jeho šetření obzvláště vyniká, jak eufemistické bylo Mařánkovo a Krškovo pojetí. Vlček mluví mimo jiné o syfilidě jakožto pravděpodobné příčině Smetanovy hluchoty. Viz Emanuel Vlček a kol., *Bedřich Smetana: fyzická osobnost a hluchota*. Praha: Vesmír 2001.

36) Srov. Jan Dvořák, *Poetický svět Václava Kršky*. Praha: Čs. filmový ústav 1989, s. 28n.

37) Jistou roli tu nejspíš hraje i uchopení životopisů režisérem Václavem Krškou, pro něhož byly mládí a Šrámkův „stříbrný vítr“ celoživotními tématy. Do postavy Aloise Jiráska v *MLADÝCH LETECH* si dnešní divák může projektovat Jeníka Ratkina, kterého tentýž herec, Eduard Cupák (1932–1996), ztvárnil o několik měsíců později v adaptaci *STŘÍBRNÉHO VĚTRU* (1954, premiéra: 30. 11. 1956). Alše i Smetanu ztělesnil Karel Höger (1909–1977), který v té době již musel atributy mládí pro svou postavu hledat jinde než ve vlastních fyziognomických předpokladech.

vitele pokrokových sil líčí jako bohému, lidi, kteří mají daleko k řádnému životu a jejichž hlavními zbraněmi jsou vychytralost a humor hrubšího ražení.

Když už se setkáme se vzornými umělci mimo nepřátelské historické prostředí, jde o nenápadné typy talentů z továren (sólita závodu Tesla v PÍSNÍČCE ZA GROŠ, 1952) či pilných uměleckých pracovníků (herečka v ÚNOSU, 1952). Bizarní příklad z druhé skupiny obsahuje veselohra CÍRKUS BUDE! (1954) o cirkusových umělcích, kteří jsou ochotni vystoupit ve svém volnu, aby nezklamali zájezd pracujících.

„Umělec“

Bývalá společnost umožňovala existenci umělcům, kteří pro *nový* svět již žádnými umělci nejsou. Jejich dílo vzniká jen pro vlastní uspokojení, z dlouhé chvíle nebo závisí na špatném buržoazním vkusu. V historických příbězích je takovým typem třeba malíř Rendl v MIKOLÁŠI ALŠOVI.

Buržoazně zhýčkanou umělkyní je manželka primáře Pokorného z PŘÍPADU DR. KOVÁŘE (1949), dialekticky koncipovaného filmu o třídních rozdílech a formování třídního boje v předválečné republice (začíná podle úvodního titulku v roce 1935). Paní Pokorná je příkladem elegantní, mondénní dámy, nepracující manželky dobře situovaného muže, tedy z perspektivy komunistické ideologie zbytečného člověka. Stejně zbytečné je i její umění. To se dostává do záběru ve chvíli, kdy k Pokorným přichází paní Vášová, jejíž muž, dělník, právě leží s těžkými popáleninami na oddělení pana primáře. Vášovou v předcházející scéně vidíme, jak si při praní cizího prádla máchá ruce v horké vodě (a za popálené ruce svého muže právě přichází orodovat). Proti tomu pak jasně vynikají malířčina křečovitě elegantní gesta, která provádí s paletou a štětcem. Oděna je tak, aby nebylo pochyb o tom, že právě umělecky tvoří, nicméně její „pracovní“ bílý plášť je čistý a nažehlený. Maluje zátiší s jídlem, vínem a novinami dle skutečné předlohy, leč vznikající obraz je nerealistickou kompozicí barevných ploch bez perspektivy (vzdáleně může připomínat některá díla Henriho Matisse). Na kusu novin jsou zřetelná písmena PARIS, ukazující zřejmě na pařížskou orientaci, typickou pro teigovskou avantgardu. Je natolik zaujata tvorbou, že se po Vášové ani neohlédne, nýbrž ji jen povýšeným hlasem požádá: „Prosím vás, pojdte sem, ať na vás vidím.“ Pak ji ještě jednou „přesune“, aby nezacláněla modelové předměty, a konečně ji nechá mluvit. Nakonec ji se strojenými sympatiemi odbude uklidňující frází. Při tom v zamyšlení uchopí tácek se šunkou, jako by snad uvažovala o humanitárním gestu.³⁸⁾

Aby byla ještě více zdůrazněna zbytečnost paní Pokorné, je této postavě ironicky vloženo do úst přesvědčení o vlastním významu. Děje se tak ve scéně večírku „lepších“ lidí:

38) V technickém scénáři má tato scéna ještě tragikomický dovětek, který se do filmu nedostal: Pokorná ze svého modelu odebírá hrozen a jablka a dává je Vášové pro děti. Při tom je v poznámce zdůrazněno, že na rozdíl od ostatních předmětů (např. šunky) má tyto již domalovány. Viz Mojmir D r v o t a – Jaroslav H u l á k – Emil R a d o k, *Povinnost*. Technický scénář filmu Případ dr. Kováře, uložen v Knihovně NFA pod signaturou S-429-TS. Praha: Československý státní film 1949 [dále jen *Povinnost*, TS], s. 62. Scénář i jinde více akcentuje pseudohumanismus, který je protipólem pevného sociálního citu ústřední postavy mladého doktora Kováře, pokrokového intelektuála dělnického původu.

„Toužím po velkoměstě, ale vím, jaká je má úloha tady na venkově. I zde je zapotřebí intelligence, pane poslanče,“ říká hlas Pokorné, zatímco v záběru vidíme neuctivý obraz bohatého továrníka, kterému zrovna spadne do klína obrovský sloupec popela z doutníku. Kamera se otáčí na Pokornou a pana poslance, který se k ní nediskrétně naklání a vyjadřuje umělkyni svůj obdiv: „Ovšem, ovšem, milostivá paní. Vaše malířské nadání, váš půvab, vaše roztomilost hanebně tady uvadnou. Tady máte málo světla, málo prostoru.“³⁹⁾

Vedle kulaků a sabotérů, což byli typičtí „záporáci“ poúnorových filmů ze současnosti, se nepřítel občas projektoval i do postavy umělce. Tito reakcionáři jsou často určeni už svou fyziognomií. Jistě není náhoda, že do role jazzového muzikanta v PANU NOVÁKOVÍ (1949) byl obsazen Karel Effa a v ÚNOSU Miloš Kopecký. Jedná se o herce výrazných, snadno zapamatovatelných rysů. (Naproti tomu nenápadnost a univerzální úsměv byly znaky kladných typů.) Vzhled Miloše Kopeckého také nezapře hercovy židovské předky.⁴⁰⁾ I to nese svůj význam, jelikož přelom čtyřicátých a padesátých let byl obdobím výrazně anti-semitských nálad v KSČ, jež se kryly kampaní proti tzv. sionismu.⁴¹⁾

Nepřátelští umělci si budují uměleckou image — mají nepřetržitě v ruce svůj instrument, oblékají se jinak než „obyčejní“ lidé. Nosí barevné, divoce vzorované oblečení. „Vašek Kunc, oblečený s potápkovskou elegancí, drnká si jen lehce na banjo,⁴²⁾ chodí místností.“⁴³⁾ Tak zní charakteristika nepřítele ve scénáři filmu PAN NOVÁK. Odkazuje se zde na subkulturu potápků (popř. potápek), která u nás byla ve čtyřicátých letech⁴⁴⁾ předchůdkyní tzv. pásků.⁴⁵⁾

Nepřátelští umělci tedy nefigurují v kultuře, nýbrž v subkulturách. A subkultury, vymezující se proti kultuře většinové či oficiální, jsou podle nové logiky plně záležitostí kapitalistického Západu. Napojení na Západ je v obou zmíněných filmech vyjádřeno explicitně. Vašek říká Daně, jejíž otec byl jako nadbytečný úředník umístěn do továrny, že by se to v západních demokraciích nestalo. Trumpetista z uneseného letadla se pohotově asimiluje v západní kultuře, která je prezentována a kladnými postavami jednoznačně vnímána jako vulgární a agresivní.

Reakční umělci se vymykají dobové absolutní kolektivizaci všeho (se soukromým vlastnictvím jako by mělo zmizet soukromí vůbec — viz obraz milostných vztahů v budovatelských filmech).

39) Pokud jde o reflexi malířčina díla, je technický scénář opět o něco bohatší. Návštěva přímo komentuje její obraz slovy: „To je skvostné, milostivá paní. Ta harmonie...“ „Se žlutou barvou dovede zacházet jen van Gogh kromě vás.“ „Ta šunka se vám opravdu povedla.“ (Povinnost, TS, s. 130).

40) Děkuji doc. Ivanu Klimešovi za upozornění na tuto souvislost.

41) Viz heslo *sionismus* v encyklopedii J. K n a p í k – M. F r a n c a kol., c. d., s. 824–826. Tamtéž odkazy na prameny a literaturu.

42) Ve filmu hraje na kytaru.

43) F. A. D v o ř á k – B o ř i v o j Z e m a n, *Pan Novák*. Technický scénář, uložen v Knihovně NFA pod signaturou S-1617-TS. Praha: Československý státní film 1949 [dále jen *Pan Novák*, TS], s. 38.

44) Viz např. J. B š ., „Potápky“ a „potápnice“. *Naše řeč* XXV, 1941, č. 1, s. 32.

45) Potápkami, tzn. českými vyznavači swingu, a jejich vymezením coby subkultury v období protektorátu se zabývá Petr Koura. Viz Petr K o u r a, *Swingová mládež a nacistická okupační moc v protektorátu Čechy a Morava*. Disertační práce. Praha: Ústav českých dějin FF UK 2010.

Pokud se „dům“, „domov“ nepodrobil [...] procesu otevření veřejnému životu, byl přímo odmítán a zavržen stejně jako každá činnost uzavřená zdmi domu, čtyřmi stěnami pokoje.⁴⁶⁾

V souladu s tímto poznatkem Vladimíra Macury je životní styl Vaška Kunce zavrženíhodný. Symbolicky se s touto postavou seznamujeme prostřednictvím cedulky s nápisem VAŠEK KUNC — JAZZOVÝ SKLADATEL na zavřených dveřích. Jak existuje oboustranný zájem v případě pokrokových umělců a lidu, tak funguje mezi zpátečníky a lidem oboustranný nezájem. „Zbytečně“, pronese mládežnice Dana při pohledu na opilého Vaška. Podle pravidel schématu jsou nepřátelští umělci potrestáni a zneškodněni — v případě Vaška Kunce se o to postarají kladné postavy filmu, muzikant z ÚNOSU se stane obětí svého zhoubného západnictví.

Kolísavý typ a jeho přerod

Některým umělcům starého světa, kteří se octnou ve světě *novém*, jsou v charakteristice přiděleny více či méně viditelné zárodky kladných rysů. Do filmu s sebou tyto kolísavé typy přinesly schéma přerodu⁴⁷⁾ (které bylo už dobovou kritikou vesměs zavržováno jako málo přesvědčivé). Vybarví se nám na tomto místě Štollova „lěčba“ poblouzněných básníků.

Veselohra PAN NOVÁK pojednává o těsně poúnorové likvidaci byrokracie a přesunu úředníků do dělnických profesí. Režisér Bořivoj Zeman sem už podruhé (poprvé to bylo v roce 1947 ve filmu NEVÍTE O BYTĚ?) do jedné z vedlejších rolí obsadil operního pěvce, člena Národního divadla, Josefa Křikavu. Tento baryton výrazného zevnějšku ztělesnil pokladníka záložny Bejčka, známého též pod pseudonymem Beno Apis. Hned při příchodu do továrny se horlivě představuje a snaží se zapůsobit svým zpěvem, aniž se však setká s pochopením.

Zlom nastává ve druhé polovině filmu ve scéně ze závodní jídelny. Ta navazuje na výborovou schůzi, která ilustruje tezi zájmu kolektivu o jednotlivce: „Já to vidím v té jídelně, jak voni se nás boje a mlčej, jak voni se separují. My je musíme vzít, hergot, mezi sebe.“ Jídelnová scéna pak až hysterickým způsobem demonstruje moc a nenahraditelnou úlohu kolektivu. Bývalí úředníci jsou násilím posazováni ke stolům mezi dělníky. Obvyklá reprodukováná hudba tentokrát k obědu nezní, což se setkává s nelibostí dělníků: „Chceme hudbu a zpěv!“ Tím se konečně otevírá prostor pro Bejčkův baryton. V dělnickém kolektivu přestává být nesrozumitelným Benem Apisem a s velkým úspěchem zazpívá lidovou píseň Šila košiličku. Oproti scénáři bylo vyznění této scény posunuto. Bejček měl být vyzván ke zpěvu dělníkem, který v něm rozpozná talent na základě přednesu věty: „Vážně dávaj nášup?“, a zazpívat nikoli lidovou píseň, ale operní árii.⁴⁸⁾ Podstatné je, že se do fil-

46) V. Macura, Domov. In: V. Macura, *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*. Praha: Academia 2008, s. 81.

47) Netýká se to jen umělců. Vzpomeňme třeba na celou sérii přerodivších se postav, které ztělesnil Jaroslav Marvan.

48) *Pan Novák*, TS, s. 141nn.

mu dostalo mocné dojetí hudbou a porozumění pro ni ze strany pracujících.⁴⁹⁾ Vrcholem Bejčkova přerodu je pak to, že se v továrně dostane k samostatné práci a zpívá duet se svým strojem.

Pro dva filmy se přerod umělce stal přímo ústředním tématem. Nejprve to byla v roce 1952 *PÍSNÍČKA ZA GROŠ*. Hudební skladatel Jan Benda tvoří kultivované umění, které nám sice není předkládáno vyloženě s despektem, avšak jako elitářské, jen pro vybrané publikum. Navíc zaposloucháme-li se do textu písně v úvodní koncertní scéně, poznáme v něm banalitu a idealismus: „Tvoje pohledy mne k nebi vynesou...“ Bendův přítel a „osobní kritik“ na to reaguje slovy: „Co kdybys místo k nebi se podíval po zemi?“ Při pohledu na veselý dav tancující pod širým nebem pokračuje: „Napiš taky něco pro ně, a uslyšíš odpověď. [...] Copak si lidé nezaslouží, aby se pro ně psala srozumitelná muzika?“ Sám Benda naznačuje, že si vážnutí komunikace mezi svým dílem a lidmi uvědomuje, a se zájmem pozoruje fungování okolního *nového* světa, avšak platným pohnutím k nastoupení správné cesty je opět zásah kolektivu. Při vábení Bendy se projevuje uznalý zájem lidu o hudbu. Brigádníci ze stavby jej přemlouvají, aby jim po práci zahrál: „Ale Jarča nemyslela k tanci nebo tak... Něco opravdu hezkého, takového nedělního.“ „Vy jste si myslel, že se vážné hudby bojíme?“ Benda jim vyhoví a setkává se s podobným dojetím a obřadností, jaké známe ze zlomových hudebních scén ve filmech Bořivoje Zemana. Uvědomí si svou roli natolik brzy, že si ji po část filmu pro jistotu zkouší anonymně (pod vymyšleným jménem Jan Groš), aby se přesvědčil, že na službu lidu stačí. Jeho píseň *U nás jaro nikdy nekončí*, konečně srozumitelná, *dnešní* skladba bleskově zlidoví. Následuje odhalení a vystoupení z anonymity ve velkolepé závěrečné scéně sborového výstupu na estrádě Tesly, který má o poznání početnější a veselejší auditorium než koncert na začátku filmu.⁵⁰⁾

Podobnou postavou, tentokrát z oboru výtvarného umění, je hlavní hrdina filmu Vladimíra Čecha *NEZLOB, KRISTINO*, malíř Jan Xaver. Víme o něm, že ovládá realistickou malbu, dokonce ji pokoutně provozuje, ale musí za ním na jeho samotu přijet trojice přátel (povoláním kritik, lékař a lékárnice) a musí se setkat s dychtivým dětským publikem, aby si uvědomil, že srozumitelná malba je jeho povinností, na jejíž plnění okolí čeká. I tady se objevuje motiv „vysemenění“ umělcova díla, tentokrát proti jeho vůli. Jeho „studii mládí“, použitou jako reklamu na pletový krém, obdivují u kdejaké nástěnky. Jako předchozí film končil slavným koncertem, tento zase uzavírá úspěšná Xaverova výstava.

Podobné také je, že zásadní úlohu v pomocném kolektivu sehrává osoba opačného pohlaví — typ, jehož ženskost sice má svůj nezanedbatelný vliv a díky němuž se ve filmu rozvine milostná linie, ale který manipuluje hrdinou z pozice uvědomělé soudružky (lékární-

49) Podobnou hudební sekvenci, při které taktéž dochází ke splynutí jednotlivce s kolektivem, využil Zeman i ve své následující veselohře *DOVOLENÁ S ANDĚLEM* (1952). V té bylo za zlomovou skladbu vybráno largo z Dvořákovy symfonie *Z Nového světa*. To působí poněkud paradoxně, protože Antonín Dvořák nepatřil k favoritům Zdeňka Nejedlého, spíše naopak. Avšak důležitým aspektem této scény na druhé straně je, že interprety skladby jsou truhlář a zedníka.

50) Nerealizována zůstala idea literárního scénáře zakončit film náročnou exteriérovou scénou z Mezinárodního sjezdu mládeže, ve které by se Jan Benda (resp. v této verzi scénáře ještě Jan Severin) mimo jiné setkal se svými obdivovateli z Nigérie. Popis scény připomíná závěr o několik měsíců staršího filmu *ZÍTRA SE BUDE TANČIT VŠUDE*, situovaný na Světový festival mládeže a studentstva. Viz Olga Horáková – František Kožík, *Písníčka za groš*. Literární scénář, uložen v Knihovně NFA pod signaturou S-671-LS. Praha: Československý státní film 1951.

ce Kristina si z Xaverova přerodu přímo dělá závazek, jak je zvyklá ze Svazu mládeže). Dalším podstatným společným bodem je spolupráce s dětským kolektivem, která náleží k pokrokové linii kultury, jak ukázaly i životopisné filmy o národních klasících. Ve všech třech výše uvedených případech sehraje roli také setkání hrdiny s manuální prací. Bejček ji pozná v továrně, Benda a Xaver na brigádách.

Specifickým případem je přerod skladatele a kapelníka Karase, který má poskytnout odborné vedení závodnímu orchestru ve filmu *HUDBA Z MARSU*. Literární příprava filmu byla dlouho zdržována a na jejím počátku kolem roku 1951 Karas měl být trochu nevrlým a nelidovým, nicméně mladým a minulostí nezatíženým kulturním pracovníkem bez výstředních rysů.⁵¹⁾ Obsazení Oldřicha Nového změnilo toto pojetí od základů. Karas do děje vstupuje jako člověk duchem se stále nacházející kdesi v předválečném období. Je obtížné si s ním nespojit skutečnou kariéru jeho hereckého představitele a jeho role v meziválečných a protektorátních filmech. Ohání se starými fotografiemi a časopisy, jeho píseň „Proč myslet na zítřek“ nápadně připomíná šlágr „Jen pro ten dnešní den“ z filmu *KRISTIAN* (1939). Zároveň jsou od počátku patrné jeho pozitivní rysy a vědomí, že „už tenkrát to za nic nestálo, ale žádalo se to“. Karas tedy není obětí *nového* systému, nýbrž buržoazní mašinérie nevkusů. Po sérii komplikací a nedorozumění spolupráce skladatele s amatéry nese své plody. V souladu s parodizující nadsázkou, která celý film prostupuje, Karas sám o sobě prohlásí, že se znovu narodil, a připijí si na to vínem.

Umění v rukou lidu

Někdy se osobnost či profesionál stávají pro uměleckou tvorbu nepotřebnými. Ve filmech z vesnického prostředí byl silně exponován folklór, především lidová hudba a tanec. Příkladem jsou filmy *SLEPICE A KOSTELNÍK* (1950), *JEŠTĚ SVATBA NEBYLA* (1954) či *FRONA* (1954).

Zdeněk Nejedlý vyzdvihoval lidové umění jako přirozeně bojovné, jako obranu prostého českého lidu proti útlaku. Tak se jeví například v historizujícím sociálním dramatu Václava Kubásky *ZVONY Z RÁKOSU* (1950), které se odehrává na vsi se snadno dešifrovatelným názvem Chudoplesy.

Pro filmy ze současnosti znamená lidové umění snadnou demonstraci spojení s tradicí a prostým lidem. O této cestě ke kořenům, příznačně formou, již můžeme označit jako hudební road-movie, pojednává film *ZÍTRA SE BUDE TANČIT VŠUDE* (1952), ve kterém drama mezi národopisným a spontánním přístupem k folklóru končí symbiózou a produkcí *nového* umění, které patří všem.

V *nové* době je akcentována možnost, aby kdokoli participoval na kulturním dění ve svém okolí. Jak už bylo řečeno, lid byl shora povzbuzován k umělecké činnosti, ke zpracování *nových* témat dneška, na která stávající umělci „nestačili“. Vytváření a reprodukci *nového* lidového umění se věnují kolektivy z Československého svazu mládeže, jak to vidíme ve filmech *ZÍTRA SE BUDE TANČIT VŠUDE*, *PAN NOVÁK* nebo *VELIKÁ PŘÍLEŽITOST* (1949).

51) Viz Vratislav Blažek – Jiří Brdečka, *Hudba z Marsu*. Literární scénář, uložen v Knihovně NFA pod signaturou S-616-LS. Praha: Československý státní film 1951.

Amatérští hudebníci hrají pro své soudruhy (DOVOLENÁ S ANDĚLEM, 1952) nebo rovnou dávají dohromady celé sbory a orchestry (RODINNÉ TRAMPOTY OFICIÁLA TŘÍŠKY, 1949), dělníci z továren píší básně. Tematizace uchopení umění rukama lidu dosahuje vrcholu a zároveň už přechází do hyperboly a parodického tónu v HUDBĚ Z MARSU.

Závěr

Obraz umělce v československé kinematografii poúnorových let se rozbíhá do několika typů, které většinou odpovídají obecné typologii filmových (a také literárních a dramatických) postav tohoto období. Umělecky tvoří budovatelé socialismu i jeho nepřátelé. Umělci mohou představovat i typ, který se dočasně nachází mezi oběma tábory.

Položíme-li si na závěr, s přihlédnutím k recepci filmů v dobovém tisku, otázku, zda filmové postavy umělců opravdu odpovídají vzorcům poúnorové kulturní politiky, odpověď není jednoznačná. Nejspíš by se dalo říct, že se s nimi shodují až příliš. Filmy o současných umělcích překonávajících změnu poměrů jsou spíše jen reprodukcemi psaných tezí než skutečně filmovým uchopením daného tématu.⁵²⁾

Postavám velikánů 19. století jsou vkládány do úst výroky, které jim možná opravdu patří, rozhodně však nepůsobí jako součást běžného mluveného projevu. Jiří Mařánek, autor námětu a scénáře k filmu Z MÉHO ŽIVOTA, v úvodu ke stejnojmenné filmové povídce přiznal, že „[...] bylo často nutno pro filmové zpracování přeměnit pouhý deníkový zápis nebo dopis v přímou řeč“.⁵³⁾ Tato přeměna probíhala zřejmě často mechanicky a narušuje snahu prezentovat život a dílo klasiků jako živé téma.

V málokterém filmu byla tematika umění zpracována opravdu „filmově“. Šlo spíš o anomálie (PYTLÁKOVA SCHOVANKA, ČERVENÁ JEŠTĚRKA, DIVOTVORNÝ KLOBOUK), které u jednohlasné oficiální kritiky uspěly ještě méně než pokusy doslovně naplnit kulturně-politickou normu.

Možná jasněji než filmový obraz umělce se nám nakonec rýsuje realita filmových umělců, kteří točili po únoru 1948. Opakující se naplňování schémat a následná nespokojenost kritiky (i u dobře přijatých životopisných filmů se objevuje alespoň poznámka, že nedosahují kvality sovětských vzorů) potvrzují, že umělec (potažmo obecně inteligent) byl degradován na kontrolovaného oslavovatele nového režimu, který zatím své úkoly nezvládá tak dobře jako ostatní pracující lid.

52) Náznornou ukázkou je třeba literární scénář filmu PÍSNIČKA ZA GROŠ, který působí jako výňatky z knih Zdeňka Nejedlého poskládané do dialogů.

53) Jiří Mařánek, *Z mého života*. Filmová povídka (1. verze), uložena v Knihovně NFA pod signaturou S-333-FP. Praha: Studio uměleckých filmů 1951, s. II.

Mgr. Alena Šlingerová (1986)

Autorka je doktorandkou Katedry filmových studií na FF UK v Praze. Zabývá se především českým hraným filmem v kontextu poválečného politického vývoje. Obrazu umělce v poúnorových filmech věnovala svou diplomovou práci, obhájenou v roce 2012.

(Adresa: nevena.moreno@gmail.com)

Citované filmy:

Cirkus bude! (Oldřich Lipský, 1954), *Červená ještěrka* (František Sádek, 1948), *Divotvorný klobouk* (Alfréd Radok, 1952), *Dovolená s Andělem* (Bořivoj Zeman, 1952), *Frona* (Jiří Krejčík, 1954), *Hostinec U Kamenného stolu* (Josef Gruss, 1948), *Hudba z Marsu* (Ján Kádár – Elmar Klos, 1955), *Ještě svatba nebyla...* (Jaroslav Mach, 1954), *Kam s ním?* (Jaromír Pleskot, 1955), *Kristian* (Martin Frič, 1939), *Kudy kam?* (Vladimír Borský, 1956), *Léto* (K. M. Walló, 1948), *Měsíc nad řekou* (Václav Krška, 1953), *Mikoláš Aleš* (Václav Krška, 1951), *Mladá léta* (Václav Krška, 1952), *Musorgskij* (Grigorij Lvovič Rošal, 1950), *Nevíte o bytě?* (Bořivoj Zeman, 1947), *Nezlob, Kristino* (Vladimír Čech, 1956), *Pan Novák* (Bořivoj Zeman, 1949), *Písnička za groš* (Rudolf Myzet, 1952), *Případ dr. Kováře* (Miloš Makovec, 1950), *Pytláková schovanka aneb Šlechetný milionář* (Martin Frič, 1949), *Revoluční rok 1848* (Václav Krška, 1949), *Rodinné trampoty oficiála Tříšky* (Josef Mach, 1949), *Slepice a kostelník* (Oldřich Lipský – Jan Střejček, 1950), *Slovo dělá ženu* (Jaroslav Mach, 1952), *Stříbrný vítr* (Václav Krška, 1954), *Únos* (Ján Kádár – Elmar Klos, 1952), *Veliká příležitost* (K. M. Walló, 1949), *Vítězná křídla* (Čeněk Duba, 1950), *Z mého života* (Václav Krška, 1955), *Zaostřit prosím!* (Martin Frič, 1956), *Zítřka se bude tančit všude* (Vladimír Vlček, 1952), *Zvony z rákosu* (Václav Kubásek, 1950).

SUMMARY

Masters and Workers of National Culture

The Image of Artist in Czech Feature Films in the Years After February 1948

Alena Šlengerová

The study analyses the image of artist as construed in Czech feature films in the era of the cultural-political doctrine of Socialist Realism after the February of 1948. The first part focuses on the formulation of the doctrine within a wider contemporary discourse: the organizational, regulative and aesthetic-normative changes in culture which led to the re-evaluation of the status of the artist in society. Artists from the intelligentsia had to adjust to the requirements of the new establishment with their works being subject to commissions and supervision from above. Popular art and artists from the working class were favoured over other artists and genres. Soviet art and selected renowned cultural figures from Czech history served as a model. These were the elementary ideas underlining the typology of artist figures and narrative schemes in the cinema of the period.

The main part of the study is dedicated to the implementation of these ideas in specific films. It focuses on a collection of feature films made from 1948 to 1956, with particular attention paid to the theme of art within the context of period dramaturgy and several basic schemes: the progressive artist, the artist of the old/foreign world, the hesitating type, the artist adjusting to transformation and, finally, the absence of a unique character in favour of a collective or mass. The progressive artist is primarily realised through the classic figures of national culture in biographical films. The negative type is represented, without exceptions, in small roles with their characters failing to develop.

They are connected with bourgeoisie or typical Western culture (e.g. jazz musicians in the films *PAN NOVÁK* and *ÚNOS*). The accommodation of a hesitating artist and his work to the needs of the new society is represented in the films *PÍSNÍČKA ZA GROŠ* and *NEZLOB, KRISTINO*. The idea of art being created by a collective is represented in several films, particularly those dealing with music.

These schemes correspond to the general typology employed in the arts, journalism and public discourses in general. The characters of artists which do not clearly conform to the categories mentioned above were only present in a small number of films (particularly due to the fact that their production began prior to February 1948).

Beyond “Malé, ale naše”: Czech and Slovak Cinemas as Transnational Cinemas

For decades, the concept of national cinema has provided a crucial grid for historiographic mapping of the developments in film industry and art across the world. It has also (at least subliminally) shaped the prevalent definitions and applications of pivotal terms of film analysis, such as authorship, genre or style. Yet recent developments in film studies and also (currently) in both dispersed and globalized film production practices has turned the attention of film scholars to contexts and perspectives that go beyond the national or even regional compartmentalization.

Knowledge about cinema partitioned as national is — from this perspective — understood as necessarily selective and partial. As Andrew Higson claims in his essay on the limitations of national cinema, the concept of the national works with the problematic assumption that

national identity and tradition are already fully formed and fixed in place. It also tends to take borders for granted and to assume that those borders are effective in containing political and economic developments, cultural practice and identity. In fact of course, borders are always leaky and there is a considerable degree of movement across them (even in the most authoritarian states). It is in this migration, this border crossing, that the transnational emerges.

According to Higson, the concept of national cinemas was created from the simple tension “between home and away” and the related urge to base the uniqueness of cultural products (within national self-definition understood as otherness) from other cultural and political entities.¹⁾ This is an obviously practical and epistemologically productive perspective, but it comes at the price of significant blindness to or omitting of the areas that do not fall easily within the neatly demarcated zones of national belongings. Places of hy-

1) Elizabeth Ezra – Terry Rowden (eds.), *Transnational Cinema: The Film Reader* (New York: Routledge, 2006), pp. 18–19.

briduity — multiethnic and multicultural mixings, identities, and entities not derived primarily from national affiliation, trajectories of migration, exiles, diasporas and colonial encounters, but also the gaps and fissures created in the consensual existence of a nation exposed to sudden geopolitical shifts — all of these necessarily fall outside the imagined totality of the national space as self-contained, meticulously delineated and naturalized entity.

As national space is mainly remembered through the deceptive processes of consensual forgetting, selective commemoration (E. Renan), and communal imagining (B. Anderson), the importance of transnational links and situations is logically overlooked and downplayed to keep the idea of clearly delimited national culture intact. Yet from its emergence cinema depended on free circulation of films between countries and cultures, as well as profited greatly from international migrations of creative and administrative personnel. When the concept of cinema as „transnational“ appeared (rather recently) as “a subtler means of describing cultural and economic formations that are rarely contained by the national boundaries”²⁾, it was mainly to account either for the globalizing and homogenizing influence of Hollywood cinema, or on the other hand, to understand the counter-hegemonic reactions to this influence originating from former colonized countries — or more generally the third world.³⁾ Globality, in this perspective, is typically considered in its recent manifestations, especially in the context of the global media circuits, dispersed practices of production outsourcing and the struggle of national cinemas on the international market.

This special issue of *Illuminace* focuses on the transnational contexts of Czech and Slovak cinemas mainly beyond these typical frames of reference. First of all, the presented research goes back in history to the beginnings of Czech cinema within the multiethnic and multicultural Austro-Hungarian monarchy. Furthermore, it examines the cinematic life after the creation of independent Czechoslovakia within the important context of Central Europe as a space of organic cultural heterogeneity and transnational and ethnic mixing, fluid national identities and both productive and disquieting blurring of national borders. In his text, Ivan Klimeš examines several significant phenomena in the historical reflection of pre-WWII Czechoslovak cinema — such as the ways in which the cinema of national minorities was disregarded by traditional historical narratives (most significant of this was the cinema of the “Böhmisch” Germans, who created separate film culture that survived and thrived even when they officially became a national minority after the creation of Czechoslovakia) or, on the opposite pole of transnational impulses, nurturing the roots of national cinema before there was any cinema industry or institution (as in the case of Slovakia).

The coexistence of Czech and Slovak cinemas as two national cinemas in a single state further complicates the typical scenarios of transnationality. On one hand, the state's formation offered the two cinema industries the basis for developing the image of national specificity, yet on the other hand, it sanctioned internal, quasi-colonial practices (in the

2) Ibid, p. 16.

3) Ibid, p. 1. For more on the geopolitical imaginary of cinema studies, see Nataša Durovičová – Kathleen E. Newman (eds.), *World Cinemas, Transnational Perspectives* (New York: Routledge, 2010).

unsymmetrical relations between the autonomous Czech vs. for long derivative Slovak cinema and culture). The complex relations between (multinational) state and national cultures were further complicated by political dictates; the history of shared state included periods when the expression of national specificity was officially supported, but also others when it became proscribed. This situation also significantly influenced the possibility of co-productions, short-term migration and exchanges, or even regulated the openness to foreign influences (both real, direct influences of films actually seen, but also much less tangible influence of indirect impressions of what, for example, a politically undesirable "western film" might look like). In this context, Jonathan Owen's article considering two productions of French modernist filmmaker Alain Robbe-Grillet shot in socialist Czechoslovakia (or more precisely in Slovakia, namely at Bratislava's Koliba studios in 1968 and 1970) shows how although made by a foreigner, these films are also representative of "cultural syncretism" of Slovak cinema during the time of the Czechoslovak New Wave, as they "bluntly combine pan-European experimentalism with native folk traditions, thus throwing the foreign into sharp relief against the local" (p. 75).

In several texts in this issue, the concept of Central Europe appears as the transnational space par excellence, which is characterized by "maximum diversity in minimal space" (Kundera). At the same time, it also represents a place of (Kafkian) homelessness, traumatic search of national identity and mission, which are shared by the compound of small countries regularly threatened by their possible elimination from the world map. Czech and Slovak nations up to the present remain troubled by their own existence as small nations (as classically defined by Mette Hjort) with the adjacent feelings of inadequacy, problematized or unstable identity. The title of this issue, the traditional Czech saying "Malé, ale naše" ("Small, but Ours"), encapsulates the grounding tensions and anxieties of the small nation — the acceptance of the necessarily limiting reality of smallness, but also the protective reaction of disavowal and the resulting mix of self-pity and affection for the imperfect and limited cultural products.

The films of both nations repeatedly reflect these tensions in recurrent themes and motives — as shown in the article by Jana Dudková, in the case of Slovak cinema, the condition of the small nation is mirrored in the motif of the missing center, but also in the specific images of isolation and self-absorption. The efforts to overcome this determination can be seen as a particular version of self-colonization (A. Kiossev), but also as an organic part of much older Central European mentality. The tropes of the "Center" or "Middle" help to locate the nation in its possible disappearance, but also highlight the ambivalent nature of the center, which is always also the edge, the border, the uncertain place outside the category of the (small) nation and its specificities. The tropes of the center and the periphery, in the films analyzed by Dudková, refer to Slovakness as a category still to be defined and to the traumatic nature of Slovak culture.

In many cases, efforts to construct national identity through film manifested themselves in ambivalent modes: the national appeared to be both determining and grounding, but also limited and restrictive, and the desire to go beyond borders, to migrate, is one of the most permanent characteristics of film as a product. Crossing the national limits may reflect cosmopolitanism, as analyzed in Kevin Johnson's contribution. Johnson focuses on two "cosmopolitan" directors, Gustav Machatý and Karel Lamač, and their efforts to bring

"the world" to the periphery." As in the case of the films Robbe-Grillet made in Slovakia, it is almost impossible to fully assign the films which Machatý and Lamač made abroad to one national cinema, as they become "accented" by their trans-nationality.

The transnational perspective in none of the aforementioned articles leads to a full negation of the national. On the contrary, it often sheds light on the very process of understanding the film as national and highlights the functions of its national-ness as an important, defining feature. It also brings the transnational focus from the "big scale" relations between the First (dominant) and Third (subaltern) Worlds to much more local, smaller perspective of the current Second World, a perspective so often missing from the general picture. And last but not least, by turning to the history of Europe as necessarily transnational, it refocuses the typical geopolitical divisions in the contemporary discourse on national cinemas. By this refocusing, we hope to introduce the readers both to previously-overlooked chapters in the history of Czech and Slovak cinemas, as well as provide a transnational perspective new, productive terrains for analysis.

PH

Ivan Klimeš

National Cinema in a Transnational Context

A Central European Experience

In tackling the questions of transnationality in relation to the film industry, the Central and Central-East European context offers a model pattern: it virtually swarms with diverse national film industries, some hatched as a result of natural processes and others less so, with a dense and intricate web of interactions having evolved there in different parts of the 20th century — as well as involving nations whose political borders have kept continuously changing (including some which have even ceased to exist at different points of time). On the whole, what we have here is a dynamic space with a powerful dramatic charge, one that is ever fickle, and therefore provides an ideal ground for those wishing to use this perennially fluid environment when contemplating the concept of “national cinema”, focusing on its overlap with the phenomenon of transnationality.

While we tend to use the term “national cinema” with total ease, (indeed even on a day-to-day basis, handling it as though it were free from any trace of semantic ambiguity), it is in fact a concept whose content happens to be far from stabilized, as well as one which, evidently, entails different internal accents and external outlines in different parts of the world. When speaking of “national cinemas”, we usually have in mind cinematic activities carried out in other countries — France, Italy, Sweden, Brazil, and so on. But then, if and when we shift our focus onto, say, our home territory in its historical dimension, i.e., a context for which we have developed a higher degree of understanding and discrimination, we instantly come to realize that the criteria based on territorial boundaries are insufficient, that they cease to work, that when projected back into the past they fail to capture certain relevant features of the local film scene. Naturally enough, the same problem will arise when we turn to cinemas of many other multiethnic nations (such as Austria-Hungary, the former Soviet Union, the former Yugoslavia, or Spain), though by no means all of them (perhaps most transparently, this rule does not apply to the US or Canada). Consequently, raising the point with the maximum degree of schematicism, one would ask, “What exactly is it that defines a national cinema?” Is it a state, or a nation in the ethnic sense of the word? What “volume” of cinematic activities grouped under one roof would it be supposed to involve? And moreover, what would determine that volume, in

terms of setting its boundaries, and contrariwise, what would reach beyond its limits? For its part, American cinema was, in its seminal stages, propped up by economic immigrants coming mostly from Eastern Europe, whereas the wave of new Europeans arriving in Hollywood during the 1920s were enrolled by Hollywood talent-scouts who criss-crossed Europe in search of acquisitions — and in the 1930s followed a new influx of Jewish asylum-seekers from Germany. Viewing this in an outline, we observe a state of tension between the stability of a national environment on the one hand, and its fluidity induced by a permanent process of migration — either natural, stimulated by search for a brave new world offering greater job opportunities, or enforced by circumstances, political or economic, of a given historical moment — on the other.

Let's first look at the concept of "national cinema", viewing it from the angle of what determines its borders, and thereby also what defines it. There are many good reasons to wish for the answer to be the state. After all, the state's inclusion in the very concept of "national cinema" is unquestionable, and its involvement in national cinema is indeed formative. It is the state which determines the legal framework of developments in the field in a given locality, which shapes the industrial environment — either in a positive sense, or negatively (by way of either stimulation, or restriction, respectively). States have used, and continue to use censorship with a view to regulating film distribution policies, and in more than a few cases also regulating the rates of representation of products of individual foreign countries on their home markets, as well as having a final say in determining the actual form in which a given film can be shown to their "national" audiences. States have used the medium of film in the interests of their own promotion on the international scene, which greatly contributes to overlaps between the principles of political statehood and ethnic nationality for non-domestic audiences. Under totalitarian regimes, the state decided about who would be authorized to work in the medium and under what conditions, as well as about what was or was not allowed to be turned to film. In several European countries, their governments even enforced state-monopoly policies, for decades usurping ownership of the film industry for themselves. Beyond that, it is of course also self-evident that each state is to some extent a "climatically" self-enclosed environment whose inhabitants share with greater than standard intensity and heightened perceptiveness their local cinematic developments in all their forms, starting from local film production and distribution offer, to the local star system, down to the level of the influential reflection of all this in the local media. Thus the cohesive factors controlled by the state are indeed many, and they carry essential import.

All that said, any attempt at linking a national cinema production in an orthodox way with the state machine which "hosts" it, proves to be difficult, if not in fact downright impossible. Let's just look at the hauntingly unstable map of 20th century Central and Eastern Europe, where so many states have experienced multiple and radical shifts of their national borders. In particular, if one accepts the undoubtedly-justified modern-day criterion of incorporating within the concept of "national cinema" film audiences as well, the immediate result will be an equation where "national cinema = cinema of a given state", in all its intractability and lack of general validity. To be sure, in terms of history it would imply a process where, say, Czech cinema before 1918 would be transformed to Austrian or Austro-Hungarian before 1918, to Czechoslovak between 1918 and 1938, to Czecho-Slovak

during the second republic, to Bohemian-Moravian under the Nazi protectorate, and back to Czechoslovak until 1992; and only starting from the year 1993 — with the *de facto* inception of the national state named the Czech Republic — would one be able to heave a sigh of relief and stop wondering about the identity of “Czech cinema” (the question remains as to how long this situation is going to last). Of course, the Poles would hardly fare better, as the inception of their cinema, too, would be set only at the point of the restoration of Polish statehood by the Treaty of Trianon in 1920—that is, a quarter-century after the discovery of cinematography and two decades into a bustling film life on the territory of the former and future Polish state. After all, the Polish example is particularly eloquent, as the local cinematic scene developed most dynamically in Warsaw, which was then still annexed to Russia. And accordingly, the Warsaw film production of the time figures in filmographic catalogues dating from the Soviet times. Other potential centres of the film industry began to crop up in Poznań (after the second partition of Poland in 1793 belonging to Prussia, and after the unification of Germany in 1871 part of the German Empire), Kraków (after the third partition of Poland in 1795 taken by Austria, and after the disintegration of Austria-Hungary in 1918 part of the renewed Poland), as well as in Łódź (after the partitions of Poland annexed to Russia), and also in Lwów (after the first partition of Poland in 1772 part of Austria, after the disintegration of Austria-Hungary part of Ukraine and Soviet Russia, and since 1991 part of the new independent Ukrainian state). Once it was integrated into the Soviet Russia with its centrally governed film industry, Lwów’s own domestic industry ceased to further develop its status as a centre of cinematic production, as Ukraine’s film industry came to be concentrated in Kiev.¹⁾

The above hyperbole makes it obvious that the concept of “national cinema” would seem to relate to:

- 1) A territorially stable environment (i.e., one sharing not only the same centres of film industry but for instance also a continual community of regional audience),
- 2) A territory which may yet need not necessarily be defined solely by the framework of state borders existing at a given time.

Consequently then, there must be yet another factor or principle at play here besides the institution of the state, which makes it necessary to take a closer look at the possible meaning of the attribute “national” in the compound notion “national cinema”.

Trying to relate cinema, as a comprehensive entity comprising apart from an institutional base and a production/distribution network also, (for instance, a relatively stable reception environment), to a “nation,” one ought to attempt a more specific definition thereof. In truth, it would be really hard to find another similarly widely used concept which would have accumulated, historically as well as regionally, so many generic variations of context. In the light of the current discourse in the field of historical studies, our dream of a semantic unification of the concept of “national cinema” appears to be quite fatally illu-

1) Małgorzata Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914* (Poznań: Oficyna Wydawnicza Book Service, 1993); Zbigniew Wyszynski, *Filmowy Kraków 1876–1991* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1975). (Incidentally, neither of these authors offers a detailed treatment of the issue of partitions of Poland between Germany, Austria and Russia).

sory. For, to be sure, this concept retains its consistency and transparency only when applied to countries where the principles of nationhood and statehood are interchangeable, i.e., to established state (political) nations such as the US, UK, France, Italy and others where the respective nations have been historically shaped along the lines of the principle of citizenship — which by no means implies an automatic disqualification of other aspects — for instance that of language. On the other hand, in countries inhabited by nations formed along the lines of the ethnic and language principle (sometimes also referred to as “cultural” nations), “national cinema” often happens to be separated to some extent from the state institution, in the sense of existing within yet another framework apart from that of the state. This specific framework is determined by the nature of the local collective identity and its status in the modern-age historical development of the given locality. The problem we are dealing here with is that of how to approach the concept of “national cinema” without diminishing our perceptiveness vis-a-vis those parallel frameworks, to prevent the opening of an unbridgeable gap between a view from the outside and a view from the inside.

At the time of mounting waves of national movements in the 19th century emerged the belief that every nation had the right to their own state. “Every nation is called upon, and therefore entitled, to establish a state... As many are the nations that make up humanity, so many states should make up the world. Each nation should be assigned a state. Each state should assume a national character.” This was the idea, formulated by the Heidelberg professor of state and international law, Johann Caspar Bluntschli (1808–1880).²⁾ This is a concept which, understandably enough, failed to assert itself as a generally valid principle, and nor it ever could. The national states which came into existence in the aftermath of the First World War were not ethnically uniform entities, and consequently once again did not make it possible to draw a simple equation between the principles of statehood and nationhood. In countries inhabited by more than one language-related ethnic nations, attempts were made to substitute the ethnic and linguistic national identity by a state identity. Thus for instance, in the multiethnic Danube monarchy, which had ultimately failed to politically withstand that process of the making of modern-time nations, the 19th century witnessed aspirations to face up to these national movements by the enforcement of a collective identity based on the principle of the Austrian, or Austro-Hungarian state, that is, by superimposing over the said national movements the concept of an Austrian state nation — but these endeavors were abortive. Collective identity cannot be dictated from above, it cannot be the result of an official campaign; rather, it takes shape in the course of long-term historical processes. Therefore, the Emperor Francis Joseph I, in announcing to the population of his empire, after the Sarajevo assassination of the successor to the throne, the country’s entry into war with Serbia, which would spill over into the first worldwide

2) Hagen Schulze, *Stát a národ v evropských dějinách* (Praha: Argo, 2003), pp. 211–212. For more on the issue of national movements, e.g.: Miroslav Hroch, *V národním zájmu. Požadavky a cíle evropských národních hnutí devatenáctého století ve srovnávací perspektivě* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999); Arnošt Gellner, *Národy a nacionalismus* (Praha: Hříbal, 1993); Ernest Gellner, *Nacionalismus* (Brno: CDK, 2003); Eric J. Hobsbawm, *Národy a nacionalismus od roku 1780. Program, mýtus, realita* (Brno: CDK, 2000); Miloš Řezník, *Formování moderního národa: (evropské „dlouhé“ 19. století)* (Praha: Triton, 2003); Miroslav Hroch (ed.), *Pohledy na národ a nacionalismus. Čítanka textů* (Praha: Sociologické nakladatelství, 2003).

conflagration, opened his speech with the address, "To my peoples!" (An meine Völker!), and in his well-known manifesto wished to "spare my peoples from harrowing sacrifices and burdens of war."³⁾

Not even in the Czechoslovak Republic did the established linguistic pattern attest to any sort of a spontaneous convergence between the Czech and Czechoslovak principles, notwithstanding a situation where they witness their status having suddenly shifted from that of an ethnic minority to that of a majority installed in power, beyond which they also further consolidated their status with the use of a political thesis that could hardly have been undersigned by a serious historian, namely that stipulating the existence of a Czechoslovak nation comprised of two tribes, the Czechs and the Slovaks. The ethnic-linguistic-cultural grounding for the nation was still enhanced with the obtainment of independence in 1918, and from then on, various fields of discourse, including that related to cinema, came to witness a long-lasting oscillation between the use of the two attributes (Czech, and Czechoslovak), which would be employed more or less arbitrarily. From the very inception of the existence of the Czechoslovak state, all talk was primarily about "Czech cinema," with references to "Czechoslovak cinema" being less common in specialized literature (where the term was largely relegated to texts dealing with economic aspects of the film industry), or in more formal/official contexts, as even the words alone — Czechoslovakia, Czechoslovak — were actually purpose-made linguistic neologisms with no support in previous cultural tradition.⁴⁾ Similarly, cultural circles in Slovakia in the 1930s engaged in a debate on the need of a "Slovak cinema" (not "Czechoslovak"). These circumstances on the plane of language clearly attest to the local authentic and spontaneous ethno-linguistic approach to the notion of national cinema, which was understood quite unequivocally as part of the national culture of each individual ethnic group. In short, the culturally derived concept of national cinema proved more relevant than the platform embodied by the institution of the state, desired though the latter may have been.

Given this, in dealing with the concept of "national cinema" we should give up all unifying ambitions, and rather acknowledge that its status happens to be very much like that of the concept of "nation" itself: that is, it takes on different connotations in different times and different parts of the world. This, in turn, also implies that there simply must exist several types of national cinemas derived from historically different types of relationship be-

3) "To my peoples! It has been my most ardent wish to be able to devote the years of life which, by the grace of God, are yet given to me, to the workings of peace, and to spare my peoples from the harrowing sacrifices and burdens of war [...] I count upon my peoples who have even in the most tempestuous of times always remained united and loyal, gathering together around my throne, ever willing to offer the heaviest sacrifices for the sake of the honour, greatness, and power of the fatherland." *Sborník dokumentů k vnitřnímu vývoji v českých zemích za 1. světové války 1914–1918. Svazek 1. Rok 1914* (Praha: Státní ústřední archiv, 1993), doc. no. 6, pp. 29–30. (Manifesto of the Emperor Francis Joseph to the peoples of Austria-Hungary, concerning the declaration of war to Serbia, 28 July, 1914). The form of address in this case related to both parts of the Austro-Hungarian commonwealth, as it concerned the armed forces. Austria-Hungary as a whole had only a common foreign policy, currency, and the military, with all other affairs (including e.g. education, as well as indeed, the film industry) were administered separately by Austria (Cisleithania), and Hungary (Transleithania).

4) A magazine published by the film distributors association launched in December 1918 under the masthead *Československý film* (Czechoslovak Film), in 1921 switching to the laconic *Film*.

tween nation and state, or different variants of collective identity. Thus we can distinguish between at least two basic types of national cinemas, namely:

- a) state-national cinema; and
- b) ethno-linguistic national cinema.

Exemplifying the former type, i.e. cinema pertinent to state-nations, are the national film industries of the United States, France, Britain and the like, that is, states where owing to a number of various factors (including: early collapse of the estates system, assertion of principles of civic equality and sovereign execution of power by the civic community, faster pace of social modernization, etc.),⁵⁾ the collective identity was shaped along the lines of the civic principle. Characteristic examples falling within the latter bracket can be found for instance in Central, Southeastern and Eastern Europe, regions comprised of different ethnic minorities settled in different state entities without enjoying access to execution of state power there, yet, each nurturing its own ambition to statehood as the ultimate ideal and political goal, a pursuit in which they eventually prevailed.

Let's illustrate the distinction between these two types of nations — and national cinemas — with the examples of the United States, and Slovakia. For its part, the US is, (if viewed from the perspective of the ruling elites), a country formed by immigration, a case therefore where the state was indeed the sole conceivable platform for the shaping of some sort of collective identity (following the social disqualification of the heterogeneous community of the Native American population). The American "melting pot" has therefore fundamentally differed from the "melting pots" of Central, Eastern or Southeastern Europe, which witnessed throughout the 20th century (and still not many years ago in the Balkans or in the Baltic countries) processes involving the constitution or re-constitution of national states structured along linguistic and ethnic lines. To be sure, the resonance in cinema of the specific historical forces, which shaped American society has been thoroughly essential. The American film industry has always been exceptionally open and forthcoming to the influx of immigrants. Even more than that in fact — it has virtually sustained by them, and continues to do so. After all, it is they who made Hollywood.

On the other hand, national film industries built along ethnic and linguistic lines are usually more insular, more explicitly nation-oriented and anti-cosmopolitan, relating to domestic film production as to a visiting card of the cultural standard attained by a given ethno-linguistic nation. Those countries' film industries are in the hands of the individual dominant ethnic groups, which regard their development or constitution as both a cultural and a political task. This can be very convincingly documented by the case of Slovakia. At the time of the first republic, the Czechoslovak film industry was concentrated in the Czech lands, whereas Slovakia, having only a sparse network of cinemas, faced much more difficult conditions in its pursuit of an autonomous film production. Although a number of local film distributors did exist — albeit mostly short-lived and often operating as branches of Czech companies — in Slovakia in the 1920s and 30s,⁶⁾ the actual film

5) M. Řezník, *Formování moderního národa: (evropské „dlouhé“ 19. století)*, pp. 83–86.

6) Václav Macek and Jelena Paštěková, *Dejiny slovenského filmu*. (Martin: Osveta, 1997.), p. 38. In 1923, Slovak authorities recorded the existence in Slovakia of eight local distributors. Ibid, p. 67.

production, lacking both even rudimentary technical infrastructure and skilled personnel (let alone capital) remained limited to one-off projects which added virtually nothing to the process of establishing a film industry in the region until the late 1930s. Notwithstanding that, by the 1930s, the absence of a “Slovak cinema” was already reflected as an outstanding issue; in other words, it was taken for granted that an emancipated nation aspiring to statehood ought to have its own film production, and that unless the Slovak “film circles” were not in a position to achieve that goal by standard business procedures, the task was to be shouldered by the national state government. There, the Czechoslovak state was ruled out as the general provisions enforced within it were set equally for all parties, whereas the Slovak part was clearly in the need of more than a standard infusion. A solution came into view during the second republic, after Slovakia’s declaration of autonomy. In late 1938 the Slovak government took a crucial step (in the fields of cinema licensing and film censorship) whereby Slovakia emancipated itself from the Czech lands, and shortly after its ensuing establishment, the independent Slovak state took care of the rest: as early as June 1939, the Slovak government charged the Ministry of the Economy with setting up a joint-stock company with a 51 percent share of state ownership. This company, which itself produced the Slovak film newsreel, was then granted by the government a monopoly position on the film distribution, import and export market.⁷⁾ At that point, the newly established national state took the further development of what was by then already a regular domestic film industry — the Slovak cinema — under its aegis, thereby becoming the patron of a national (in the ethno-linguistic sense of the term) cinema which would subsequently continue to develop autonomously — on all levels, including the institutional one — even after the reconstitution of Czechoslovakia.

What such nationalist, ethnically based enclosure of the domestic film culture opened up was notably a migration of labor force, as well as the audience’s fresh acquaintance with international productions, which contributed significantly to cultural interaction, and influenced the aesthetic ideal and social customs of the time. There, one should perhaps cite two examples of a similar process drawn from the Czech context: namely, a boom of the boy-scouts movement and its parallel, alternative offshoot known locally as “tramping”, which has been going on ever since the 1910s to this day, inspired by the civilization of the American West and more often than not introduced through the consumption of pulp fiction and American films; plus, an overwhelming triumph of jazz (from the 1930s onwards) and rock (since the 1960s, of Anglo-Saxon provenance) music, entailing a fatal impact on the Czech pop-music scene. Elsewhere, one might as well bring up an example from Britain, concerning a different aspect: In the mid-1920s, the British government noted that the influx of American films to Britain and the former British colonies resulted in a shift in the local populations’ patterns of consumption, leading to a marked drop in the sales of British products. This led to the adoption of the film act of 1927, regulating the imports of American films to Britain.

Likewise falling within the category of activities opening up a national context in the domain of cinema were various forms of co-production which began to develop in Czech-

7) See Law No. 17 of January 18, 1940. Jiří Havelka, *Filmové hospodářství v zemích českých a na Slovensku 1939 až 1945* (Praha: Čs. filmové nakladatelství, 1946), p. 150.

oslovakia after the introduction of talking pictures, involving the production of foreign-language versions of Czech films, and which took in most particularly partners from Germany, and to a lesser extent, Austria. Beyond that, the Czech scene produced a generation of internationally respected film-makers who also established themselves outside the country, mostly in Germany and Austria (as did, for example, film director Karel Anton who came from a Prague Czech-German family, or actress Anna Ondráková who, as Anny Ondra, worked her way up to become one of the Weimar Republic's top film stars). Another variant of this migratory trend involved the taking up of commissions from different European countries, exemplified most eloquently by the likes of film-maker Karel Lamač, major star of the Third Reich German cinema Lída Baarová, or cameramen including Václav Vích or Otto Heller, both protagonists of what was known as the Czech school of film photography. The Czech film press regularly covered their international exploits, and more than a few of their films featured in the local distribution networks.

In contrast, only a handful of individuals left this country for Hollywood, most of whom failed to score a breakthrough there. The one exception, symptomatic, albeit known only to specialists, was Antonín Vaverka. An operetta singer and stage actor with an extensive career covering the whole Central and Southern Europe to his credit, after the collapse of Austria Hungary, at 52 years of age, he decided to set sail and try his luck in America. And he did make it: he managed to get noticed in Hollywood, and what more, the Czechoslovak actor was handpicked by the Austrian director Erich von Stroheim for the part of the Austrian Emperor Francis Joseph I, in the film *MERRY-GO-ROUND* (premiered in 1923). He proved such a success that Universal made him an offer of a permanent contract.⁸⁾ The cases of such escapes and contacts were more than a few, though what remains relevant is the actual extent of their influence on the public opinion of the then nationally aroused society.

Thus, with national film industries constituted along linguistic and ethnic lines, one can clearly observe the setting of a different central axis — namely, one that does not rely on a political central pivot but rather on a cultural one, and that is not contingent primarily on the institution of state, but rather on the phenomenon of a national/ethnic community. This naturally entails various complications pertinent notably to the cinematic activities of ethnic minorities, and to the cultural integration thereof into the context of the national cinema of the dominant ethnic group. The reason for this is simple: owing to their historical rivalries, neither of the parties involved is seriously interested in achieving such integration. The purity of ethnic roots proves to be a more relevant factor, as in multiethnic states individual nations defined along linguistic and ethnic lines usually tend to set themselves in opposition to one another with a view to preserving their specific identities. Thus the Slovaks did not intend to see their future film production being labeled either Czech or Czechoslovak, just as the Czechs in their turn had previously, in Austria-Hungary, not conceived of their own nascent production as being Austrian. After all, the Viennese film circles then paid no heed at all to the phenomenon of Czech films whose impact was more often than not geographically limited to Prague. Accordingly, regular end-of-

8) Antonín Vaverka's unpublished memoir, *Mé vzpomínky od zlaté Prahy po americké hvězdy*, written in the 1930s, is repositied in manuscript form in the National Film Archive in Prague.

the-year press summaries covering the Austrian film production would lack any mention of Czech films, even though for instance the Prague company ASUM did its utmost, including regular and costly advertising campaigns, in quest of an inroad onto the Viennese market (it even kept its appointed business agent there, one Paul Österreicher), so in fact Vienna was not entirely ignorant of goings-on in the provinces; it only just let the Czech film production lie behind the gates of Austrian cinema — the film industry of the dominant ethnic group.

For anyone wishing to exemplify the potential entanglements between and within various ethnically and linguistically determined national cinemas, the situation in the Czech lands indeed represent a genuine hot spot to focus on. Their three-million-strong ethnic German minority was naturally by no means passive as regarded cinematic activity. In the times of the Habsburg monarchy, it was the German parts of northern Bohemia that witnessed the most vigorous development of film enterprise on an industrial scale, primarily in the sphere of film distribution with a broader Central European perspective. For instance, *Wolframfilm*, a firm owned by film distributor Paul Wolfram, from Ústí nad Labem (Ger. Aussig), was — as documented by its ongoing massive advertising campaign in the Viennese film press — was continually present on the Viennese market, apart from which it also opened a branch office in Dresden. Elsewhere, in the person of Ernst Hollmann, a cinema proprietor from Jablonec nad Nisou (Gablonz), the “Section Böhmen” had a capable organizer enjoying considerable respect even in the Viennese cinematic circles. He could have even become president of the Imperial Association of Cinema Proprietors in Austria, had he not turned the offer down for purely practical reasons. For his part, the founder of the first permanent cinema in Brno, Dominik Morgenstern, began to publish in 1907 the magazine *Anzeiger für die gesamte Kinematographen-Industrie*. Along with the Düsseldorf *Kinematograph*, the Berlin *Die Lichtbild-Bühne*, and the Vienna *Kinematographische Rundschau*, it ranks among the earliest German-language film magazines. The legendary representative of the Viennese film industry, Count Alexander Kolowrat, launched his production under the trademark Sascha-Filmfabrik, on his estate at Přimda. When, in 1912, he resettled to Vienna, a group of his employees split away from Sascha-Filmfabrik to pursue their own film production in Liberec (Ger. Reichenberg).

The collapse of the Habsburg empire and the ensuing foundation of the Czechoslovak state did little in terms of paralyzing the development of the Bohemian German film industry (i.e., the film industry managed by ethnic Germans settled in the country), perhaps apart from the fact that it soon ceased to produce feature films, whereas the production of other types of films continued unabated. The country’s ethnic Germans then ran several hundred cinema houses in Czechoslovakia, as well as being active in the field of distribution. As early as 1921 they established their own film exchange in Ústí nad Labem, published several film magazines, and conducted a bustling community life. From the outset, they were incomparably more dynamic in their cinematic activities than Slovaks. And yet, to this day Czech film historiography has not mustered the grit to take a close look at this sum of activities — which in its entirety doubtless does meet the requisites posed on the content of the general concept of “cinematography” — as at a specific category of national cinema, namely, that of the *deutschböhmisches Kino*. Nor, for that matter, have Czech film historians even posed themselves the question of doing so. In the existing portrayal of the

development of cinema in the Czech lands, the phenomenon of Bohemian German cinema is still left drifting, as though it were lacking identity, viewed as being somehow strangely diluted in the Czech element, while the same historians have readily acknowledged an autonomous national status for Slovak cinema from its very inception. What an imbalance of vision!

After the declaration of independent Czechoslovakia in 1918, the local Germans found themselves living in a new state, and in the position of a minority, which was to them a thoroughly new experience — and the Czechs certainly did not prove excessively willing to make that experience easier for them. To be sure, Czech and Slovak politicians decided to conceive Czechoslovakia along the lines of a national state, however untenable this construction was ultimately proven to be in the long run, a policy whose principal vehicle enforced towards the minorities came to be language, or more specifically, the “Czechoslovak” language decreed by the Language Act as the official state means of communication assigned invariable priority over all other languages. In the practical world of cinema operations, this brought German cinemas within the country’s border regions into difficult situations, as the authorities used their prerogatives of power and insisted that the law should be duly applied to film projections as well. As a result of this, Sudeten German cinema operators introduced a practice resembling a bizarre anticipation of the multi-screen system (locally known as *polyekran*), where the main screen, showing a film with German captions, was supplemented by another, smaller one, with a parallel showing of the same film with captions in the official state language. The whole thing was in fact totally needless, since ethnic Czechs living in the Sudeten regions were fluent German speakers, and were moreover offered by the German cinema proprietors, naturally eager to do good business, special Czech-language-only projections. In Slovakia, the system even produced a class of smart alecks among cinema owners who zealously followed the rules down to the last letter, by first projecting only the whole set of captions in the official state language (i.e., literally in the first place), and then proceeded by letting the film run uninterrupted, with foreign-language captions.⁹⁾ Of course, the whole policy had nothing to do with removing the language barrier; rather, it was meant to demonstrate the authority of the national state in a transnational environment.¹⁰⁾

In the case of cinema / cinemas in the Czech lands, therefore, what we see is a peculiar mixture of the language-ethnic model with the land-based model, even though definitely no parallel can be drawn here with the phenomenon of land patriotism. The ambiguous status of the Bohemian German cinema is likewise evident from the existence of films with errant identity, i.e. ones which no one seems to be claiming to be their own. These include among others a series of film comedies featuring the character of Uncle Kokl (*Onkel Kokl-Serie*, or alternatively, *Onkel Cocl-Serie*), which was launched in 1912 by the company Sascha-Filmfabrik. However, the crew engaged in its shooting soon went their own way, moving to Liberec (Reichenberg) where they carried on making the series under the brand name Reichenberger Filmwerkstätte. In the most recent filmographic title is-

9) Jiří Hora, *Filmové právo* (Praha: Právnícké knihkupectví a nakladatelství V. Linhart, 1937), p. 233.

10) Ivan Klimeš, ‘Kinematografie a jazyková politika meziválečného Československa,’ in Ivan Klimeš and Jan Wiendl (eds.), *Kultura a totalita I. Národ* (Praha: Filozofická fakulta UK, 2013), (in print).

sued by the National Film Archives, *Český hraný film I, 1898–1918* (1995), these films are omitted. They proved no less of a riddle to our Austrian colleagues from Filmarchiv Austria who conducted filmographic research covering the period of Austrian cinema until 1918, albeit limited to the territory of postwar Austria, wherefore these particular films stayed out of their scholarly focus as well.¹¹⁾

Another special case is represented by Protectorate-era films from the production of Prag-Film. They, too, are missing from the catalogue, *Český hraný film II, 1930–1945* (1998), where they would have deserved at least a separate section. Indeed, the Czech scene has from the beginning largely ignored this production, keeping it out of its focus as an alien body, for decades on end reflecting it without any hesitation as Greater German production with which the Czech Protectorate-era film-making (not mentioning participation by individual film directors, cameramen, actors, composers, sound engineers, editors, and Barrandov studios' technical crews!) had nothing in common. The untiring and thorough documenter of the economics of cinema, Jiří Havelka, in his postwar volume devoted to the years 1939–1945, did not make a single mention about Prag-Film:

Greater German Production. From 1939, when all our studios gradually came into the hands of the Germans, a considerable number of films were produced here which, however, cannot be counted as domestic production.¹²⁾

Consequently, he amalgamated without distinction the Prag-Film production with that of Greater German companies turned out in Prague studios, within the same brackets (arriving at the number of 80). There, the ethno-linguistic criterion ruled supreme. However, Havelka's "political" approach, understandable from the perspective of its time, set the standard for the rest of the century, and the fact that still at its end it was not supplanted by a historically substantiated view, is genuinely disturbing. Prag-Film was a daughter-company of the Greater German concern, Ufa. It was operating under Protectorate jurisdiction, and was in the strictest sense of the term a standard economic subject of the Protectorate of Bohemia and Moravia. Its production therefore *was* part of the Protectorate cinema, albeit enjoying a special status, similarly as was the production of the Prague branch office of Ufa dating from 1933–1940, which, unlike the former, has never been contested as such by film historians.

11) Filmarchiv Austria eventually solved the problem in a truly generous manner, by publishing a book plus DVD containing all the surviving films and fragments made by the team in question who produced their films between 1912 and 1917 at Přimda and in Liberec, and from 1919–1926 in Vienna. Günter Kren and Nicolaus Wostry (eds.), *Cocl & Seff. Die österreichischen Serienkomiker der Stummfilmzeit* (Vienna: Filmarchiv Austria, 2010). Incidentally, it would, by no means, be without an interest to publish a catalogue of both feature and nonfiction films covering the entire Cisleithania (Austrian parts of Austria-Hungary), thus providing a survey of those productions that would not be dissected according to the over-complex and occasionally even confusing nation- and land-centered criteria. This would most probably offer an entirely new picture of cinematic activities in the Empire, and would bring down to size in a productive manner the ossified tradition of separate — and to some degree, ahistorical — reflection of the various national cinemas in Central Europe.

12) J. Havelka, *Filmové hospodářství v zemích českých a na Slovensku 1939 až 1945*, p. 29.

The phenomenon of national cinema in Central Europe thus sets a number of themes in relief. It continues to echo the legacy of the 19th century with its concept of linguistically and ethnically defined national communities singling themselves out in confrontation with other such communities, notably in reference to tensions between the Germanic and Slavonic nations of the region. Running counter to this spontaneously trend which has been receiving robust support from the press as well as from the art and culture scene, is a growing awareness of the import of the massive industrial development experienced by the Czech lands, which was the common doing of both Germans and Czechs alike, and which continued unabated all through the interwar period. It brought along a multitude of business and creative contacts with the rest of the world. In fact, the example of the interwar avant-garde movement, whose character was quite unequivocally cosmopolitan, can serve as a proof of the virtual impossibility of developing a national cinema that would have defined itself as a clean-cut self-enclosed ethnic environment. The most serious mistake would be for us to let ourselves be driven by some sort of definition-bound purism, imposing on the concept ever more sharply delineated boundaries, and in the process letting fall under the table anything that we might consider to stand in the way of our carving out the proper definition.

Doc. PhDr. Ivan Klimeš (1957) studied music and theater studies at Charles University in Prague, after graduation he worked in the Czechoslovak Film Institute first as an editor, then as a researcher. Currently he is the head of the Department of Film Studies, Charles University, and works at the Research Department of the National film Archive.

(Address: ivan.klimes@nfa.cz)

Films Cited:

Merry-go-round (Erich von Stroheim, 1923).

SUMMARY

National Cinema in Transnational Context*A Central European Experience*

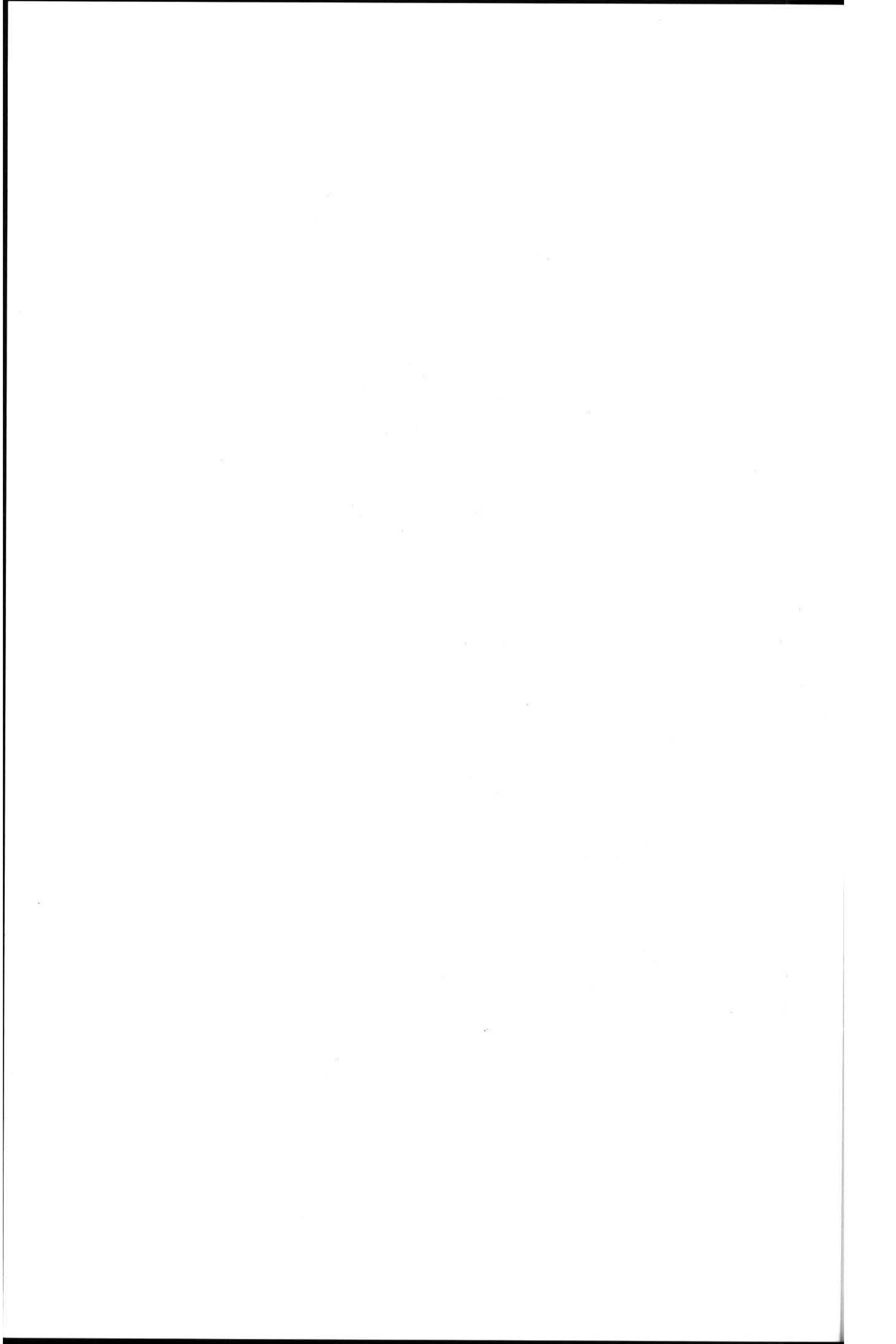
Ivan Klimeš

This study focuses on the birth of national cinema in the region of Central Europe, which is multi-national in character and, from a historical perspective, particularly unstable. The Czech lands alone belonged, over the course of the fifty years of existence of cinema, progressively to four states, each time with different borders. The author consequently distinguishes the phenomenon of national cinema from the institution of the state and places an emphasis on a stable territory with stable audiences defined by a shared cultural-historical identity. The concept of a cultural nation, however, (as opposed to a political nation) does not solve the problem altogether. This can be demonstrated with the still unclear position of film activities of Sudeten Germans and, for example, German production of Prag-Film from the era of the Protectorate of Bohemia and Moravia, which continues to be ignored by Czech film historiography.

It is the multiple alterations in state borders which, particularly after the First World War, dramatically influenced the fate of the regional centres of the emerging film industry. A number of these centres vanished (Lviv), some became important (Prague). This nationalistically ethnic grip on Czech film culture was opened up by, in particular, the migration of the workforce and viewers' experience with foreign productions, which contributed to the intermingling of cultures and influenced both the aesthetic ideal of the era, as well as social habits. Among those activities in the field of cinema which opened up the national environment, were co-production relations, developed in Czechoslovakia after the arrival of sound film in the production of language versions of Czech films. These relations were most intense with Germany and also partially with Austria.

The phenomenon of national cinema in Central Europe consequently exposes a number of themes. It still reflects the 19th century with its concept of national communities based on language and ethnicity defining itself confrontationally against other communities, primarily on the basis of tensions between the German and Slavic nations. However, this spontaneously experienced trend, intensively bolstered by the journalistic and artistic culture, met with the increasing significance of the industrial expansion of the Czech lands, in which both Germans and Czechs participated together and which continued in the interwar period. This entailed vital business and creative contacts with the world as after all, the example of the interwar avant-garde, which was clearly cosmopolitan in nature, demonstrates that a national cinema as a purely enclosed ethnic environment will be incapable of development.

Translated by Jan Hanzlík.



Kevin B. Johnson

Central European Accents

The Homelessness of Gustav Machatý and Karel Lamač

Individual nations built their national theaters and had their national literature. But today, all citizens, from all corners of the earth want the same art and the same entertainment: they want their film.

Gustav Machatý¹⁾

For directors, as with other groups of film professionals, the routes that linked Czech and German/Austrian cinema prior to 1945 were almost exclusively one-way streets. Very few German or Austrian directors found their way to Czechoslovak film production.²⁾ Those that did generally came to work on Czech-German MLV [multiple-language version] films or to take part in the so-called “independent productions” after they were barred from working in the Reich.³⁾ Thus, despite the production location, they remained invested in German-language cinema — films in German aimed at German-speaking audiences — and contributed in no way to Czechoslovak cinema per se.⁴⁾ By contrast, nearly all of the best Czech directors of the 1920s–1940s spent some time working on German-language films intended for German audiences. Some of them, such as Karel Anton, were attracted to work in Germany for personal economic gain and career development. Others

-
- 1) Gustav Machatý, ‘Des Filmes Größe und Not,’ *Licht-Bild-Bühne*, 21 January 1935, p. 4.
 - 2) The primary focus of this essay is the intersection of Czech and German identities. Thus, I do not take into account Slovakia as a separate cultural entity. The film industry in Czechoslovakia at this time was almost exclusively focused on the production of Czech-language films while Slovak themes were largely ignored. Therefore, the examination of “Czechoslovak” cinema in this period entails first and foremost an engagement with Czech cinema. In this essay, I use the term “Czechoslovak” to refer to the national film industry (which include Slovak-language films as well as MLVs) and “Czech” to refer to films made in the Czech language.
 - 3) See Armin Loacker and Martin Prucha (eds.), *Unerwünschtes Kino: Der deutschsprachige Emigrantenfilm 1934–1937* (Wien: Filmarchiv Austria, 2001).
 - 4) In economic terms, of course, these films brought much needed income to the Czechoslovak-based production companies. Furthermore, some of these films did play to German-speaking audiences in Czechoslovakia. Yet, these matters, particularly those related to multi-national spectatorship in Czechoslovakia, are beyond the scope of the current essay and must remain topics for another study.

were more reluctant to work on German projects, doing so only under the circumstances of the Nazi Protectorate.⁵⁾ These directors included Miroslav Cikán and Martin Frič, neither of whom ever left their home country to work on a German-language film.⁶⁾ Also, despite the blossoming of Prague-German literary culture (Kafka, Werfel, Kisch, Perutz, et al.), there were no German Bohemian film directors whose work is closely linked to the city or to Bohemia in general. The two best-known German Bohemians, Georg Wilhelm Pabst and Edgar Ulmer, never worked within the Czechoslovak industry and never made a specifically “Bohemian-themed” film — which I understand to mean a film set in Bohemia that explicitly deals with the culture of the German-speaking or Czech-speaking inhabitants there.⁷⁾ For this reason, most non-Czech film scholarship tends to quietly subsume these German-speaking Bohemians under the rubric of “German” (or with increasing frequency “Austrian”) directors.

Among all of the directors that operated at the intersection of German, Austrian, Czech, and/or Bohemian cinema, Karel Lamač (known in Germany as Carl Lamac) and Gustav Machatý (typically written as Machaty in German and English texts) occupy a unique and important position. Both were “Czech directors” (in other words, Bohemians whose primary language was Czech and therefore are not generally considered “German” or “Austrian”) who made significant contributions to German-language cinema and are important not only for understanding German and Austrian cinema in this period, but can also inform our conceptualization of “Central European” cinema culture more broadly. Both Lamač and Machatý were highly interstitial figures, who navigated the gray area at the intersection of various national cinemas throughout their careers. In many ways, their films fell between the cracks of purportedly clearly demarcated film cultures and in some cases have remained there, in relative obscurity, for decades. These directors and their films inhabit a conceptual “no man’s land” beyond national cinema, which often confounds attempts to approach and conceptualize their body of work in a coherent way, particularly for those accustomed to thinking along national lines, or even within seemingly less restrictive ethnic categories.

Gustav Machatý and Karel Lamač were the two most internationally recognized Czech directors of the interwar period. Even a brief analysis of their careers reveals the close re-

5) The present essay does not address those Czech directors who worked under duress for the German Prag-Film AG during the Nazi occupation (Vladimír Slavínský, Miroslav Cikán, Martin Frič) as the conditions for their contributions to German cinema are radically different than those of the directors examined here.

6) Besides his work on German versions of MLV projects, Frič’s only German language film of the 1930s was *THE SQUEAKER* (*Der Zinker*, 1931), which he co-directed with Lamač in Prague.

7) Edgar Ulmer was born in Olomouc (Olmütz) in Moravia. So, in terms of strict geography, he was not “Bohemian,” but Moravian. But, here and elsewhere in this essay, I use “German Bohemians” as a catchall term to describe all German-speakers who originated from those “Czech lands” that fell within the borders of Czechoslovakia after 1919 — this excludes Slovakia and Sub-Carpathian Ruthenia, but includes Bohemia, Moravia, Silesia, and (if we choose to make the distinction) the territories of the so-called Sudetenland. This use of the term “German Bohemian” is consistent with cultural histories of the region written in English. See, for example, Gary B. Cohen, *The Politics of Ethnic Survival: Germans in Prague, 1861–1914* (West Lafayette: Purdue UP, 2006); Jeremy King, *Budweisers into Czechs and Germans: A Local History of Bohemian Politics, 1848–1948* (Princeton and Oxford: Princeton UP, 2005); Scott Spector, *Prague Territories: National Conflict and Cultural Innovation in Franz Kafka’s Fin de Siècle* (Berkeley, LA, London: University of California Press, 2000).

lationship between the Czechoslovak film industry and its counterparts in Austria and Germany. Both operated within a multiplicity of national contexts, which led them to direct films in Italian (in the case of Machatý) and Dutch (in the case of Lamač) as well as in French and English (in both cases). However, their international (that is, non-Czech) careers were and continue to be most closely linked with German-language films. After a hugely influential period as one of the most outstanding pioneers of the nascent Czechoslovak national cinema in the 1920s, Lamač all but relocated to Germany during the sound era and the tally of his German-language films (36) outnumbers threefold that of his Czech productions (12).⁸⁾ Although he did not enjoy the same high public profile in Germany that he had in his home country, he was a well-known figure in the industry. From the beginning, Machatý's energies were equally divided between Vienna and Prague, resulting in a string of Czech-Austrian co-productions throughout the late 1920s. His first German-language sound film, *ECSTASY* (*Extase*, 1934), was his biggest worldwide success and remains the film for which he is most widely known. In other words, German-Austrian cinema plays an important, if not the dominant role, in defining the cinema of Lamač and Machatý.

Both Lamač and Machatý possessed distinctive authorial voices. The task of the current essay is to develop a framework for describing these voices that accurately accounts for the unique nuances in their films, which, on the whole, inhabit an interstitial space where categories of nation and ideas of home are fluid and unstable. In a number of significant ways, their work can be conceived in terms of what Hamid Naficy, writing in another context, has outlined with his concept of "accented cinema," which he describes as arising from an "interstitial" or "exilic" mode of production.⁹⁾ Naficy describes minor voices at work within a dominant cultural paradigm that is foreign to them, resulting in a recognizable accent — these are "exiled," "diasporic," or "postcolonial" voices; they are "homeless" yet still bear the accents of their homeland. Yet, the patterns of movement that marked the careers of Lamač and Machatý do not fall neatly into the categories of "exilic," "diasporic," or "postcolonial." For the majority of their productive years, Lamač and Machatý were willing nomads, each of whom cultivated his own personal cosmopolitan style, while also maintaining loyalties to certain regional and national patterns. Both directors consistently operated in an indistinct realm between regional specificity and extraterritorial generalities, which marks their films with a particular sense of "homelessness" similar to that found in Naficy's "accented cinema." As I argue, however, their accent is not the result of exilic conditions, but a distinctive feature of the Central European environment, as precipitated by the Habsburg Empire, which incorporated a patchwork of vastly different regional and ethnic cultural "accents" that nevertheless shared an overarching sense of unity.

8) These numbers exclude five features that were made in both German and Czech language versions as well as three German short films Lamač made with Karl Valentin in 1934.

9) Naficy understands the "interstitial" mode of production as occurring at the intersection of differing cultures and film practices as well as occupying a space between the local and the global. Thus, interstitial production is always heterogeneous and multiple in character. Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* (Princeton: Princeton University Press, 2001).

The Artist versus the Showman

Whereas Machatý can be considered within the ranks of other artistic professionals of Austro-Hungarian origin such as G. W. Pabst, Fritz Lang, Billy Wilder, Michael Curtiz, and others, Lamač occupies the other end of the artistic spectrum, as a producer of fast and straightforward entertainment. Machatý often spent years crafting his projects: working on film scripts, spending long periods of time shooting on location, and meticulously editing the final product to achieve the desired effect. In contrast, Lamač produced films on the cheap, in a rapid, factory-line style, working with minimal resources and shoestring budgets. Machatý was a technical and stylistic innovator who experimented with different formal elements and constantly tested the boundaries of filmic expression. His first sound feature, *FROM SATURDAY TO SUNDAY* (*Ze soboty na neděli*, 1931), stands together with Fritz Lang's *M* (1931) and Robert Siodmak's *FAREWELL* (*Abschied*, 1930) as one of the most innovative and intriguing explorations of the new sound film medium that emerged from Central Europe.¹⁰⁾ Likewise, the return in *ECSTASY* to a "silent film aesthetic" that relied on images to communicate the story while reducing dialogue to a bare minimum is reminiscent of Chaplin's films of the early 1930s. In comparison, Lamač's films appear much more superficial and "conservative," relying on (indeed imitating) well-worn generic conventions and filmic techniques. One biographer admits: "Lamač the film director was much more skilled at arranging action before the camera than at active artistic creation."¹¹⁾ To a great extent, Lamač was an "invisible director" whose input was eclipsed by the spectacle and star appeal of his performers. In general terms, Machatý's work tends more towards the psychological complexities of "art cinema," whereas Lamač's films are inauspicious entertainment without grand aesthetic aspirations. No two directors could be further apart — or so it seems.

As a result of the diverging "artistic" value of their works, nearly all of Lamač's films from the 1930s and 1940s have been completely forgotten outside of the present day Czech Republic, whereas Machatý is remembered as an internationally relevant film artist with a particular significance for film history (both in the German/Austrian context and internationally).¹²⁾ Machatý is best known today for *ECSTASY*, which is remarkable for its innovative use of sound, symbolism, and montage. *ECSTASY* relies almost entirely on images to convey the story and emotions; there is no extended dialogue in the entire film. *ECSTASY*'s

10) For a synopsis of the film's plot and comparisons with several early German sound productions, see Daniela Sannwald, 'Ton-Bilder,' in Christian Cargnelli (ed.), *Gustav Machaty: Ein Filmregisseur zwischen Prag und Hollywood* (Vienna: SYNEMA, 2005), pp. 164–173.

11) Luboš Bartošek, *Karel Lamač* (Praha: Český filmový ústav, 1972), p. 1.

12) Recent works of note include the Christian Cargnelli (ed.), *Gustav Machaty: Ein Filmregisseur zwischen Prag und Hollywood*; Armin Loacker (ed.), *Ekstase* (Wien: Filmarchiv Austria, 2001); Michal Bregant, 'Příběh živlů se třemi mezihrami (Extase)/ Eine Geschichte der Elemente mit drei Zwischenspielen (Ekstase),' in Gernot Heiss and Ivan Klimeš (eds.), *Obrazy časů: Český a rakouský film 30. let/ Bilder der Zeit: Tschechischer und österreichischer Film der 30er Jahre* (Praha: Národní filmový archiv, 2003), pp. 15–64. In addition, the first major German retrospective of Machatý's films in 2001 also spurned a number of biographical essays such as Olaf Möller, 'Der Lust ergeben,' *Film-Dienst*, vol. 54, no.16 (2001), pp. 39–41. See also Lucy Fischer's study of *Ecstasy* in the context of U.S. censorship: Lucy Fischer, 'Ecstasy: Female Sexual, Social, and Cinematic Scandal,' in Adrienne L. McLean and David A. Cook (eds.), *Headline Hollywood* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2001), pp. 129–142.

indebtedness to the formal innovations of expressionism and Soviet Montage as well as its experimentation with sound are testament to Machatý's ambition to mobilize the elements of cinema in the communication of inner emotions, intellectual ideas, and deep psychological states. By contrast, Lamač's films are marvelously superficial and aim for little more than simple entertainment in their presentation of bodies in motion, fantastic illusions, and catchy melodies. For the most part, these two speak in utterly different film languages. Nevertheless, from the perspective of (or rather to the ears of) German cinema, they share a highly similar accent — that of the Austria-Hungary. In other words, these two creative voices both operated within a mode of "accented cinema" that was a direct factor of their regional origins.

Willing Nomads

Lamač and Machatý emerged within a distinctly hybrid and multinational context in which they could be identified equally as "Czech," "Bohemian," as well as "Austrian." Here, the former term refers to an ethnic or linguistic allegiance, the middle marks out geographical boundaries, and the last describes inclusion within a political entity. However, whereas the directors themselves share qualities of the "split," "hybridized," or "multiple" identity belonging to what Naficy calls "postcolonial ethnic" filmmakers, they do not directly translate or engage with their unique outsider status within their German films. In other words, neither Lamač nor Machatý produced a German-language film that in any way thematized any aspect of Czech culture — indeed, with the possible exception of *ECSTASY*, their German films are conspicuously devoid of Czech characters and references to Bohemian geography or culture.

The primary problem we encounter when attempting to apply Naficy's categories of accented cinema to Lamač and Machatý lies in the relationship between space and motion. While the movement across space, from one racial/ethnic/national context to another, is a prerequisite for establishing the conditions for accented or exilic films, the cinematic dialect that Naficy describes arises from conditions of relative fixity. In other words, accented cinema comes into being when the exiled-diasporic-postcolonial subject speaks from a situated position within the dominant, "foreign" culture. In the cases of both Lamač and Machatý, however, we are dealing with profoundly unfixed subjects, constantly in flux, wandering back and forth across national boundaries from one film industry to another. Their films do not fall neatly into chronologically ordered geographic phases, as is the case with other well known transnational figures such as Fritz Lang or Ernst Lubitsch (whose careers were marked by a period of great productivity in Germany followed by a prolonged stint in Hollywood). With Lamač and Machatý, there is no clear division between a "Czech period" and a "German" or "Austrian" period — instead, both directors were in a state of constant motion between these countries (and others), working within various national contexts more or less simultaneously. More fitting terms for their more capricious and unfixed mode of cinema might thus be "transient" or "nomadic."

Machatý was a cinematic nomad from his very first years in the industry. Hot on the heels of his enormous contributions to the fledgling Czechoslovak cinema in 1919, he de-

parted for the United States in 1920, where he spent several years in Hollywood learning film craft at the sides of some of the most important filmmakers of the period, including Erich von Stroheim, Tod Browning, and D. W. Griffith.¹³⁾ Upon returning to Europe in 1924, he spent several years in Vienna film studios acquiring more international filmmaking experience (again, however, without being credited for work on any specific film). His 1927 “debut” film *THE KREUTZER SONATA* (*Kreutzerova sonáta*, 1927, made after nearly a decade absence from directing) was shot between studios and locations in Prague and the famous Schönbrunn studios in Vienna. As Machatý’s career peaked in the late 1920s and early 1930s, it progressed along an uneven path of international travel. His best-known films from this period occupy an interstitial position between Austrian and Czechoslovak cinema. When the rise of Nazism forced him to leave Central Europe in the mid-1930s, he spent some time in Italy, where he made the one-off local film *BALLERINE* (1936), before moving on to Hollywood a year later.

Even though he maintained a production company in Berlin throughout most of the 1930s, Karel Lamač was no less nomadic than Machatý — indeed, his travels far exceed Machatý’s in terms of both range and frequency. A great number of films produced by Lamač’s Berlin company, *Ondra-Lamač-Film GmbH*, were international co-productions and/or MLVs, which saw the director shuttling between a multiplicity of filming locations around Europe, mostly in Austria, France, and throughout Germany, but also in Switzerland and Hungary. At the same time, Lamač made regular visits to Prague to direct or act in Czech films. If we also consider that Lamač directed on average over six films each year (compared to Machatý’s average of one film per year) his restless pace was remarkable. One evocative account of Lamač’s transient mode of existence in the 1930s stems from his colleague and friend, Jan S. Kolár:

Like the forever-nomadic Ahasuerus, Lamač rides and flies from city to city across the whole of Europe. Hotels and sleeping wagons are his home [*domov*, the equivalent of the German “Heimat” — author’s note] ... In the metropolises of Europe he is as well known in the studios and artist cafes as he is in the patent offices and lawyers’ offices. He orders a suit at a tailor shop in Berlin, pays off a debt to another tailor in Prague, and then at his hotel in Vienna receives a suit that he had tailored the previous year, but forgot to pick up — and now it is too tight. He has friends everywhere and everywhere creditors ... He finishes one film and then dozes in a sleeping wagon over a script that he is under contract to shoot at the train’s final stop — and he hasn’t even had time to read its title yet ... Every once in a while, he has the inclination to act in a Czech film and begins to fast at the spa in Dolní Lipová in or-

13) See C. Cargnelli (ed.), *Gustav Machaty: Ein Filmregisseur zwischen Prag und Hollywood*, pp. 12–14; and A. Loacker (ed.), *Ekstase*, pp. 356–357. Just as with his subsequent time in Vienna, there is little concrete information about the specific projects he was involved with in Hollywood, since his name does not turn up in any film credits from that period. According to IMDb.com, Machatý worked as Erich von Stroheim’s assistant for *FOOLISH WIVES* (1922). Also, a 1929 German article claims that Machatý assisted Tod Browning and Stuart Paton: ‘Ein neuer Mann,’ *Reichsfilmblatt*, 18 May 1929 (cited in Jeanpaul Goergen, ‘Gustav Machaty’s frühe Regiearbeiten für den deutschen und internationalen Markt,’ in C. Cargnelli (ed.), *Gustav Machaty: Ein Filmregisseur zwischen Prag und Hollywood*, p. 79).

der to shed excess pounds so that he can once again charm his admirers. He smokes cigars and the whole world is his ashtray.¹⁴⁾

In this passage, Kolár likens Lamač to the mythical “Wandering Jew,” Ahasuerus, condemned to eternally meander across the globe, homeless. He is at home all over the world, but has no fixed living space. His lifestyle is characterized by constant motion and marked by a multiplicity of geographic locations. Any sense of national or regional orientation disintegrates from one film to the next as the “homeland” of Lamač’s cinema becomes impossible to pin down. According to this picture, Lamač’s true home is not a geographic space at all, but a compilation of interstitial “non-places”: hotels, trains, and film studios.

Images of Transience

There are a number of specific thematic motifs that reflect Lamač’s and Machatý’s interstitial mode of production. Their accented idiom can be identified in the particular ways that both directors directly engage with themes of wandering and homelessness and consistently feature nomadic, transient figures. Many of Machatý’s main characters are lost in a sort of existential search for meaning. Both *ECSTASY* and *NOCTURNO* (1932) feature “straying” women who leave their husbands to seek happiness elsewhere, while the female lead in *EROTIKON* (1929) leaves her father to pursue a lover in the big city. Thus liberated from their male caretakers, these women all become metaphorical orphans, lost girls in search of a place to fit in. This motif is later overtly thematized in *ORPHAN CHILD 312* (Suchkind 312, 1955): the title refers to the young girl Martina, who was separated from her biological mother at the end of the war, and now stands at the center of a complex custody battle between her foster parents, an orphanage, her biological mother, and multiple would-be mothers. In the process, Martina is shuttled between Hamburg, Hannover, and her rural “home” in the country. At one point, she becomes a runaway, spending several days hiding out on board a cargo ship at harbor. In some cases, Machatý’s wanderer is male; for example, the main narrator of *THE KREUTZER SONATA*, who lives in a state of perpetual travel, riding in trains and relating his tragic tale in search of redemption. Perhaps the most notable homeless figure in Machatý’s oeuvre appears in his quasi-autobiographical film *JEALOUSY*: Peter Urban, an emigrant from Prague who is “lost” in Hollywood.

In contrast to Machatý’s existential “lost ones,” Lamač displays a penchant for carnival performers, itinerant actors, and carefree vagabonds of all kinds. The motif of travelers runs throughout his work in the 1930s and is even evident in the film titles, for example *FAIR PEOPLE* (*Die vom Rummelplatz*, 1930) or *THE TRAMPS* (*Die Landstreicher*, 1937). The former, Lamač’s first German-language sound film, revolves around a familial crisis within a nomadic entertainment troupe. It stars Anny Ondra as a sort of prodigal daughter, who initially denies her carnie background, but eventually realizes her place with her family, joining them on tour as the highlight of their show. In one of the film’s musical

14) Originally in Václav Wasserman (ed.), *Karel Lamač, filmový režisér herec a technik* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1958), p. 11.

numbers, one member of the troupe sings "Wir sind überall zu Haus..." (We're at Home all across the World), a reflexive piece about the transnational and transient existence of the entertainers:

My good father,
My beloved father,
Was born an Eskimo,
And my mother,
My beloved mother,
Was from Italy, right on the Po!
We speak Spanish and French,
English and German and even Chinese!

Refrain:
We are everywhere at home,
Our homeland is everywhere!
We travel out in the world,
We are at home everywhere!
Today in Spain,
Tomorrow in Rome!
Yes! We are everywhere at home,
Our homeland is everywhere!¹⁵⁾

The lyrics invoke the restless life of travel practices by those in the carnival profession, itinerant performers, which in German evocatively labels as "fahrendes Volk": literally, "traveling people." The song also explicitly describes the de-territorialization of the very notion of "home" (*Heimat*) inherent in this mode of existence. "Home" is not fixed in any one space or geographical location. Rather, it is anywhere and everywhere that their travels take them — the whole world itself. This song can also be understood as a playful reflection of Lamac's own career of homeless traveling that took him all over Europe and the family's variety show as a mutation of Lamac's own films.

Perhaps an even more directly suggestive symbol than the fairground for Machatý's and (even more so) Lamac's transient lifestyles are the train cars and railway stations that dominate Machatý's films. The thematic invocation of the train is in fact one of the most easily recognizable stamps of Machatý's authorial, accented voice. In terms of visual signification, images of trains, particularly locomotives, are firmly rooted in a modernist tradition that reveres this mechanical wonder as an archetypal symbol of progress.¹⁶⁾ A sequence at the beginning of *EROTIKON* depicts a train racing towards the city as the camera records the passing landscape through the train window. The pictures and the sense of motion play as an homage to the opening of Walter Ruttmann's *BERLIN, SYMPHONY OF A GREAT CITY* (*Berlin-Symphonie der Grossstadt*, 1927), which portrays the passage of

15) Music by Jára Beneš, words by Fritz Rotter. My translation.

16) Olaf Möller, 'Der Lust ergeben,' *Film-Dienst*, vol. 54, no. 16 (2001), pp. 39–41.

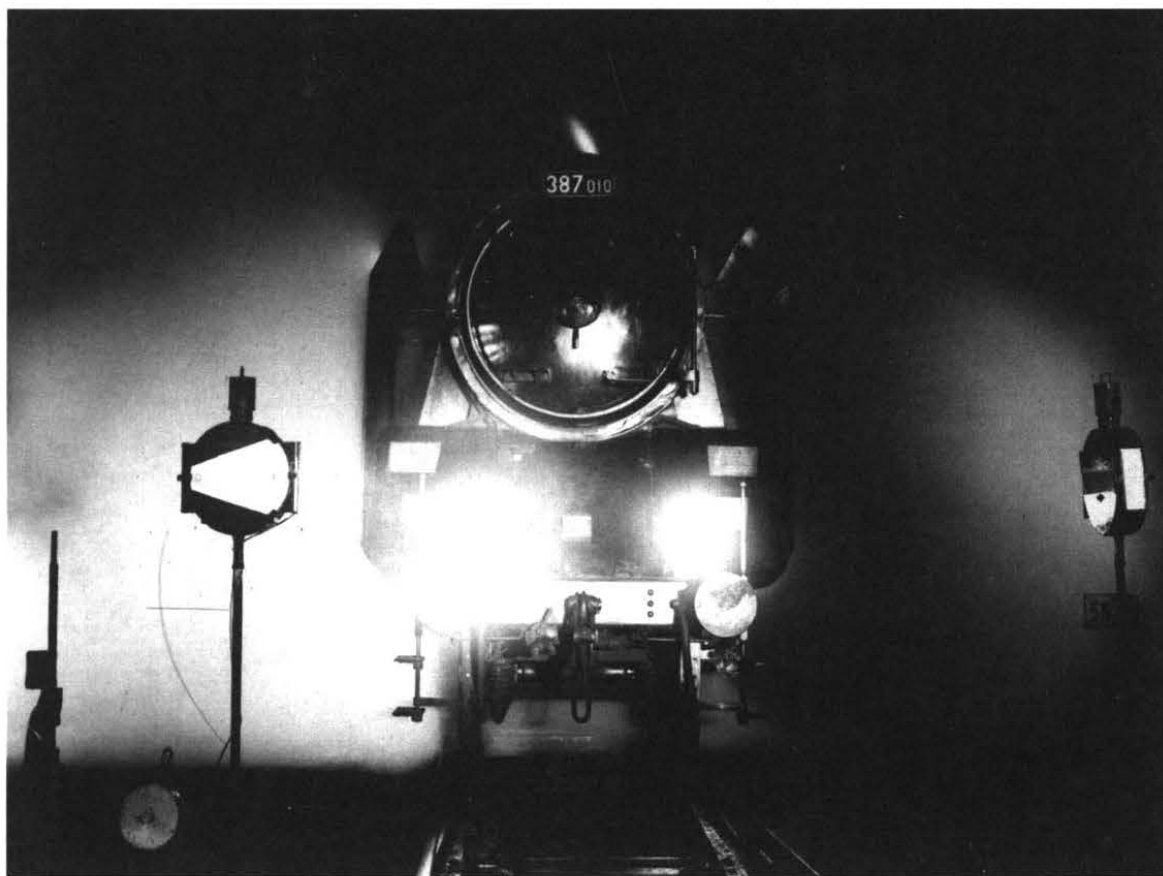


Figure 1. Machatý's authorial stamp: the train as symbol of modernity's energy. From *ECSTASY*. Photo NFA.

a train from the countryside to the heart of the big city. Like Ruttmann and other modernists, Machatý seems enamored with the train as a symbol of modern civilization and rapid transportation. The railway was an prominent emblem of the cosmopolitan lifestyle of early 20th century: it brought together people of mixed class and national backgrounds, broke down traditional concepts of space and time, and provided access to remote places that had been previously unknown or inaccessible.¹⁷⁾ On a more thematic level, however, trains evoke the concept of travel itself and contribute to the feeling of transience and homelessness that permeates Machatý's oeuvre (fig. 1).

For Machatý, the train and the railway station are interstitial spaces where people of different backgrounds and types encounter each other where varying energies intersect. With allegiance to Tolstoy's source novel, *THE KREUTZER SONATA*, Machatý's adaptation begins when passengers on train come to realize that they are sharing their compartment with a murderer, who then relates his tragic story to them. Similarly, in the opening epi-

17) In *ECSTASY*, the emblematic status of the train lends a significant historic subtext to the film. Carpathian Ruthenia was the most remote and least developed territory in Czechoslovakia during the interwar period. Throughout the 1920s and 1930s, the government in Prague undertook extensive measures to modernize Carpathian Ruthenia, to raise its economic standards, increase its infrastructure, and generally integrate it with the rest of the country. The railroad was a powerful symbol of this process of modernization.

sode of *EROTIKON*, the train brings the urban traveler George to the small town where he encounters the young Andrea (daughter of the station master); a meeting that sets off a fateful chain of events ending in his death. George is not only a man from the city who disrupts life in the countryside as soon as he enters it (by seducing the station master's young daughter), but the English spelling of his name and the multiple exotic stickers on his suitcase also mark him as a "foreign" interloper in this rural space. In *ECSTASY*, the construction of the railroad itself brings an "outsider" into foreign territory, providing the setup for another fateful encounter: Adam is an engineer at work on a railroad project in the remote mountainous region where Eva's father has his estate. He is a harbinger of modernity in this rural setting. His presence here inserts an unexpected element into Eva's life, fulfilling her sexual desires, but also setting a tragedy in motion that ends with her husband's death and a life of solitude for her. Both as a communal space and a bridge across great distances, the railway serves as a powerful symbol for modernity's energy and its disruption of traditional barriers between class, gender, and ethnic groups.

At the Intersection of the Local and the Global

Both Machatý's trains and Lamač's itinerant performers are emblematic of an extraterritorial and transnational tendency in modernity that finds its analogue in the cinematic medium itself. In its early decades, the cinema was revolutionary for the extreme ease with which it traveled across borders that had hitherto severely restricted the dissemination of culture. Indeed, both in terms of exhibition and mode of expression, cinema was in many ways "homeless": it traveled throughout an international network of temporary projection tents (generally as a circus attraction) and was more or less liberated from the regional limitations of spoken and written language due to its reliance on visual expression. Like the itinerant performers of the *FAIR PEOPLE* song "Wir sind überall zu Haus," early cinema spoke a multiplicity of languages and could skillfully navigate between them.

Each in their own way, Machatý and Lamač had their sights on global audiences from the very beginning of their work in film. It was this ambition that compelled them to traverse the borders of their own national cinema in the first place — setting them on a path that would eventually lead to German cinema. In the 1920s and into the early 1930s, the film industry centered in Berlin stood as a sort of "Hollywood of Europe," drawing talent from across the continent and reaching worldwide markets with its products. The German industry assumed a dominant position in the "Film Europe" movement, a transnational alliance of film companies that aimed to compete with Hollywood through the unification and concentration of their forces.¹⁸⁾ Being the largest and arguably the most influential European film center of the interwar period, it is only natural that the German industry would be a primary target for Lamač's and Machatý's global ambitions.

18) Kristin Thompson, 'The Rise and Fall of Film Europe,' in Andrew Higson and Richard Maltby (eds.), *Film Europe and "Film America": Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920–1939* (Exeter: University of Exeter Press, 1999), p. 72.

In the mid-1920s Lamač promoted himself at home with the slogan “Rosteme do šíře, Lamač – Košíře,” which roughly translates (albeit losing the rhyme) as “we’re expanding, Lamač – Košíře” — with “Košíře” indicating the Prague district where Lamač’s film operation was based.¹⁹⁾ As suggested by the Czech word “šíře” (breadth) in the slogan, the ambition was clearly expand *outwards*, rather than upwards — in other words, he did not aim to increase the scale of his domestic production, but to increase the regional scope of his film work. Already by the late 1920s, Lamač was involved in international co-productions that saw him traveling between Prague, Vienna, and Berlin. Whereas the arrival of sound film hampered the international marketability of individual films and solidified the borders between national film cultures, Lamač’s transnational influence only increased during this period. He was intensely involved in the production of multiple-language versions for the international market, directing not only Czech and German, but also a number of French versions. His work on MLVs continued until 1937, even though this mode of production had become passé in most areas of American and European cinema by 1933.²⁰⁾ On the one hand, this can be understood as Lamač’s commitment to cinema as an international medium. On the other hand, it is evidence of his shrewd economic strategy to work multiple markets simultaneously while minimizing production costs. His Berlin-based Ondra-Lamač-Film company served much the same purpose. Far from being a bastion of distinctly nationally oriented German films, the company specialized in MLVs and other forms of international co-production. Tim Bergfelder remarks that the German-language Ondra-Lamač Edgar Wallace films of the early 1930s are very much “transnational productions within the wider framework of the ‘Film Europe’ project of the time.”²¹⁾ The Berlin location not only afforded Lamač access to some of the most advanced studios and best-loved actors in Europe, but also connected him to the most important distribution hub in the region. Thus, the company did not as much anchor Lamač in Germany as open the doors to national cinema markets around the world. Regardless of the language he was filming in, Germany remained the most important node for securing funding and distributing his products to global audiences.

Lamač’s mode of film production is defined by what could be termed a “multi-local” approach. Rather than communicating with a distinct authorial voice, his films seem acutely aware of their target national audience and aim to “speak the local language” as much as possible. Lamač was masterfully able to switch film languages depending on the context that he was operating in, much like the variety performer in *FAIR PEOPLE*, who claims to converse in “Spanish, French, English, German, and even Chinese” (see song above). Although the general themes and style of his films were highly cosmopolitan in nature — borrowing freely from all manner of international trends — he relied on the possibilities of MLV production to “localize” his products to specific national audiences. This involved translating universal ideas and superficial attractions into local dialects of spoken language, tailoring the jokes to local tastes, and casting actors in order to maximize the appeal of the cast to lo-

19) Luboš Bartošek, *Karel Lamač* (Praha: Český filmový ústav, 1972), p. 1.

20) His last MLV effort was a Czech-German co-production was *GROUND FOR DIVORCE* (*Důvod k rozvodu / Der Scheidungsgrund*, 1937), which starred Anny Ondra in both versions.

21) Tim Bergfelder, *International Adventures: German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s* (New York: Berghahn, 2005), p. 145.

cal audiences. In other words, Lamač was less interested in creating a single, universalizing cinematic mode that spoke to as wide an audience as possible than he was in using the apparatus to fashion a multitude of products, each specialized to a distinct target group.

In contrast to Lamač, Machatý openly strived for an international style and approach that would make each of his films accessible (and marketable) to the broadest audience possible. Evidence of this approach can be seen in various aspects of his film aesthetic, such as the use of international casts and the emphasis on images to tell the story, rather than on intertitles or spoken dialogue. As early as 1927, his first major work, *THE KREUTZER SONATA*, prompted contemporary critics to comment on the "cosmopolitan" nature of Machatý's film style.²²⁾ Some have even suggested that the international success of this film marked a significant "cosmopolitan" shift in Czechoslovak film production, indicating the point at which it began to expand its focus from local audiences to the broader global market.²³⁾ The 1929 silent film *EROTIKON* was cosmopolitan not only in style, but also in the multinational composition of its cast. In this story of two love triangles linked together by the erotic escapades of one man, each of the five primary actors hail from a different country: George, the male seducer (Austrian Olaf Fjord); a young woman who succumbs to his will (Slovenian Ita Rina); her husband after the affair (Italian Luigi Serventi); a married woman with whom George is having affair (Lithuanian-born German Charlotte Susa); and her husband (Czech Theodor Pištěk). As Jerzy Toeplitz writes in his bitter assessment of *EROTIKON*, "the casting of foreign actors only increases the cosmopolitan eclecticism inherent in the film form."²⁴⁾ Toeplitz, writing from a Marxist perspective, is perhaps the most vocal intellectual critic of what he saw as Machatý's "formalistic games" and lack of "solidarity with the people" (*Volksverbundenheit*). Clearly, this demand for "solidarity" suggests a connection or attachment with a specific community, which in this context could even be understood in national terms, since Toeplitz sets this "solidarity" in opposition to what he sees as "cosmopolitanism." Yet, it seems misguided to demand this from a director who was not, himself, geographically or nationally grounded and who was primarily concerned with issues of transit and transition. Indeed, as I suggest here, this lack of grounding in one national or cultural context is a direct consequence of the Central European context from which Machatý arose and therefore a thoroughly natural characteristic of both his transnational impulses as well as his accented voice.

A fundamental impulse at the root of Machatý's creative project was the formulation of a globally intelligible film art. Shortly after the Berlin premiere of *SYMPHONY OF LOVE* (*Symphonie der Liebe* a German re-edit of *ECSTASY*) in January 1935, Machatý was invited to speak at a screening of the film for students of the Berliner Universität.²⁵⁾ In this speech, he openly declares his desire to make film art that speaks to "simple and humble people" across the world:

22) See for example 'Die Kreuzersonate [sic.], *Der Film*, 1 June 1927 (cited in J. Goergen, 'Gustav Machatý's frühe Regiearbeiten für den deutschen und internationalen Markt,' p. 76).

23) Christian Cargnelli (ed.), *Gustav Machatý: Ein Filmregisseur zwischen Prag und Hollywood*, p. 15.

24) Jerzy Toeplitz, *Geschichte des Films 1895-1933* (Munich: Rogner und Bernhard, 1987), p. 488. Also quoted in C. Cargnelli (ed.), *Gustav Machatý: Ein Filmregisseur zwischen Prag und Hollywood*, p. 16.

25) The title of the German release highlights the importance of music over dialogue and the attempt to emulate musical emotion through the lyrical assemblage of images. Furthermore it also directly evokes Walter Rutt-

Individual nations built their national theaters and had their national literature. But today, all citizens from all corners of the earth want the same art and the same entertainment: they want their film. Film has become the standard form of entertainment in the 20th century. An American film touches a young female typist in a Ford factory in the same way that it touches a female worker at a macaroni factory in Naples, a young woman at the ticket booth in Schlesinger's Theater in Cape Town, or a female student of the Economic Academy in Tokyo. German films have had great success from the northernmost extremes of Europe to the farthest edges of the Balkan Peninsula, from the wide American west to the depths of the Orient. It brings a feeling of joy to work on such an art form.²⁶⁾

Clearly, this attempt at an international film language was hindered by the coming of sound, and with spoken language — the factory worker in Naples will not be as touched by a film if she does not understand the language spoken in it. In this context, the innovative approach to sound in *ECSTASY* can be understood not just as “experimentation for experimentation's sake,” but also as both a mode of address and a distribution strategy — for by keeping the spoken parts in *ECSTASY* to a minimum, Machatý increased the international potential of the film. On the one hand, without relying on the crutch of dialogue, *ECSTASY* mobilizes more universally intelligible means (visual images, montage, and music) to relate the narrative and communicate emotions. On the other hand, the dearth of dialogue greatly facilitated the process of post-production overdubbing, allowing the original sound recording to be easily written over with dialogue in foreign languages.²⁷⁾ The film was produced simultaneously in German, Czech, and French language versions, which became the source for a number of overdubbed edits worldwide.²⁸⁾ This was the only time that Machatý simultaneously created different language versions of one film, although his mode of operation was quite different from normal MLV production: instead of filming lengthy sequences multiple times with different actors working from various scripts, the basic raw film material was essentially the same for each film, and the versions were created in post-production by means of overdubbing and editing.²⁹⁾ (The French

mann's Avant-garde masterwork *BERLIN, SYMPHONY OF A GREAT CITY*, thereby making explicit the genealogy of Machatý's semi-experimental film (which was clearly influenced by Ruttmann).

26) Gustav Machatý, ‘Des Filmes Größe und Not.’

27) Limiting the amount of spoken language also aided the integration of multi-national actors into one filmic diegesis, by eliminating the potential for different accents to become evident in their speech. As with *EROTIKON*, the main cast of *ECSTASY*, also came from diverse backgrounds: Austrian Jew Hedwig Kiesler (later famous as Hedy Lamarr) as Eva, German Aribert Mog as Adam, Croatian Zvonimir Rogoz as Eva's husband Emil, and Prague-born, German-speaking actor Leopold Kramer as Eva's father. Rogoz, for example, speaks only a handful of lines throughout the entire film, usually consisting of isolated words (e.g., “Eva!”, “dich,” “ja,” “nein” etc.) thereby rendering his Croatian accent undetectable.

28) The Czech version features all the same actors in the main roles as in the German version, yet in most cases Czech speakers overdub their dialogue. The only exception was Rogoz, who could speak Czech, and therefore replayed all of his speaking scenes for the Czech version. The French version retained Kiesler and Rogoz, but employed French actors in the roles of Eva's lover (Pierre Nay) and her father (André Nox). It is likely that this alteration was part of a strategy to increase the international marketability of the film by casting actors familiar to French audiences.

29) For a detailed analysis of the differences between these three language versions and other international edits, see M. Bregant, ‘Příběh živilů se třemi meziphrasmi (Extase)/ Eine Geschichte der Elemente mit drei

version displays the highest amount of variation, since it replaced two of the main roles with French actors, thereby necessitating that each their scenes be filmed multiply.) However, regardless of the language used in any particular version, the dialogue plays only a minimal role. For Machatý, the overall cinematic language and its universal appeal were far more important than the spoken dialogue.

In the speech quoted above, it is evident that the primary models for Machatý's vision of an international film language are Hollywood and Germany — indeed, he shifts effortlessly from one to the other in praising the global reach of cinema. Yet despite Machatý's years in Hollywood, the German film industry was, from his Central European perspective, the gateway to the global market. Although *THE KREUTZER SONATA* and *EROTIKON* represented Machatý's breakthrough in Germany and Austria, it was his 1933 film *ECSTASY* that garnered him overwhelming international attention. Surrounded by scandal, *ECSTASY* was awarded the top prize at the Venice Film Festival in 1934, becoming the first Czechoslovak film to achieve such high international accolades.³⁰⁾ This was the first sound film that Machatý directed in a language other than Czech, and the choice of predominantly German-speaking actors would suggest that his main target audiences were in Austria and Germany.³¹⁾

In spite of this, *ECSTASY* failed to establish Machatý's career in Germany, where he was severely hindered by the moral sensitivities of the Nazi regime and ultimately thwarted by their racial politics. At the time that *NOCTURNO* was made, *ECSTASY* was still in the process of being reworked into a film acceptable to the Reich censors (being eventually redubbed *SYMPHONY OF LOVE*). At this stage, the censors seemed less concerned about the matters of formal experimentation or the non-Aryan backgrounds of Machatý and Kiesler than with the questionable morality of the film.³²⁾ Machatý had his eyes on German distribution for *NOCTURNO* as well, even if it would require severe alterations similar to those carried out on *ECSTASY*.³³⁾ However, the film was never granted approval by Nazi censors,

Zwischenspielen (Ekstase)'; and Joseph Garncarz, 'Ekstase ohne Ende. Variationen eines Films,' in A. Loacker (ed.), *Ekstase*, pp. 147–190; as well as the comparison of dialogue lists in A. Loacker (ed.), *Ekstase*, pp. 465–478.

30) See Francesco Bono, 'Exstase am Lido: Chronic eines Skandals,' in A. Loacker, *Ekstase*, pp. 115–146.

31) According to Francesco Bono, however, it was the Czech version that was shown at the Venice festival. See F. Bono, 'Exstase am Lido: Chronic eines Skandals,' p. 140. Also note: a French version of the film *FROM SATURDAY TO SUNDAY* was made, but only by post-synchronization of the original Czech print. Machatý did not originally intend on making a French version.

32) In this context, it is significant to note that censorship issues with the film's morality were not unique to Germany. *ECSTASY* did not have its London premiere until 1938 (M. Bregant, 'Příběh živlů se třemi mezihrami (Extase)/ Eine Geschichte der Elemente mit drei Zwischenspielen (Ekstase),' p. 50) and was not legally screened in the United States until 1940 after being severely re-edited (see Lucy Fischer, 'Ecstasy: Female Sexual, Social, and Cinematic Scandal'; and Vinzenz Hediger, 'The Ecstasy of Physical Relations and Not Normal Marriage.' Gustav Machatý's Ecstasy in den USA,' in C. Cargnelli (ed.), *Gustav Machatý*, pp. 176–197).

33) It was not, in fact, unheard of for foreign films that involved Jewish personnel to play in the Reich. There were many cases whereby the identities of Jews involved in the film were covered up or even ignored. See Armin Loacker and Martin Prucha (eds.), *Unerwünschtes Kino: Der deutschsprachige Emigrantenfilm 1934–1937*; Uli Jung, 'Am Ende überwiegt der falsche Mythos. Zur Rezeption von Ekstase,' in A. Loacker (ed.), *Ekstase*, pp. 71–113; and Kevin B. Johnson, 'Či je to Heimat? Estetika národnosti a politika místa v jazykových verzích filmu *Jana* (1935/6),' *Illuminace*, vol. 20, no. 1 (2008), pp. 69–83.

and even *SYMPHONY OF LOVE* was pulled from distribution in the Reich immediately after its Berlin premiere, once Machatý's "racial purity" came under closer scrutiny.³⁴⁾ When Machatý was unable to provide documented evidence of his racial purity, his hopes of breaking into German cinema were finally dashed. Machatý had been effectively banished from Germany before even having the opportunity to work there — becoming an "exile" from a homeland in which he had never lived.³⁵⁾

Interestingly, just like its author, *ECSTASY* too was fated to a "homeless" existence in the interstitial spaces between national cinemas. Indeed, it would seem as if *ECSTASY* could serve as a prototypical example of an "interstitial cinema," as a cosmopolitan film that does not fit neatly into any one national paradigm, equally claimed and rejected by factions in all national camps. Upon its release in Czechoslovakia, the film encountered a great level of criticism precisely for its "eclectic" and "international" style.³⁶⁾ In fact, Czech Marxist critic Lubomír Linhart went so far as to criticize *ECSTASY* for its overwhelmingly "Germanic" character, declaring that neither the film nor its director "express Czech cinematography," indeed that there is "nothing at all Czech in this film."³⁷⁾

In fact, *ECSTASY* contains a number of visual elements that overtly situate the story in Prague and in the mountainous landscape of Central Europe (the mountain sequences were in fact filmed in the Carpathian mountains of eastern Slovakia). Most conspicuous is the long crane shot over the Barrandov terraces on the Vltava river in Prague — the sight of this former well-known landmark would have immediately stood out as a signifier of the city to those familiar with it (fig. 2). Furthermore, the climactic suicide scene set in a rural inn particularly evokes Carpathian culture with the appearance of a musical group, whose gypsy-influenced style prominently features a violin and a cimbalom (fig. 2). These details might strike the modern viewer as simply bits of ornamentation without any deep cultural meaning; however, the particular sense of place that the film evoked was not entirely lost among contemporary viewers. In his review of *SYMPHONY OF LOVE*, one Berlin critic took issue with the failed attempt to "Germanize" a film that is so clearly tied to the Czech landscape and people.³⁸⁾

Machatý himself felt that the distinctive regional milieu was not merely decoration, but an essential part of the story. In the early 1960s, when a New York company proposed that the remake of *ECSTASY* be filmed in Greece, Machatý responded vehemently, "You cannot just transplant Othello to Glasgow, or Hamlet to Sicily. Well, admittedly, anything

34) Machatý's mother was Jewish. She was murdered in Treblinka in 1942. Loacker indicates that *SYMPHONY OF LOVE* only ran in German theaters for several days after the premiere before being pulled from distribution. A. Loacker, 'Gustav Machatý's Leben,' in A. Loacker (ed.), *Ekstase*, p. 367.

35) Apparently, though, in early 1935 (prior to the investigation of his racial background and the censor's ban of *NOCTURNO*), Machatý had in fact successfully secured a provisional contract with Ufa and was slated to direct a film with Lída Baarová. See A. Loacker, 'Gustav Machatý's Leben,' pp. 366–367.

36) Jiří Horníček, 'Ekstase — Produktion und Rezeption in der tschechischen Presse,' in A. Loacker (ed.), *Ekstase*, p. 61–68.

37) Quoted in A. Loacker (ed.), *Ekstase*, p. 382, which in turn cites Jaroslav Brož and Myrtil Frída, 'Gustav Machatý. Legenda a skutečnost 2,' *Film a doba*, vol. 15, no. 5 (1969), p. 265.

38) "Symphonie der Liebe," *Berliner Tageblatt*, 9 January 1935, p. 6. Full quote: "In der Bearbeitung wird der Versuch gemacht, die Handlung nach Deutschland zu verlegen. Nicht zum Vorteil des Filmes, der in tschechischer Landschaft und unter ihren Menschen spielt."



Figure 2. Left: Prague landmark — the Barrandov terraces. Right: A typically Central European musical ensemble with violin and cimbalon. Both from *ECSTASY*. Photo NFA.

is possible — but *ECSTASY* was and remains conceptually tied to *Mitteleuropa*, Vienna, Austria.³⁹⁾ Interestingly, the director himself is ambiguous in assigning the film to one specific national context. His suggestion that the film is conceptually tied to “Vienna” is curious since there are neither exterior shots of the city, nor explicit indicators of a Viennese context in the film. In juxtaposition to Machatý’s suggestion of a specific urban location, though, is the indication of a transnational regional context: *Mitteleuropa*.⁴⁰⁾ This suggests a cultural setting that is not defined according to a strong national allegiance, but by its highly multi-ethnic character. This invites us to speculate whether Machatý’s invocation of “Austria” here refers to the German-speaking nation-state formed after World War I or rather suggests the spirit of the Habsburg Empire that fostered a trans-regional identity that united various national and linguistic groups. Thus conceptualizing *ECSTASY* as an “Austrian” film — that is as a “middle European” film — can help account for its ambiguous positioning, and the difficulty that arises when attempting to assign it to one specific national context.

ECSTASY’s outsider status is not, of course, unique. Indeed, it is emblematic of Machatý’s career and his filmic output more generally. Curiously, the director is not even entirely “at home” in his own native cinema. As Ivan Klimeš has asserted, “In truth, Gustav Machatý occupies a somewhat peculiar and exceptional (*eigenartige und aussergewöhnliche*) position in the history of Czech cinema.”⁴¹⁾ In other words, his “accent” is not restricted to one national context — his voice seems to carry the same distinct accent whether it is heard in the context of Czech cinema or in the context of German/Austrian cinema. Yet, while Austrian and Czech scholars equally admit Machatý’s marginal position within their

39) From a letter by Machatý to Paul Kohner, 22 June 1963, qtd. in C. Cargnelli (ed.), *Gustav Machatý*, p. 45. According to the treatment that Machatý wrote for the remake of *ECSTASY*, the film was to be overtly set in Austria around in the first decade of the 20th century. The treatment specifically places the action in Prague (Troja chateau and the main train station), Vienna, and a Southern Bohemian castle among other locations.

40) In my interpretation, Machatý uses the term *Mitteleuropa* here primarily to reference the geographic region between East and West Europe but also to evoke the multi-national and poly-cultural ideal of unity associated with the Habsburg Empire. Thus, his meaning is very different to the Prussian, pan-German hegemonic concept promoted by the German Empire in the late 19th and early 20th centuries.

41) Ivan Klimeš, ‘Der junge Machatý kommt zum Film,’ in C. Cargnelli (ed.), *Gustav Machatý*, p. 61.

respective national cinemas, both camps also retain a solid investment in the man and his films — and arguably both are equally justified in so doing. Indeed, regardless of his Czech origins and consistently close ties to the Czechoslovak film industry for most of his career, Austrian scholarship can boast a direct claim on Machatý since his estate presently resides within the collection of the Filmarchiv Austria in Vienna. Furthermore, the recent swell of interest in Machatý's life and work within Austrian cinema studies has done much to strengthen the perception that he is an "Austrian director."⁴² Even so, there is no denying that as much as Machatý contributed to Austrian cinema, he also contributed to Czech cinema. Indeed, in the opening lines of his contribution to the Filmarchiv Austria's volume on *ECSTASY*, Armin Loacker openly states that the film is not explicitly Austrian at all, but Czech. However, even this reversal of national identification does not do full justice to the complex position that the film occupies. Indeed, as I have shown, the case of *ECSTASY* vividly illustrates the "homeless" nature of Machatý's cinema — like the director himself, most of his films exist in a sort of no man's land in the border regions between various national cinemas, marked by traces of Austrian, German, and Czech culture, yet belonging definitively to none. This is an extraterritorial body of films that frustrate any attempts to conceptualize according to traditional notions of national cinema.

It is perhaps useful at this point to return to Machatý's seemingly paradoxical claim that his "homeless" film (*ECSTASY*) is intrinsic to Central Europe and Austria in particular. What I am suggesting here is that the Central European context itself generated a certain sense of extraterritorial "homelessness." An identity split between local and global, between ethnic nation and empire was an inherent part of the Austro-Hungarian experience, and the effects of this worldview lingered on after the fall of the Habsburgs. Indeed, there is much to suggest that this unique sense of "in-between" is a defining characteristic of "Austrian cinema," at least during the first half of the 20th century, and many of my observations on the motifs of wandering, extraterritoriality, and homelessness in the films of Machatý and Lamač can be extended to Austrian cinema in general. According to Frieda Grafe, "Austrian film history is a phantasm, because it is not tied to a fixed place; its cinema is a kind of film without a specific place."⁴³ Thinking in these terms, Lamač and Machatý can perhaps be described as typically "Austrian" directors of the period precisely *because of* the "extraterritorial" and "cosmopolitan" nature of their work.

Generally speaking, Lamač's and Machatý's German films are not linked to Prague or Bohemia in any direct way, operating in a more cosmopolitan framework. (With its brief depiction of a well-known Prague landmark, *ECSTASY* stands as an important exception to this general rule, yet even here the overall feeling is of a generically cosmopolitan city than Prague in particular.) At the same time, the directors' the Czech-language films are deeply grounded in Czech national culture and tend towards local settings; many are adapta-

42) The two most important works (A. Loacker /ed./, *Ekstase*; and C. Cargnelli /ed./, *Gustav Machatý: Ein Filmregisseur zwischen Prag und Hollywood*) were published in Vienna. There is also a section on Machatý in Elisabeth Büttner and Christian Dewald, *Das tägliche Brennen: Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945* (Wien: Residenz Verlag, 2002), pp. 114–121.

43) Original quote in Frieda Grafe, 'Wiener Beiträge zu einer wahren Geschichte des Kinos,' in Christian Cargnelli and Michael Omasta (eds.), *Aufbruch ins Ungewisse: Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945* (Vienna: Wespennest, 1993), p. 227.

tions of well-respected works of national literature.⁴⁴ In other words, their “nomadic” accent is much more pronounced in German-language cinema than in that of their homeland — and indeed, as discussed earlier, Machatý in particular conceived of German cinema as a model for a sort of universal film language that he could use to liberate his art from the limitations of his Czech national context to reach international audiences. This is not to say that the German-language films of Machatý and Lamač films are entirely devoid of regional specificity or grounding in the German or Austrian national context. The Viennese setting plays a prominent role in Machatý’s *NOCTURNO*, for example. More remarkably, Lamač’s German films display a conspicuous penchant for Viennese operetta and occasionally operate with many of the tropes common to the *Heimatfilm* genre that is emblematic of Austrian and Bavarian regional patriotism (eg. *THE BAT* [Die Fledermaus, 1931], *FRASQUITA* [1934], *THE WHITE HORSE INN* [Im weißen Rößl, 1935], *WHERE THE LARK SINGS* [Wo die Lerche singt, 1936]). Rather, both directors are equally capable of speaking in a “cosmopolitan” voice as in “nationally grounded” voices, and even displaying mastery of national idioms that seem diametrically opposed to each other (e.g., “German” and “Czech”).

The oscillation between opposed modes of “national address” is not as unusual or unexpected as one might assume. This tension between national or ethnic loyalties is, in fact, a distinct reflection of the Austro-Hungarian legacy in the region. The political developments of the latter decades of Austria-Hungary had fostered an environment of competing national, regional, and ethnic affiliations. The divisions between these conflicting modes of identity were generally far from clear-cut and many citizens learned to navigate multiple public and private roles in their day-to-day life.⁴⁵ There was no inherent contradiction in describing oneself as both “Czech” and “Austrian.” Paradoxically, the Austro-Hungarian state was characterized by a profound sense of multinationalism or even transnationalism.

Even Machatý’s and Lamač’s most important contributions to Czech national cinema can be imagined as intrinsically bound to the Austro-Hungarian context. Both directors were involved in the creation of a series of films based on the famous Czech literary character from Jaroslav Hašek’s novel *The Good Soldier Švejk* (*Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*) in the late 1920s. It was Karel Lamač who initiated *The Good Soldier Švejk* into Czech cinema, and into world cinema at the same time. He directed the first two installments in the four-film series that featured Karel Noll as Švejk: *THE GOOD SOLDIER ŠVEJK* (*Dobry voják Švejk*, 1926) and *ŠVEJK AT THE FRONT* (*Švejk na frontě*, 1926). Gustav

44) Machatý’s second sound film *NAČERADEC, THE KING OF KIBITZER* (Načeradec, král kibiců, 1932) was inspired by a popular novel by Karel Poláček. Lamač’s adaptations of “great” Czech works include: *OLD MAN BEZOUŠEK* (Pantáta Bezoušek, 1927), adapted from the novel by Karel Václav Rais; *CAMEL THROUGH THE EYE OF A NEEDLE* (Velbloud uchem jehly, 1926), based on the play by František Langer; and *THE LANTERN* (Lucerna, 1925, 1938), based on the play by Alois Jirásek. Likewise, he filmed Jara Beneš’s famous Czech operetta *ON THE GREEN MEADOW* (Na tý louce zelený, 1936) and wrote an original screenplay for his film *KAREL HAVLIČEK BOROVSÝ* (1925), about the life of the Czech national Revivalist.

45) See, for example: Gary B. Cohen, *The Politics of Ethnic Survival*; Jeremy King, *Budweisers into Czechs and Germans*; Scott Spector, *Prague Territories*; and Jiří Kořálka, ‘Nationality Representation in Bohemia, Moravia and Austria Silesia 1848–1914,’ in Geoffrey Alderman (ed.), *Governments, Ethnic Groups and Political Representation* (New York: New York University Press, 1993), pp. 85–122.

Machatý got involved in the project later, directing the final film in the series, *ŠVEJK IN CIVILIAN LIFE* (*Švejk v civilu*, 1927).⁴⁶⁾ Almost two decades later while in British exile, Lamač supplied a further, highly intriguing installment in the Švejk mythology in the form of the English-language film *SCHWEIK'S NEW ADVENTURES* (a.k.a. *IT STARTED AT MIDNIGHT*, 1943). This topical updating of the Švejk story fed fantasies of Czech patriotism and resistance with its depiction of Švejk taking on the Nazi occupiers of his homeland. David Bordwell and Kristin Thompson have credited this silent series of Švejk films with helping to create a Czech "national film tradition".⁴⁷⁾ Yet, as much as these films are distinctly Czech in perspective, the cultural context that they inhabit is undeniably "Austrian." Švejk's uniquely "Czech" character only arises in contrast to the dominant Austro-Hungarian culture, as a marker of difference, as an accented voice within a Central European context governed by a generally Germanic paradigm with its figurative center in Vienna.

I have argued above that we can attribute the "nomadic" or "transient" accent in the German films of Lamač and Machatý to their transnational and interstitial mode of production. What I am suggesting here is that this accent derives not only from the confrontation between a "German" host culture and a "Czech" home culture, but rather belongs to a more complex constellation of competing identities and allegiances that is typical to (post) Habsburg Central Europe. In other words, these accented voices express the heterogeneity, multiplicity, and contradictions inherent to the region they come from. To a great extent, the label "Central Europe" itself suggests a region that is defined in terms of transnationalism and multiculturalism. Indeed, aside from Lamač and Machatý, this region produced a number of filmmakers that are in some way "interstitial," divided between various modes of ethnic and national belonging.

Many of the most well known "Austrian" directors from the 1920s through 1950s (e.g., Pabst, Ulmer, Billy [Samuel] Wilder, Michael Curtiz [a.k.a. Mihály Kertész]), for instance, hailed from territories outside the post-World War I borders of Austria. Yet these and other Viennese-born directors such as Fritz Lang, Joseph Sternberg, Otto Preminger, and Erich von Stroheim tend to be lumped together with other "German" filmmakers, without concern for possible regional and historical distinctions. Furthermore, for many of these individuals, a sense of Jewish identity prevails over any sense of national or regional grounding. Strictly in terms of geographic origin, Lamač and Machatý can be categorized together with well-known directors G. W. Pabst and Edgar Ulmer, who also have roots in the historic Czech lands of Austria-Hungary. Pabst's childhood home was in the northern Bohemian town of Roudnice (Raudnitz in German) about 60 kilometers north of Prague. Ulmer was born into a Jewish family living in the heart of Moravia in the city of Olomouc (Olmütz), which was home to a significant German-speaking Jewish community prior to World War II. On the surface, it is simple geographic affinity that binds Pabst and Ulmer with Lamač and Machatý, who were both born in Prague — yet I would argue that the af-

46) Between Lamač's films and Machatý's film was *SCHWEIK IN RUSSIAN CAPTIVITY* (*Švejk v ruském zajetí*, 1927), directed by Svatopluk Innemann, who would later work on the Czech-German *MLV SWEET SIXTEEN* (*Sextánka/ Arme kleine Inge*, 1936).

47) David Bordwell and Kristin Thompson, *Film History: An Introduction* (New York et al: McGraw-Hill, 1994), p. 270.

finities run deeper. The overarching common factor that unites all of these directors is the way that their films (as well as their careers) tend to evade simple classification in terms of geographical or national categories. Both Pabst and Ulmer have been discussed as being "extraterritorial" and "homeless," respectively.⁴⁸ As I have demonstrated, the Czech directors Karel Lamač and Gustav Machatý fit into a similar paradigm of accented cinema, in terms of personal biography as well as of filmic themes. Like Ulmer and Pabst, both Machatý and Lamač boldly display the hallmarks of transculturation characteristic to the territory of the Austro-Hungarian Empire. It is precisely the sense of "homelessness" and transience, moving fluidly across ethnic, linguistic, and national boundaries, that makes their work so prototypical to Central European culture as it existed under Habsburg rule and in the decades immediately following the end of the empire.

Kevin B. Johnson is Associate Lecturer of German at the University of Wisconsin – Green Bay and Visiting Assistant Professor of Film Studies at Lawrence University. He specializes in twentieth century German and Austrian cultural studies, German cinema, Central and Eastern European cinema and cultural studies (especially Czech), intellectual history, and the avant-garde.
(Address: kevin.b.johnson@lawrence.edu)

Films Cited:

Ballerine (Gustav Machatý, 1936), *Bat, The* (*Die Fledermaus*; Karel Lamač, 1931), *Berlin, Symphony of a Great City* (*Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*; Walter Ruttmann, 1927), *Camel through the Eye of a Needle* (*Velbloud uchem jehly*; Karel Lamač, 1926), *Ecstasy* (*Extase*; Gustav Machatý, 1934), *Erotikon* (Gustav Machatý, 1929), *Fair People* (*Die vom Rummelplatz*; Karel Lamač, 1930), *Farewell* (*Abschied*; Robert Siodmak, 1930), *Frasquita* (Karel Lamač, 1934), *From Saturday to Sunday* (*Ze soboty na neděli*; Gustav Machatý, 1931), *Good Soldier Švejk, The* (*Dobrý voják švejk*; Karel Lamač, 1926), *Jealousy* (Gustav Machatý, 1945), *Karel Havlíček Borovský* (Karel Lamač, 1925), *Kreutzer Sonata, The* (*Kreutzerova sonáta*; Gustav Machatý, 1926), *Lantern, The* (*Lucerna*; Karel Lamač, 1925, 1938), *M* (Fritz Lang, 1931), *Načeradec, the King of Kibitzer* (*Načeradec, král kibiců*; Gustav Machatý, 1932), *Nocturno* (Gustav Machatý, 1934), *Old Man Bezoušek* (*Pantáta Bezoušek*; Karel Lamač, 1927), *On the Green Meadow* (*Na tý louce zelený*; Karel Lamač, 1936), *Orphan Child 312* (*Suchkind 312*; Gustav Machatý, 1955), *Švejk at the Front* (*Švejk na frontě*; Karel Lamač, 1926), *Švejk in Civilian Life* (*Švejk v civilu*; Gustav Machatý, 1927), *Švejk in Russian Captivity* (*Švejk v ruském zájetí*; Svatopluk Innemann, 1927), *Schweik's New Adventures/ It Started at Midnight* (Karel Lamač, 1943), *Squeaker, The* (*Der Zinker*; Martin Frič, Karel Lamač, 1931), *Sweet Sixteen* (*Sextánka/ Arme kleine Inge*; Svatopluk Innemann, 1936), *Tramps, The* (*Die Landstreicher*; Karel Lamač, 1937), *Where the Lark Sings* (*Wo die Lerche singt*; Karel Lamač, 1936), *White Horse Inn, The* (*Im weißen Rößl*; Karel Lamač, 1935).

48) See: Eric Rentschler (ed.), *The Films of G. W. Pabst: An Extraterritorial Cinema* (New York and Brunswick: Rutgers University Press, 1990); and Noah Isenberg, 'Permanent Vacation: Home and Homelessness in the Life and Work of Edward G. Ulmer,' in Sabine Eckmann and Lutz Koepnick (eds.), *Caught by Politics* (New York: Palgrave Macmillan, 2007), pp. 175–194.

SUMMARY

Central European Accents*The Homelessness of Gustav Machatý and Karel Lamač***Kevin B. Johnson**

This article considers the careers of Gustav Machatý and Karel Lamač with particular attention to their position as unfixed filmmakers who navigated various registers of ethnic and national identity in the intersections between Czechoslovakia, Germany, and Austria. The Prague-born Machatý and Lamač were the two most internationally recognized Czech directors of the interwar period, a status that was achieved primarily through their work in German-language cinema. Borrowing from Hamid Naficy's descriptions of "accented cinema," the article conceptualizes Lamač and Machatý as "nomadic" or "transient" filmmakers who consistently operated in an indistinct realm between regional specificity and extraterritorial generalities. Throughout their careers each of them cultivated his own cosmopolitan style, while also maintaining loyalties to certain regional and national patterns. Ultimately, the article seeks to understand these distinct cinematic voices as expressions of the heterogeneity, multiplicity, and contradictions inherent to those areas of Central Europe still bearing the legacy of the Habsburg Empire, which incorporated a patchwork of vastly different regional and ethnic cultural "accents" that nevertheless shared an overarching sense of unity.

2

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

Jonathan L. Owen

Alain Robbe-Grillet in Slovakia

Transnational Encounters and the Art of the Co-Production

French writer and filmmaker Alain Robbe-Grillet's first cinematic depiction of East Central Europe is the celebrated script he wrote for *LAST YEAR AT MARIENBAD* (*L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961). The film is named after a West Bohemian spa town, yet by Robbe-Grillet's own admission his script refers more to the 'mythological' and 'magical' Marienbad evoked by Goethe than to the real and contemporary Mariánské Lázně.¹⁾ Six years later, however, the French experimentalist would be shooting a film in the real Czechoslovakia. Written and directed by Robbe-Grillet, *THE MAN WHO LIES* (*L'Homme qui ment/ Muž, který luže*, 1968) is one of two French-Czechoslovak co-productions Robbe-Grillet would make, along with 1970's *EDEN AND AFTER* (*L'Eden et après/ Eden a potom*). These two films were financed by French company Como Films and state organization Československý film, with some assistance from Tunisian company SATPEC for *EDEN AND AFTER*; the films were shot wholly or in part in Slovakia and utilized the facilities of Bratislava's Koliba studios. It is as co-productions, as transnational encounters between a French artist and the cultural world of 1960s Slovakia, that I wish here to examine both these films, paying particular attention to *THE MAN WHO LIES*, the more apposite and artistically richer of the two. Where do we situate these films in the oft-maligned history of the co-production, and how do they inscribe, reflect on or defend their own co-produced status? Can we legitimately consider these Robbe-Grillet co-productions as "Slovak" films, as somehow participating in the development of Slovak cinema?²⁾ And, knowingly or not on the director's part, might they even address certain peculiarities of Slovak cultural history?

1) Alain Robbe-Grillet and Václav Richter, 'Alain Robbe-Grillet, un artiste entre littérature et cinéma,' Radio Praha, 19 February 2008. Online: <http://www.radio.cz/fr/rubrique/faits/alain-robbe-grillet-un-artiste-entre-litterature-et-cinema>, [accessed 12 August 2013].

2) It is, of course, somewhat artificial to separate Slovak from Czech cinema while covering a period when the Czechoslovak film industry, like Czechoslovakia itself, was basically a unified entity. Among my reasons for thus 'isolating' Slovakia, two are particularly important. Firstly, the fact that these Robbe-Grillet films drew their talents and locations, apparently exclusively, from the Slovak side has at times been confused in cover-

THE MAN WHO LIES and EDEN AND AFTER belong to a number of late-1960s co-productions between Czechoslovakia and West European countries. These ventures were often the initiative of the Slovak production group ("tvorivá skupina") run by Albert Marenčin and Karol Bakoš (the Czechoslovak film industry being at this time organized into relatively independent "creative groups"). Co-production agreements were signed with France and Italy in March 1968, apparently as a consequence of THE MAN WHO LIES itself.³⁾ On the Czech side, co-production yielded classics like Miloš Forman's THE FIREMEN'S BALL (Hoří má panenko, 1967), co-financed by legendary Italian producer Carlo Ponti, as well as obscurities like the Paris-to-Prague hopping student drama A MATTER OF DAYS (À quelques jours près/ Těch několik dnů, Yves Ciampi, 1969). In Slovak quarters, Italian and French funding helped realize most of Juraj Jakubisko's early (and best) work, including THE DESERTER AND THE NOMADS (Zbehovia a pútnici, 1968) and BIRDS, ORPHANS AND FOOLS (Vtáčkovia, siroty a blázni, 1969). Erstwhile Slovak émigré Leopold Lahola directed the West German co-production THE SWEET TIME OF KALIMAGDORA (Sladký čas Kalimagdory/ Die süsse Zeit mit Kalimagdora, 1968), while François Leterrier's THE ROYAL CHASE (La Chasse royale/ Královská poľovačka, 1969) was, like the Robbe-Grillet films and BIRDS, ORPHANS AND FOOLS, a collaboration between Marenčin's group and Como Films, was a less memorable French-helmed effort. The swell of such arrangements around this time is doubtless related to the newfound cultural liberalism and openness of Czechoslovakia's "Prague Spring" era. One French-Czechoslovak co-production, TWISTING CURRENTS (V proudech/ La Liberté surveillée, Vladimír Vlček), had appeared in 1957, though prior to the mid-1960s co-production with other Eastern Bloc countries was the norm, relatively speaking. Nonetheless, as film scholar Pavel Skopal argues, the Czechoslovak film industry's co-operation with the West was most crucially motivated not by any earnest cosmopolitan spirit but by pragmatic considerations, such as access to superior technical equipment and to distribution in Western markets.⁴⁾

According to Albert Marenčin's own account, THE MAN WHO LIES arose in an offhand manner, with both the transnational production arrangement and the film project itself initiated by an agreeable meeting between Marenčin and Robbe-Grillet. To make sense of this meeting and the subsequent development of this film, it helps to offer some further detail about Marenčin himself. In addition to his work in cinema, Marenčin was (and is) a writer and artist with Surrealist sympathies. Not only would he become a prominent

age of the films (with Albert Marenčin, for instance, referred to as Czech), hence the need for precision and emphasis. See William F. Van Wert, *The Film Career of Alain Robbe-Grillet* (Pleasantville: Redgrave Publishing, 1977), p. 120. Secondly, I follow Peter Hames in arguing that, while the Czechoslovak New Wave was essentially a single surge, there are distinctive qualities to Slovak 1960s cinema at its boldest: Peter Hames, *Czech and Slovak Cinema: Theme and Tradition* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009), p. 206. These include, I would suggest, a combinatory approach, a mingling of 'cosmopolitan' and folk elements, and an interest in the outsider — qualities specifically apposite, moreover, to a discussion of co-production and transnational fusion.

3) Alain Robbe-Grillet and Václav Richter, 'Alain Robbe-Grillet, un artiste entre littérature et cinéma.'

4) Pavel Skopal, 'Co-Productions — the Clumsy Way to Ideological Control, International Competitiveness and Technological Improvement: The Czech Film Studio Barrandov and Co-Productions in the Socialist Countries, 1954–1960,' 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* (forthcoming).

member in the Czechoslovak Surrealist Group,⁵⁾ close to the movement's Prague affiliates, but in 1965 he was also inducted into the College of "Pataphysics," awarded the title "Regent of Ubudoxology for Slovakia and its Environs." In a fairly traditional narrative of artistic formation, Marenčin spent the immediate postwar years in Paris, where, besides working as a radio correspondent and journal editor, he found time to soak up the city's avant-garde milieu, translate texts by the likes of Buñuel and Jean Epstein, and attend classes at the French film school IDHEC.⁶⁾ Marenčin initially worked in cinema as a screenwriter, and after years of unrealized scripts, the beginning of the 1960s saw several films produced from his writings, notably the child-centered partisan drama *SONG OF THE GREY PIGEON* (*Pieseň o sivom holubovi*, Stanislav Barabáš, 1961), a native milestone in Slovak cinematic sophistication.⁷⁾ Around the same time Marenčin was also appointed the head of Creative Group 1 ("*1. tvorivá skupina*"), the flagship of the Slovak film industry. Marenčin's avant-garde sensibilities are visible in his film work, though perhaps less so in his script contributions than in his role as chief dramaturg. A role without a precise equivalent in Western or capitalist film industries, dramaturgy encompassed a range of supervisory responsibilities: dramaturgs "oversaw script development, the selection of cast and crews, in some cases the actual shooting as well as post-production, and occasionally even distribution. They acted as cultural intermediaries, or interfaces of the production culture."⁸⁾ Though this role had originally been conceived by officialdom as an efficient means of ideological control, Marenčin fostered an artistically adventurous and international approach within his group, favoring fresh FAMU graduates over well-established directors and engaging foreign talents.⁹⁾ Marenčin would lose his position in 1972 for political reasons, but during the 1960s his unit — co-managed with Bakoš or Pavol Bauma after 1962 — blessed Slovak film with a streak of accomplishments, New Wave entries that rival their more celebrated Czech counterparts for formal daring.

It was the cosmopolitan Marenčin's fluency in French that gave him the chance to host Robbe-Grillet during the latter's 1965 visit to Czechoslovakia. (That Marenčin had previously translated some of Robbe-Grillet's work, including the screenplay of *L'IMMORTELLE* [1963], surely also didn't harm his suitability as a companion.) For Robbe-Grillet, the Bratislava settings evoked 'film décor', and he recalled 'his old dream of filming some bizarre story amidst such décor.'¹⁰⁾ Marenčin proposed making that film in Slovakia, though Robbe-Grillet was initially skeptical, fearful of official interference and hardly

5) This was the revived 'Surrealistická skupina v Československu' established by Vratislav Effenberger in 1969, although Surrealism has been a significant artistic presence in both Czech and Slovak regions since the 1930s.

6) Albert Marenčin, *Nezabúdanie: Moje malé dejiny* (Bratislava: F. R. & G, 2004), p. 83–86.

7) Marenčin's other script credits, generally as co-writer, include *NOBLEMAN'S HONOUR* (Zemianska česť, Vladimír Bahna, 1957), the Czechoslovak-Georgian co-production *BROKEN MELODY* (Prerušená pieseň, Nikolaj Sanišvili, 1960), and the again resistance-themed *MIDNIGHT MASS* (Polnočná omša, Jiří Krejčík, 1962).

8) Petr Szczepanik, "'Veterans' and 'Dilettantes': Film Production Culture vis-à-vis Top-down Political Changes, 1945–1962," 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* (forthcoming).

9) Albert Marenčin, *Nezabúdanie: Moje malé dejiny*, p. 122.

10) Albert Marenčin, *Ako som sa stretol s niektorými pozoruhodnými ľuďmi* (Bratislava: Smena, 1993), s. 86.

even aware that this small nation possessed a film industry.¹¹⁾ Marenčin assured the French artist of his creative independence, with one condition — that Robbe-Grillet not criticize the government.

Robbe-Grillet's initial condescending incredulity aside, the presence of such a figure in the Slovak cinema of the 1960s is hardly incongruous given the developments mentioned above. *THE MAN WHO LIES* can be considered a logical continuation of the experiments with non-linear narration or the interpenetration of different realities evident in films like *THE MIRACULOUS VIRGIN* (Panna zázračnica, Štefan Uher, 1966) — a film which Robbe-Grillet professed to admire — and *DRAGON'S RETURN* (Drak sa vracia, Eduard Grečner, 1967.) Robbe-Grillet's specific influence is detectable in some of this cinema, even if we exclude the generalized impact of the Resnais-directed *LAST YEAR AT MARIENBAD* as an instigator of art-film time-twisting. Slovak director Stanislav Barabáš likened the aims of 1960s Czechoslovak cinema to those of the *nouveau roman* movement, of which Robbe-Grillet was the chief exponent and theorist. Turning to particular titles, Ján Kadár and Elmar Klos's *ADRIFT* (Touha zvaná Anada, 1969) evokes *MARIENBAD* and, even more so, Robbe-Grillet's directorial debut *L'IMMORTELLE* in its temporal distortion, oneiric vagary and preternatural, obsession-kindling female figure.¹²⁾ Robbe-Grillet had influenced the direction of Slovak cinema, and he would now be directly absorbed into a native project of artistic advancement, even if the very decision to engage this doyen of modernism bespeaks a high degree of cultural and personal confidence on Marenčin's part.

Marenčin insisted that Robbe-Grillet's film involve substantial participation from the Slovak side, an approach indeed desirable in providing Slovak film talent with 'valuable creative experiences' (a strategy which was also, as Marenčin recalls, the sole means of making the project acceptable to the film industry chiefs).¹³⁾ As instances of true creative collaboration across national borders, both *THE MAN WHO LIES* and *EDEN AND AFTER* stand in stark, wistful contrast to the contemporary, cost-cutting utilization of Czech or Romanian studios and technicians for Hollywood and West European behemoths, even when these latter films are actual co-productions with their host countries.¹⁴⁾ Robbe-Grillet carried over several of his previous collaborators, including editor Bob Wade, composer and sound designer Michel Fano, his actress wife Catherine Robbe-Grillet and his star Jean-Louis Trintignant, who played the lead in Robbe-Grillet's previous film *TRANS-EUROPE-EXPRESS* (1967) and does so again in *THE MAN WHO LIES*. Slovakia contributed actors — Ivan Mistrík, Zuzana Kocuriková and Sylvia Turbová have key roles in *THE MAN WHO LIES* — as well as important crew members like art director Anton Krajčovič and cinematographer Igor Luther.

11) Ibid.

12) Barabáš in Antonín J. Liehm, *Closely Watched Films: The Czechoslovak Experience* (New York: International Arts and Sciences Press, 1974), p. 185.

13) Albert Marenčin and Katarína Mišíková, 'Pohľad do spätého zrkadla,' *Film.Sk*, no. 7 (2002), online: 'http://filmsk.sk/show_article.php?id=29&movie=&archive=1', [accessed 14 August 2013]; Albert Marenčin, *Nezabúdanie: Moje malé dejiny*, p. 123.

14) Peter Hames, 'The Czech and Slovak Republics: The Velvet Revolution and After,' in Catherine Portuges and Peter Hames (eds.), *Cinemas in Transition in Central and Eastern Europe after 1989* (Philadelphia: Temple University Press, 2013), p. 45.

Luther's contribution to both films is particularly important given that, by Robbe-Grillet's own account, he was allotted an unusual, even determining, share of artistic freedom: "I would say to Igor Luther [...]: what are the camera movements you would like to make in this ensemble of rooms? And I sometimes organized my scene in accordance with the camera movements he wanted to make."¹⁵ Finally, Marenčin himself, in the *eminence grise* capacity of the dramaturg, seems to have been a constant presence during the production of both films, attending the shoots and, in the case of *THE MAN WHO LIES* at least, even helping develop the basic scenario. He particularly helped adapt the story to local realities, thereby reinforcing the film's "Slovak" identity. Although "the film was originally conceived for a Parisian setting" and an early treatment suggests a story dealing with the PMU (France's state betting organisation), the final film is set in Slovakia, as Marenčin had insisted, and concerns entangled heroism and treachery in the wartime Slovak National Uprising.¹⁶ Robbe-Grillet even organized the first draft of his script around three settings he had discovered in the High Tatras, "the immense forest" around the resort of Starý Smokovec, the old village of Spišská Sobota, and the then "half-ruined" castle, or chateau, Kaštieľ Strážky.¹⁷

Beyond the film's literal engagement with Slovakia's historical and geographical realities, certain domestic responses to the film have revealed how it can be read as a commentary on the vicissitudes of communist rule in Czechoslovakia. Writing in 1992, Slovak critic Jozef Macko relates the ever-shifting moral status of the film's characters both to the post-1968 "normalization" process that crushed Prague Spring reformism and to the overthrow of communist dictatorship in the 1989 Velvet Revolution: "THE MAN WHO LIES is more topical for us twenty years later than at the time of its creation. Since then, in our history or in the history of the Warsaw Pact states, we have experienced two great upheavals — many heroes transformed into traitors at the beginning of the seventies and today we are experiencing and will experience their transformation back into heroes, when traitors are being made of many former heroes and greats."¹⁸ An earlier nugget of the film's reception history has Czechoslovak citizens asserting such political relevance in a more direct way: the film's Bratislava premiere coincided with the 1968 invasion of Czechoslovakia, and as a gesture of protest citizens augmented posters for the film with the name Brezhnev, making the title read "Brezhnev: The Man Who Lies".¹⁹ Of course, all this may amount to various acts of critical or spectatorial appropriation, a matter of (mis)reading Robbe-Grillet's essentially apolitical and non-localized concerns in topical and historically informed ways. Yet *THE MAN WHO LIES* did lay down a sly political gauntlet by showing a member of the occupying Nazi army reading the Soviet newspaper *Pravda* in Slovak

15) Robbe-Grillet in Roy Armes, *The Films of Alain Robbe-Grillet* (Amsterdam: John Benjamins, 1981), pp. 91–92.

16) R. Armes, *The Films of Alain Robbe-Grillet*, p. 91. Alain Robbe-Grillet, 'L'Homme qui ment: Premier projet, Début de la continuité dialogue, Projet sonore finale (première bobine)', in François Jost (ed.), 'Robbe-Grillet', *Obliques*, No. 16–17 (1978), pp. 175–182. (1978).

17) R. Armes, *The Films of Alain Robbe-Grillet*, p. 91.

18) Jozef Macko, 'Slovák na Barrandove, Francúz na Kolibe', in Václav Macek, *Slovenský hraný film 1946–1969* (Bratislava: Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, 1992), p. 129.

19) William F. Van Wert, *The Film Career of Alain Robbe-Grillet*, pp. 32–33; Alain Robbe-Grillet and Anthony N. Fragola and Roch C. Smith, *The Erotic Dream Machine: Interviews with Alain Robbe-Grillet on His Films* (Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1992), p. 48.

translation — a historically impossible yet eerily prescient detail. Robbe-Grillet himself reminds us that there were German soldiers in Wehrmacht uniforms among the 1968 occupation forces too, now “officers of the German Democratic Republic who could well be reading *Pravda*”.²⁰⁾

But if *THE MAN WHO LIES* and, to a lesser extent, *EDEN AND AFTER* can be considered “Slovak” films in the ways I have discussed, these films also work to establish a protean, hybrid space within their diegesis that eludes assignations of single or fixed nationality. What makes it so worthwhile to examine these films as co-productions, I would argue, is that they seem to inscribe a sense of their own co-produced, intercultural identity, to render concretely and positively the disparate and disparaged “location” of the co-production. Scholarship on European cinema has only recently started to acknowledge the important presence of co-production: as Tim Bergfelder argues, discourses on European film “have traditionally focused less on the inclusive or cross-cultural aspects the term ‘European’ might imply, but on notions of national specificities, cultural authenticity and indigenous production contexts”.²¹⁾ Yet Mark Betz, examining the specific cases of France and Italy, notes that “coproduction has been a consistent feature” of both cinemas since World War II. During the 1960s “co-productions at times equaled and, in the case of France most definitely, surpassed national productions.”²²⁾ Following the lead of the Franco-Italian agreement signed in 1949, there is a “proliferation of bi- and trilateral coproduction agreements since the late 1950s among the film-producing nations of Europe, along with several from North Africa and South America.”²³⁾

Betz’s focus here on the 1950s and 1960s gives the lie to the notion that “[t]he globalization of media industries” is a “marker of fairly recent, ‘postmodern’ developments’, as defined against a ‘largely mythical’ past of self-contained national film cultures.”²⁴⁾ This period is, moreover, the “heyday” of European art cinema, and Betz’s analysis is especially valuable in revealing that “a high proportion of French and Italian art films from the late 1950s through the early 1960s were transnational — European — coproductions.”²⁵⁾ That proportion includes many of the most canonical titles, including Antonioni’s *L’AVVENTURA* (1960), Truffaut’s *JULES AND JIM* (*Jules et Jim*, 1961), most of Jean-Luc Godard’s 1960s films, and *MARIENBAD* itself. Robbe-Grillet’s own first two films had been French-Italian and French-Belgian co-productions respectively. Betz’s findings problematise the traditional, and derogatory, critical association between co-production and European popular cinema, with “popular” made to designate “a commercial betrayal of national traditions.”²⁶⁾

20) Alain Robbe-Grillet and Anthony N. Fragola and Roch C. Smith, *The Erotic Dream Machine: Interviews with Alain Robbe-Grillet on His Films*, p. 48.

21) Tim Bergfelder, ‘The Nation Vanishes: European Co-Productions and Popular Genre Formula in the 1950s and 1960s,’ in Mette Hjort and Scott MacKenzie (eds.), *Cinema and Nation* (London: Routledge, 2002), p. 139.

22) Mark Betz, *Beyond the Subtitle: Remapping European Art Cinema* (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2009), p. 75.

23) *Ibid.*, p. 77.

24) Tim Bergfelder, ‘The Nation Vanishes: European Co-Productions and Popular Genre Formula in the 1950s and 1960s,’ p. 139.

25) Mark Betz, *Beyond the Subtitle: Remapping European Art Cinema*, p. 78.

26) *Ibid.*, p. 66.

Conversely, art cinema traditions like the European 1960s new waves have tended to “escape the taint of coproduction and internationalization”, considered rather as upholding “specific national artistic cultures” and enthusiastically engaging “in the construction and reconstruction of particular national identities”.²⁷⁾

A problem typically faced by co-productions is the use of multinational casts, which means actors speaking different languages or at least in different accents. One approach to this problem has been “to acknowledge at the level of narrative the co-presence of multiple nationalities [...] by casting actors as characters of their own nationalities.”²⁸⁾ (The French-Czechoslovak *A MATTER OF DAYS* takes this approach, the French lead playing a French student sojourning in Prague.) But a much more common approach, at least in the period when *THE MAN WHO LIES* and *EDEN AND AFTER* were made, was to simply make everyone on screen speak the same language via the use of dubbing. Co-production thus secures an illusory unity of languages, accents and nationalities, even as its multinational reality leaves a telltale trace in the disjuncture between mouth movements and post-synchronized voices.²⁹⁾ *THE MAN WHO LIES* and *EDEN AND AFTER* abide by the same practice: while the Slovak performers in *THE MAN WHO LIES* seem generally to be mouthing their dialogue in French, and while the two films certainly lack the more flagrant mismatches of voice and body that notoriously characterize the work of Fellini, it is clear that both films have post-synched soundtracks and that the Slovak actors have been dubbed by French-accented voices. As was also the case with co-productions from this period, both films were released in different language versions representing the two co-producing partners: conversely, then, the Slovak versions feature Trintignant et al dubbed by Slovak actors.

If film is by its nature a mendacious art, we can see how co-production adds supplementary layers of imposture and dissembling, with performers feigning different nationalities or having their real voices masked by those of others. The co-production's bi-lateral or tri-lateral basis infects the resulting film with multiplicity, from the splitting of performance between on-screen actor and voice actor to the doubling or tripling of the “original” release into separate language versions. Just as Trintignant's Boris Varissa, in *THE MAN WHO LIES*, has his double in Jean Robin, the resistance fighter played by Ivan Mistrík, so did Robbe-Grillet have his Slovak double in director Martin Hollý, who directed the film's Slovak-language soundtrack. In other words (and ironically given the critical separation between co-production and a supposedly nationally rooted, culturally homogeneous art cinema), the awkward by-products of co-production strike a strange chord with the modernist (or nascent postmodernist) practices of Robbe-Grillet. Part of Robbe-Grillet's revolutionary creed as proponent of the *nouveau roman* — so often tied to the contemporaneous *nouvelle vague* — was the rejection of unified character and three-dimensional psychology, and the personages who haunt his fictions are increasingly little more than fractured surfaces, ciphers who recombine in new assemblages or recur in multiple avatars. Robbe-Grillet seemed interested in compromising not only the unity of character,

27) Ibid., p. 67.

28) Ibid., p. 85.

29) Ibid., p. 86.

but also the unique status of the artwork itself, as is attested by the release of his works in altered versions or in different media (for instance through the *ciné-romans* he published to accompany his films). If the two dubs for *THE MAN WHO LIES* and *EDEN AND AFTER* already made the existence of an original, privileged version of either film impossible, Robbe-Grillet willfully intensified his battle against the singularity of the work by producing an alternative version of *EDEN AND AFTER* for French television, assembled from the original outtakes and re-named *N. A PRIS LES DÉS*, and by reportedly releasing *THE MAN WHO LIES* in nine different versions, nine “final copies”, each featuring subtle differences in image, editing and soundtrack. (Unfortunately I have not been able to verify this Robbe-Grillet anecdote, tempting as it is to imagine a film that, as Robbe-Grillet puts it, “lies doubly”, that is “a lie about a lie to the power of nine”!³⁰) Whether really enacted or not, such tactics typify the way these two films, *THE MAN WHO LIES* especially, extend and foreground the principles of doubleness and duplicity inherent in the co-production.

With Robbe-Grillet’s art a byword for self-reflexivity, it is not so farfetched to read *THE MAN WHO LIES* as an exploration of the transnational arrangements that gave rise to the film itself. Several films by Robbe-Grillet’s 1960s companion in self-reflexivity, Jean-Luc Godard, have been seen similarly to inscribe, allegorize and explore their own co-produced status — for instance, Susan Hayward reads the vacuous cocktail party of *PIERROT LE FOU* (1965), to which the protagonist is invited by his Italian wife, as a commentary on the co-productions France was “obliged” to make with Italy in order to compete against Hollywood.³¹ Godard’s meditations on co-production are essentially negative, exemplifying the critique of co-production as an inorganic, aesthetically detrimental practice driven by commercial imperatives. By contrast, Robbe-Grillet’s own reflection on co-production and transnationality in *THE MAN WHO LIES* proves guardedly sympathetic. As noted, the film revolves around the Slovak National Uprising, and the narrative background of clandestine resistance, with its necessities of pretense, codenames and disguises, already introduces themes of masquerade, duplicity and uncertain identity. Robbe-Grillet exploits this context as apt ground for the narrative and existential games of Trintignant’s protagonist, the film’s titular liar. “My name is Robin, Jean Robin,” announces this protagonist in voiceover at the opening of the film, apparently resurrected from death after being shot by pursuing German soldiers. He commences an account of the surrounding scenery, but his narration falters and he begins again, now stating that his name is Boris but that “usually people call me Jean”. Boris (and I am referring to the protagonist as such because it is his most common appellation throughout the film) also remarks that he was sometimes, inexplicably, known as “the Ukrainian”, a throwaway yet apposite reference that both exemplifies the film’s engagement with a specific national history — Slovakia borders the Ukraine, and the Soviet Union had organized partisan activity in Slovakia from Kiev — and gestures towards ideas of foreignness and transnational masquerade. The name “Jean” soon recurs, although Boris no longer refers to the name as his, but as that of “my friend,

30) Robbe-Grillet in Pierre-Marc De Biasi, ‘Revoir L’Édenet après,’ in Roger-Michel Allemand and Christian Milat (eds.), *Alain Robbe-Grillet: Balises pour le XXI^e siècle* (Ottawa: University of Ottawa Press, 2010), p. 237.

31) Susan Hayward, *Cinema Studies: The Key Concepts* (London and New York: Routledge, 2006), pp. 122–123.

my ally, my comrade at arms". Boris thus introduces the film's second most important character, supposed resistance hero Jean Robin. At the same time, this opening voiceover adumbrates the confused, ceaselessly mutable relationship that the film will play out between the two characters.

Whatever the significance of his being nicknamed "the Ukrainian", Boris is literally a foreign presence, given that he is played by a French actor in Slovak surroundings. Trintignant's actual foreignness in this context is reinforced by the narrative that the film proceeds to develop, in which Boris, a stranger, enters a small rural town and tries to persuade others, falsely, that he was a close confidant of the town's native, now missing hero — Jean Robin. Like the uprooted actor of the co-production playing another nationality, Boris is an alien presence who tries to pass himself off as something he is not. Further details emphasize Boris-Trintignant's alien-ness, such as the modern, fashionable suit the actor is wearing, an especially incongruous touch when he is seen fleeing German soldiers through the Tatra forest. The figure Boris cuts is very much that of the familiar urbane Trintignant, and an early scene in which Boris visits the town's tavern — already a spin on the "stranger comes to town" saloon scene of the Western — seems designed to contrast the Frenchman against the rural dress and heavy, rugged features of the actors playing the tavern locals.

The key motif of the liar, the fraud, or the impostor is one in which Trintignant, as actor, seems to be implicated: Boris's claim, upon entering Jean Robin's household, that he is unrecognizable because he had previously been hidden behind glasses and a false beard is a nod to the stereotyped image of the "man in disguise" that also evokes actorly masquerade, movie cliché, and even Trintignant's own career — he had worn just such a disguise in Robbe-Grillet's preceding film, *TRANS-EUROP-EXPRESS*. As a way of foregrounding the ersatz identities constructed by the co-production, the motif of imposture might be considered negative, a means of indicting co-production for its artifice and cultural impurity, especially given how Boris's mendacity abets aims of intrusion and usurpation: for Boris uses his professed closeness to Jean as a means to acquaint himself with and seduce Jean's maid, sister and wife — though he successfully seduces only the first two — and ultimately to become master of the large château in which Jean had lived. The narrative might alternatively be considered a celebration of transnational imposture in the most provocative terms, as Boris remains a seductive and sympathetic figure, a more duplicitous K. compulsively seeking entry to the Castle (even if it was the Slovak Ivan Mistrík whom Robbe-Grillet had cast for his resemblance to a 'young Kafka').³²⁾ Besides, as we shall see, Robbe-Grillet's heightening of artifice and falsity in formal, stylistic terms suggests all too clear an identification with Boris's deceptions, which after all are themselves flights of creative imagination.

Boris's "creative" power as a protagonist goes further still, for the film's radical supplement to its motif of mendacity is the implication that these impostures conceal no ultimate truth. In a tactic characteristic of his work, Robbe-Grillet offers no suggestion of an authentic identity, for either Boris or Jean, that might subsist beneath Boris's ever-shifting testimony, and hints rather that these accounts have a generative quality, summoning to

32) R. Armes, *The Films of Alain Robbe-Grillet*, p. 94.

life the realities and selves described: as Robbe-Grillet puts it, Boris “speaks in order to be.”³³⁾ Through the lack of a solid existential basis against which Boris’s self-account might be judged, the film undermines notions of essential identity, a denial that, if extended to issues of *national* identity, might be seen as validating co-production in fundamental terms. In implicitly refusing the idea of fixed, essential national cultures, *THE MAN WHO LIES* is legitimizing, or at least asserting the inevitability of, processes of transformation, intercultural absorption and hybridization — phenomena that the transnational arrangements of the co-production can ideally foster, promote or emblemize, even if in reality co-production frequently enacts little real cultural fusion and is determined more by practical, economic objectives. Boris possesses the protean fluidity of an ideal “transnational subject”, and is it significant that his oscillation between two identities is also a shift between a French name (Jean Robin) and a vaguely Slavic-sounding one (Boris Varissa)?³⁴⁾

Further reflections in the same vein are enabled by the casting of Ivan Mistrík as Boris’s confidant-antagonist-alter ego Jean Robin. If, in narrative terms, Boris attempts to steal Jean’s home and wife and to appropriate his legend, so, in real terms, might the international French star be seen as “stealing” his role, along with the limelight, from the locally renowned Slovak actor — the well-established Mistrík might, after all, have played the lead in a solely Czechoslovak production. As a comment on co-production or transnational film ventures, Boris’s usurpation of Jean’s home and heritage resonates even more strongly in an era of large foreign productions housed in venues like Prague’s Barrandov studios, displacing the native talent for whom such facilities are now too expensive. Yet Boris and Jean are not only antagonists, and not ultimately separate characters: Boris claims early on that his comradely bonds with Jean were such that they virtually “shared the same mind”, and the film finally affirms this as in some sense literally true. The film’s climax strikingly depicts the merging of the two men: a vengeful Jean returns to his château and shoots Boris, only for Boris to rise once more from the dead, address the camera and transform into Jean — who speaks with the voice of Boris! That is to say, Mistrík appears on screen in place of Trintignant, but is dubbed with Trintignant’s voice. Literalized in this bravura conceit, the fusion of these two identities, tellingly embodied in a French and a Slovak performer, once again emphasizes the possibilities — utopian as they may be — of transnational convergence, negotiation and interchange within the co-production. (The very act of dubbing both actors with Trintignant’s voice apparently resulted in a real instance of linguistic interchange: according to Robbe-Grillet, Mistrík, who did not speak French, articulated the language “in an awkward way”, which meant that Trintignant spoke French “with a Slovak accent” when recording his dub, forced to follow Mistrík’s lip movements.³⁵⁾

In using such technical-formal devices Robbe-Grillet is of course also flaunting and extending the artifice entailed in co-production. That separation of voices and bodies,

33) Alain Robbe-Grillet and Anthony N. Fragola and Roch C. Smith, *The Erotic Dream Machine: Interviews with Alain Robbe-Grillet on His Films*, p. 42.

34) Admittedly this implied shift in national identity is only present in the film’s French-language version. In the Slovak dub the name Jean Robin is quasi-domesticated as Ján Robin.

35) Alain Robbe-Grillet and Anthony N. Fragola and Roch C. Smith, *The Erotic Dream Machine: Interviews with Alain Robbe-Grillet on His Films*, p. 43.

sounds and images, that the post-synchronised soundtrack enforces, often all too obviously, is developed into a sustained artistic strategy. As Roy Armes notes, the film foregrounds its own mendacity in the various “false” relationships it establishes between voice and image. For instance, we “see images which contradict Boris’s interpretation: Jean protesting furiously as Boris leads him away from the inn, while the voice-over talks of the pair’s ‘total communion of view.’” Elsewhere, “we hear Boris’s words but do not see his lips move,” or alternately, he is seen “clearly talking, but his words are not recorded.”³⁶⁾ This conscious mismatching of images to words and voices is in turn absorbed into the anti-realist approach to sound design exhibited throughout Robbe-Grillet’s films, an approach that reaches its experimental apex in *THE MAN WHO LIES*. Grafted onto the image are obtrusive, recurring and blatantly non-diegetic sounds, such as that of a falling tree or of shattering glass, while even motivated sounds are “denied their ‘natural’ perspective (footsteps remain equally loud as a character moves into the distance).”³⁷⁾ More radically still, at one point Robbe-Grillet and sound designer Michel Fano excerpt the sound recording of a Comédie-Française production of a Pirandello play.³⁸⁾

The film’s approach is thus to increase that sense of artificial, detached sound that is often considered a flaw of co-productions and of post-synchronized films and dubbed versions more generally. Indeed Robbe-Grillet and Fano reinforce that detachment through the use of sounds embedded in specific cultural contexts alien to the one on screen, as with the Pirandello excerpts (although admittedly these excerpts would be difficult to recognize as such without Robbe-Grillet’s own identification.) In the very externality of sound to image that the film so conspicuously demonstrates, we might discern an implicit assertion of hard cultural boundaries, as though Robbe-Grillet were inscribing his relation to the Slovak context as an irreducibly foreign distance. The same is not true, however, of the film’s visual (as opposed to aural) representation of language, which rather helps suggest a fractured, hybrid space in which difference has been internalized. Verbal signs in the film appear in both French and Slovak, an illogical touch in literal, historical terms but one that can be seen as diegetically reflecting the film’s existence in dual language-versions. Of course this internal bi-linguality might simply have been an expedient measure, and the same strategy appears in another French-Czechoslovak co-production, Juraj Jakubisko’s *BIRDS, ORPHANS AND FOOLS*, which suggests that this was not Robbe-Grillet’s invention alone.

Nonetheless, Robbe-Grillet’s second Slovak co-production, *EDEN AND AFTER*, sees a further development in the representation of linguistically and culturally hybrid space, at least in the film’s preliminary and most interesting scenes, set in the fictional Eden café. A remarkable, labyrinthine construct composed of sliding mirrored panels and primary-colored geometric shapes à la Mondrian, the café is the site where the film’s listless student protagonists play-act macabre fantasies. Alongside the reprised bilingual signs, the café features a variety of diverse cultural references, including advertisements for Cinzano and

36) R. Armes, *The Films of Alain Robbe-Grillet*, p. 113.

37) Ibid.

38) Alain Robbe-Grillet and Anthony N. Fragola and Roch C. Smith, *The Erotic Dream Machine: Interviews with Alain Robbe-Grillet on His Films*, p. 44.

for holidays in Tunisia (where the film's derisory mystery-adventure plot will later transport us). This appropriately mirrored space is again a reflection cast back on the film's production: rather than papering over transnational relations with the illusion of cultural unity, this conflation of signifiers gives fictive flesh to the multi-national space of the co-production, and, as before, it does so in terms of a dense commingling that implicitly affirms the exchange and hybridization of national cultures. Ewa Mazierska, in her own recent essay on co-production in Eastern Europe, observes a similar scrambling of time and (national) space in the films she discusses, and she connects this tactic to the Foucauldian concept of the "heterotopia", which denotes a real yet liminal, paradoxical, incoherent space.³⁹⁾ The notion is surely relevant here too, where the interactions of culture translate into the uncertainties and instabilities of space (something in part achieved through the moving around of the café's mirrored and colored panels between shots.)

Yet there is also a possible critical — and self-critical — aspect in these scenes. The commercial nature of a number of the café's cultural signifiers could be said to evoke and parody the tendency in 1960s co-production and European 'international' filmmaking to render cultural identities as 'empty clichés', signature commodities and tourist-board imagery: Bergfelder, for instance, points to the James Bond films' constitution of British-ness through "fashion accoutrements and self-mocking stereotypes".⁴⁰⁾ Robbe-Grillet might even be using such reference points to signal the limits of his own intercultural adventuring, not least in this film: *EDEN AND AFTER*'s narrative shift to Tunisia never presents the country as more than an Orientalist simulacrum, a colorfully "exotic" backdrop for the exploits of the white European protagonists. Robbe-Grillet's deployment of cultural stereotype, here as elsewhere, is of course parodic and self-conscious — *EDEN*'s heroine seems literally to enact her passage to Tunisia via a film about the country — yet we should hold back from too enthusiastic an endorsement of Robbe-Grillet as proponent of transnational intercourse. Despite Robbe-Grillet's acknowledgement of the creative role played by his Tunisian assistant, the future director Ferid Boughedir, the North African involvement in the film did not result in the same degree of artistic collaboration or cultural penetration as we find with regard to Slovakia.

If I have discussed these films in terms of a recognition of fluid cultural identities and a broad valorization of the transnational, I wish finally to situate their aesthetic strategies and cultural fusions in a specifically Slovak context, and to suggest how these resonate with the domestic reassessment of Slovak culture in the 1960s. As Slovak art historian Jan Bakoš explains, this small nation belongs to the "artistic periphery": Slovakia has never counted among the "the active regions of art history" that founded specific styles and initiated widespread cultural developments. Slovak culture has rather fed off "external stimuli," foreign trends that it adopted "from many sides, set beside one another, alternated and combined."⁴¹⁾ This appropriative tendency is evident if we examine, say, the emergence of Slovak Surrealism (a French-Czech import that Slovak artists "naturalized" un-

39) Ewa Mazierska, 'International Co-productions as Productions of Heterotopias,' in Anikó Imre (ed.), *A Companion to Eastern European Cinemas* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2012), p. 484.

40) Tim Bergfelder, 'The Nation Vanishes: European Co-Productions and Popular Genre Formula in the 1950s and 1960s,' p. 150.

41) Jan Bakoš, *Periféria a symbolický skok* (Bratislava: Kalligram, 2000), s. 169.

der the name “*Nadrealizmus/Nadrealism*”), or even the specific biography of a figure like Marenčin, whose sensibility as an artist (and a dramaturg?) was developed in close relation to French-founded artistic movements. Bakoš argues that the 1960s saw a positive re-examination of Slovakia’s “peripheral” culture, albeit within Czech scholarly circles, by means of a revised conception of artistic creativity: “the choice and combination of [artistic] impulses” now came to be grasped as “an equal type of creativity, one that is adequate for a communication-based model of art. Stylistic originality stopped being the sole dimension of artistic creation, communication was shown to have equal status as an aspect of art.”⁴²⁾

Beyond academic art-historical discourses, it could be argued that Slovak cinema of the 1960s offers its own affirmation of what Bakoš calls Slovakia’s cultural “syncretism”, overtly incorporating and combining foreign cultural sources, from Godard and Resnais to silent cinema and Pop Art. In a heightened reprise of earlier Slovak modernisms, the New Wave films of Jakubisko and Elo Havetta bluntly combine pan-European experimentalism with native folk traditions, thus throwing the foreign into sharp relief against the local. Robbe-Grillet’s two Slovak co-productions are literally films directed by a foreigner, films that inscribe their own foreign elements and illustrate various cultural syntheses: does not Bakoš’s affirmative description of Slovakia as a “cultural crossroads” apply also to the Bratislava-shot Eden café, as a hub of diverse cultural signs, a meeting-point of East and West? *The Man Who Lies*’ Boris Varissa, this anachronistically chic stranger who half-succeeds in captivating a Slovak village, joins a roster of foreign, alien or “outsider” figures in Slovak New Wave films: the entrancing female enigmas played respectively by Polish actress Jolanta Umecka and American model Paula Pritchett in *THE MIRACULOUS VIRGIN* and *ADRIFF*, the magical French impresario of Havetta’s *PARTY IN THE BOTANICAL GARDEN* (*Slávnosť v botanickej záhrade*, 1969), the persecuted potter of *DRAGON’S RETURN*, and even Trintignant’s fellow icon of edgy Gallic modernity, Jean-Pierre Léaud, playing a pop singer in *DIALÓG 20-40-60* (Peter Solan, Zbyněk Brynych, Jerzy Skolimowski, 1968.) Such figures might be seen to emblemize the incursion of the ‘foreign’ into a newly liberalized, internationally connected society, the foreign as a seductive if perhaps also anxiety-inducing quantity. At the same time, Boris himself, the mendacious usurper, can be seen to stand for appropriation in its creative dimensions, since he borrows the identities and histories of others while remaining boundlessly inventive and resourceful.

Jonathan Owen is a Teaching Fellow at the University of St. Andrews. He completed his Ph.D. on Czech cinema at the University of Manchester. His research interests include the European cinema of the 1960s and 1970s and the Czech twentieth-century avant-garde.

(Address: jonathan.lyndon.owen@gmail.com)

42) Ibid., p. 185.

Films Cited:

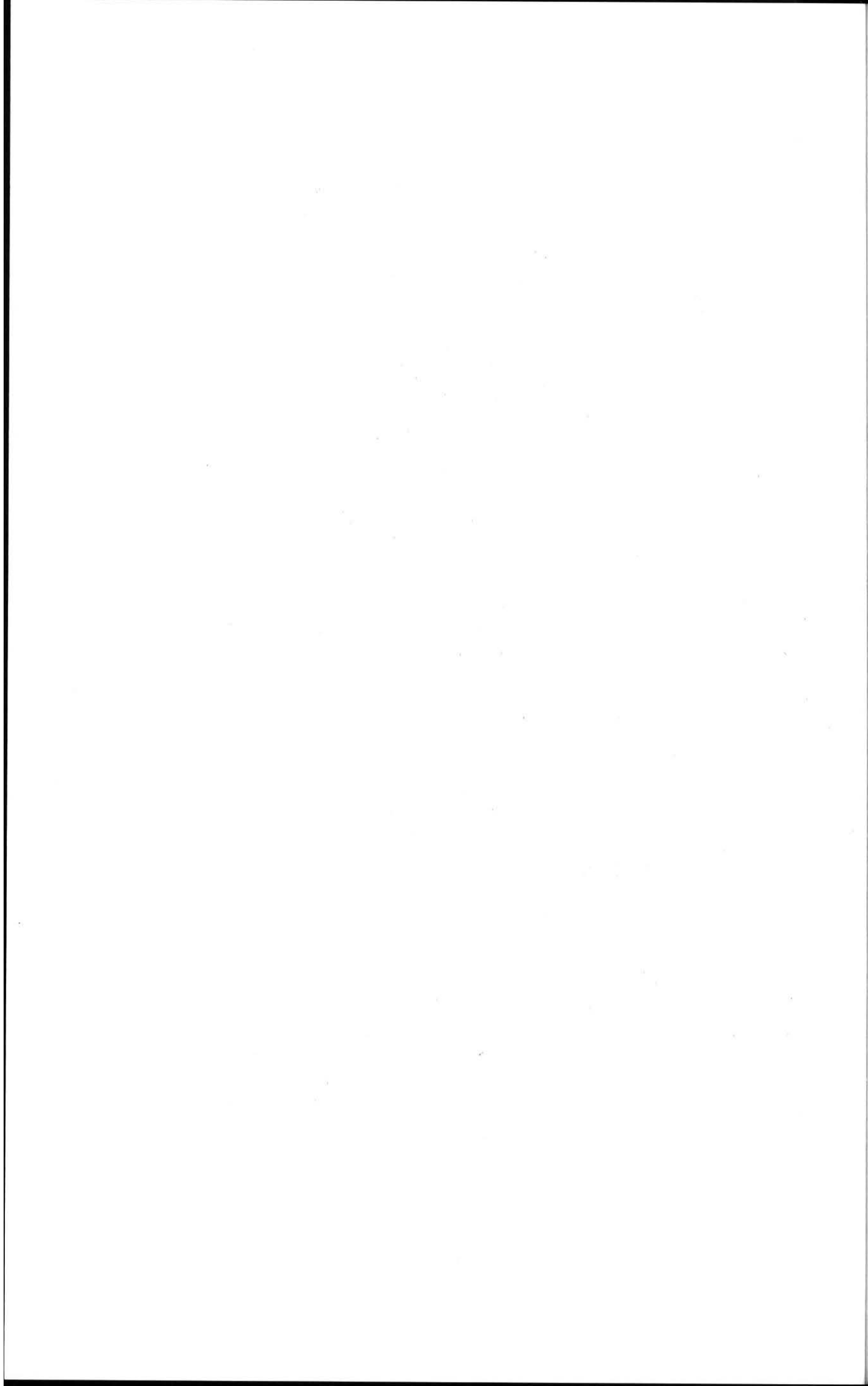
A Matter of Days (*À quelques jours près / Těch několik dnů*; Yves Ciampi, 1969), *Adrift* (*Touha zvaná Anada*; Ján Kadár – Elmar Klos, 1969), *Birds, Orphans and Fools* (*Vtáčkovia, siroty a blázni*; Juraj Jakubisko, 1969), *Broken Melody* (*Prervannyya pesnya*; Nikolai Sanisvili, 1960), *Deserter and the Nomads, The* (*Zbehovia a pútnici*; Juraj Jakubisko, 1968), *Dialóg 20-40-60* (Peter Solan, Zbyněk Brynych, Jerzy Skolimowski, 1968), *Dragon's Return* (*Drak sa vracia*; Eduard Grečner, 1967), *Eden and After* (*L'Eden et après/ Eden a potom*; Alain Robbe-Grillet, 1970), *Firemen's Ball, The* (*Hoří, má panenko*; Miloš Forman, 1967), *Jules and Jim* (*Jules et Jim*; François Truffaut, 1961), *L'Avventura* (Michelangelo Antonioni, 1960), *L'Immortelle* (Alain Robbe-Grillet, 1963), *Last Year at Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*; Alain Resnais, 1961), *Man Who Lies, The* (*L'Homme qui ment/ Muž, ktorý luže*; Alain Robbe-Grillet, 1968), *Midnight Mass* (*Polnočná omša*; Jiří Krejčík, 1962), *Miraculous Virgin, The* (*Panna zázračnica*; Štefan Uher, 1966), *Nobleman's Honour* (*Zemianska česť*; Vladimír Bahna, 1957), *Party in the Botanical Garden* (*Slávnosť v botanickej záhrade*, Elo Havetta, 1969), *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1965), *Royal Chase, The* (*La Chasse royale/ Kráľovská poľovačka*; François Leterrier, 1969), *Song of the Grey Pigeon* (*Pieseň o sivom holubovi*; Stanislav Barabáš, 1961), *Sweet Time of Kalimagdora, The* (*Sladký čas Kalimagdory/ Die süsse Zeit mit Kalimagdora*; Leopold Lahola, 1968), *Trans-Europ-Express* (Alain Robbe-Grillet, 1967), *Twisting Currents* (*V proudech/ La Liberté surveillée*; Vladimír Vlček, 1957).

SUMMARY

Alain Robbe-Grillet in Slovakia*Transnational Encounters and the Art of the Co-Production*

Jonathan Owen

This essay concerns two Czechoslovak-French co-productions directed by celebrated filmmaker and 'nouveau roman' author Alain Robbe-Grillet. These two films — *THE MAN WHO LIES* (*L'Homme qui ment* / *Muž, ktorý luže*, 1968) and *EDEN AND AFTER* (*L'Eden et après* / *Eden a potom*, 1970) — were made in collaboration with Slovakia's Koliba studios. Paying particular attention to *The Man Who Lies*, I explore these films both as works rooted in contemporaneous Slovak cinema and as self-consciously transnational texts that thematise their co-produced status. I discuss the important contributions of Robbe-Grillet's Slovak collaborators, notably production-group leader Albert Marenčin, and examine how *THE MAN WHO LIES*, set during the Slovak National Uprising, can be and has been read in contextually specific ways. At the same time these films inscribe and foreground the hybrid mingling of nationalities that is the reality of co-production. The key theme of imposture in *THE MAN WHO LIES* reflects back on co-production's masquerade of national identity, while the film's experimental sound techniques extend, rather than efface, the dubbing practices that were a longtime 'necessary evil' of co-production. Finally I suggest how the very cultivation of national hybridity is relevant to the Slovak context, serving to illustrate — and valorise — Slovakia's status as a 'cultural crossroads', absorbing and synthesising foreign artistic trends.



Jana Dudková

Between the Center and the Margin

The Notion of Central Europe in Slovak Cinema after 1989¹⁾

Any debate on Slovak cinema after 1989 has to keep in mind discontinuous nature of Slovak cinema, as such: conceptualizations of cinema in Slovakia as a “national” cinema are forced to deal with its recurrent disruptions and multiple “new” beginnings, with arduous re-constructions of its “own” identity, and with periodical dissolvings within various broader, transnational contexts (e. g. within cinema of Austria-Hungary, Czechoslovakia, or cinemas of Soviet bloc).²⁾ Slovak cinema, therefore, offers a good basis for revaluation of the term of “national cinema.” Its contemporary development (which starts with the privatisation that almost led to its extinction) is also a particularly good example of the set of laborious constructions of “national” cinemas on the ground of current co-production and festival politics : such as when “Slovak cinema” is regularly presented at prestigious film festivals in a “pair” with Czech, Slovenian or other regional cinemas, and when most of the “Slovak” films are still made as co-productions with Czech Republic or, occasionally, with some other countries — such as Belgium, Germany, Poland and so on. Thus, what is commonly labeled as “Slovak cinema” is more precisely a self-pampering fiction referring to the summa of films that were produced with respectable participation of Slovak financial, institutional and personal capital (Slovaks, in the most important film professions) and which, more or less obviously, includes topics and motifs related to common constructions of Slovak identity. The latter is, however, extremely hard to define since Slovak identity — mediated and constructed via images of contemporary Slovak cinema — appears often enough as hidden, ambivalent, and mirroring itself in feelings of marginality, in tropes of isolation, self-sufficiency and of the center. These tropes suggest the

1) This work was supported by the Slovak Research and Development Agency under the contract No. APVV-0797-12.

2) It is extremely hard to trace beginnings of Slovak cinema since the first Slovak films (linked to Slovak topics, Slovak financial capital and creative investment) appear only after the establishment of Czechoslovakia in 1918. Austria-Hungary didn't encourage cinema based on autonomous ethnic bases and the institutional basis of Slovak cinema was not successfully developed until 1938 when Slovakia gained its autonomy, and when, soon enough, a fascist Slovak State was established (1939–1945). Since the 1930's there have been

traumatic nature of Slovak identity, and the main aim of this article is to reveal the aforementioned tropes exactly in their latently-traumatizing sense while tracing several distinctive modes of conceptualizing one's own (insufficient) nation-ness.

"This is the Heart of Europe, My Dear"

One of the first remarkable attempts to reevaluate and re-construct post-revolution Slovak identity in cinema links it with an idea of fading, ambivalent and even unapproachable heart of Europe. The notion of the center (of Europe) does not overlap, however, with the notion of Central European identity. It marks, instead, an ironic approach to the missed opportunity to become once again cosmopolitan. Of course, the notion of Central Europe still forms a remarkable part of collective imaginary within most of the middle-European countries, nations, or cultures. In some of the countries (such as the Czech Republic or Poland) it served as point of reconstruction of new identities even before 1989, but in Slovakia, its cosmopolitan potential was replaced by the outburst of post-Velvet Revolution nationalism almost as soon as it reappeared. The longing for positive features of Central-European-ness became strongly affected by ambivalent feelings of marginality and cultural delay.

The notion of the center (the center of nation, of Europe or of the world) as it appears in early films by Martin Šulík, Miroslav Šindelka's *PASSIONATE KISS*, or even in some aspects of Štefan Semjan's *ON THE BEAUTIFUL BLUE DANUBE*, might be associated with perception of Slovak culture as traumatized one, located outside the "main" historical and cultural happenings within Western Europe. This is not surprising at all since Slovak cinema of this period had become an extremely marginal part of the national culture, lacking both better production and distribution strategies, and the attention of film scholars, critics or international festivals.³⁾ With almost no state financial support, serious gaps in leg-

many discussions on the need for Slovak cinema, but no clear consensus on what this cinema should look like — and this absence of a unified idea reappears soon after WWII, when the first postwar Slovak film happens to be a film directed by Czech director Martin Frič, featuring a huge investment of Czech creative capital and with a semi-colonial approach to "typically" Slovak topics (*WARN HIM...!*, Varúj, 1948). The need for establishment of new national cinema dissolves once again in 1948, when Communist Party won the elections. Soon after the February 1948 coup d'état, the dictatorship of one single ideology was installed and most of the postwar projects were labeled as bourgeoisly nationalistic. In the years following, however, Slovak cinema starts to function relatively autonomously. It even rediscovers and reevaluates national topics, especially during the 1960s when it finally becomes more visible (with Štefan Uher legendarily nominated as the "John the Baptist" of Czechoslovak New Wave). When the normalization processes in early 1970s began, it already has reached federative autonomy (in 1969) but once again loses its formerly established creative continuity. I am not going to elaborate on this typical, quite schematically-presented model of discontinuous development of Slovak cinema. I wish just to remark that this model is still quite influential within common perception of Slovak film history, and appears as irreversibly confirmed when privatization of the main cinematic institutions after 1991 led to the rapid decrease of film production.

- 3) The reasons for this are pretty well known. In 1991, the state financial support for film production decreased rapidly and the film studio Koliba's (Slovenská filmová tvorba Bratislava – Koliba) monopoly was undermined by firing the most of its employees holding positions among its creative workers. Following the 1991 governmental decision, Koliba embarked a long-termed process of privatization which was finished under still unexplained circumstances during Vladimír Mečiar's era (for more, see Václav Macek, '1 297 254 000 Sk,' *Kino-Ikon*, vol. 14, no. 1 (2005), pp. 124–154).

islative support, and with only 1–2 feature-length films made per year during the 1990s, the cinema of Slovakia had no chance to gain a new continuity or diversify — which should be indispensable for a healthy transition from the old narrative and ideological patterns to (the expectedly) new aesthetics, genres, or topics which could satisfy both spectators and critics at home and abroad.

On the contrary, the cinema of Slovakia became one of the most peculiar parts of the transition to new market economy and “globalized” hyperculturality — a process which resembles many of the features identified by Alexander Kiossev within his famous “colonial” metaphor. According to Kiossev’s interpretation of the birth of Bulgarian nation, the processes of modernization at the margins of Europe rise from profound feelings of absence and insufficiency, which often lead to ambivalent strategies of both masking and recalling of one’s own marginality.⁴⁾ In the case of Slovakia, the recognition of its location within the middle of Europe has had an important role in covering up its obviously marginal position within European geopolitical hierarchy. Slovakia, similar to the Czech Republic, Belarus, Estonia, Lithuania, Poland, Ukraine, Hungary (and also like Romania or Germany), and other countries claiming to possess geometrical midpoints of the continent on their territories, derive its pride through the virtue of its location. My aim in this article is to analyze the notion of the center / Central Europe precisely in this kind of traumatising, or even “self-colonising” sense while pointing out several cinematic strategies of overlapping the center and the periphery.⁵⁾

To explore the aspect of middle-Europeanness as the part of a reflexive attitude toward one’s own marginality, we can, nevertheless, count at only one explicit example of pointing out the notion of Central Europe within the case of Slovak cinema. It appears in 1992, in a chapter from Martin Šulík’s second full-length feature film, *EVERYTHING I LIKE*. At the end of the chapter (entitled simply and significantly “Stred Európy” or, “The Heart of Europe,”) the film’s main character Tomáš finds his English lover Ann in the nearby woods, and overhears a part of her dialogue with a stranger she just met:

“Here is the heart of Europe, my dear,” says the stranger.

The image then fades into darkness and the episode ends. The words happen to become a quite bizarre punch line of it, relying on the strong feeling of absurdity, which was obvious from the beginning of the dialogue Ann and the stranger:

“What is your name?” asks Ann, in English.

“Sprechen Sie Deutsch?” the strange man answers.

What does Tomáš overhears then, is actually an attempt to strike back the latently colonial attitude of his English lover, who, although friendly and tamed, automatically uses English while trying to approach her new central-European acquaintance.

To understand this fragment of Slovak cinema more profoundly, we have to locate this film of Šulík’s into the specific cultural, social and political space of Slovakia at the begin-

4) See Alexander Kiossev, ‘Notes on Self-Colonizing Cultures,’ in Bojana Pejić and David Elliot (eds.), *After the Wall. Art and Culture in Post-Communist Europe* (Stockholm: Moderna Museet, 1999), pp. 114–177.

5) I use the term “self-colonising” in the sense that Alexander Kiossev gave to it. A. Kiossev, ‘Notes on Self-Colonizing Cultures.’

ning of 1990s. *EVERYTHING I LIKE* refers equally to the opening of the borders with the West, to a need to overcome the Soviet era heritage, and to the current outburst of Slovak nationalism, widely encouraged by the government of Vladimír Mečiar. In the context of the constant revaluation of Slovak identity throughout the film, the stranger might appear as a proud Slovak, but more than that, he is also an old-fashioned middle-European. While don't speaking English, he doesn't choose Russian as alternative "Esperanto" either; instead he overcomes his inability to speak with Ann by evoking his germanophone Central-European identity. Both aspects of this location of the old man's home within the mythical Europe — the ambivalent (national) pride and the feeling of marginality — are underlined by simple spacial symbols, a garden and a forest. The fact that the dialogue between an Englishwoman and a Slovak takes place in the old man's *garden* located in the middle of a *forest* symbolically locates Slovakia within a specific geopolitical (and poetical) place: between periphery and the self-sufficient center, between Europe and the not-yet European.

Obviously, the meaning of the garden as a "heart of Europe" reflects rhetorics of national pride. Eventually associated with axis mundi, it connects this world with the promise of the Eden. At the same time, the image of nation as the center of Europe overlaps with the situation of getting lost in the surrounding forest which might be linked to traditional western fantasies on non-western Europes.⁶⁾ The forest stands for the unmapped, chaotic, incomprehensible. In this sense, imagining the East stands hand in hand with the feeling of impossibility to reach it. The center / heart is at the same time present and denied, equated with a lost, marginal and unapproachable part of the world. In a sense, *EVERYTHING I LIKE* announces the whole new decade of neglecting the national self-centredness — while at the same time counting on the myth of it.

From Irony to Cynicism: From Gardens to Non-Places

The quoted sentence is, nevertheless, still not so interesting *per se*. It is interesting precisely in its *marginality* understood as the other side of the imaginary of the center. It could be read as a fragment lost between other fragmentary utterances, chapters or features of Šulík's profoundly fragmentary film, but also as a fragment lost in the entirety of contemporary Slovak cinema. We can, indeed, claim that Slovak cinema usually doesn't bother explicitly with the question of Middle Europe. Instead of this geopolitical category, it uses various tropes of "the center" — of national self-centredness, self-sufficiency, or isolation as important features of national identity.

The symbolic milieu of the garden is most remarkably elaborated in the third Šulík's film entitled simply *THE GARDEN* and linking the symbol of the garden with re-invention and cultivation of Slovak identity. Instead of counting on a strong, fixed national identity, Šulík once again deconstructs it as a patchwork, situational one: an identity made out of heterogenous, fragmentary utterances, symbols and remarks, reinforced by the meetings

6) See for more Larry Wolff, *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment* (Stanford: Stanford University Press, 1994).

with “the Others” (in *EVERYTHING I LIKE*, an Englishwoman plays the role of “the Other”, while the main character of *THE GARDEN* goes through a series of meetings with men named after modern Western philosophers). Both films rely on irony as a state of deep doubt about “the last dictionary” which has been currently used.⁷⁾ Their narratives move freely from one text, symbolical meaning, or discourse to another, using only fragments of them and rejecting the belief in a final power or truth — thus reminding us of the difference between metaphysician and ironist according to Richard Rorty.⁸⁾

The irony of Šulík’s films is very important to remember as the most radical mode of interrogating the newly rediscovered and mutually contradictory political discourses of the era. We should understand it not only in the sense of Rorty’s determination of irony against metaphysics, but also in the sense of Slavoj Žižek’s determination of irony against (postmodern) cynicism: unlike cynicism, irony covers up the affection and replaces it with an illusion of rejection.⁹⁾

EVERYTHING I LIKE was released in 1992, in a significant era when the state and cultural identity of Slovaks once again needed to be reconstructed and revived, but on exactly which basis this should happen was unclear. Šulík depicts a schizophrenic situation where the opening of borders comes too late in the era of globalizing Europe and increasing consciousness of transnationality fuse with a profound inability to determine what exactly it is to be a Slovak. Instead of the continual creation of a stable, yet historically-modifiable cinematic image of national identity, Slovak cinema (with its multiple discontinuities and disruptions) found itself in the new globalizing era with a strong feeling of missed opportunity, where it skipped the chance to recognize its own identity before it was dissolved in market conditions. Slovak identity found itself somehow lost between the old Central-European and a new globalized kind of transculturality, and Slovak cinema once again almost dissolved before it even managed to dissociate itself from the cinema of late socialism and re-establish the new continuity with positive values derived from the “Golden Era” of Slovak New Wave.¹⁰⁾

In this context, irony helps Šulík and his generation (Semjan, Šindelka) to undermine the blind belief in the nation, even while Slovakia still remains among the things they “like.”

The accuracy of this approach springs out of a very simple acknowledgment that is well known to anybody dealing with the notion of identity: for Šulík, Slovak as well as personal identity can be re-constructed only through various relations to “the Other.” The main character of *EVERYTHING I LIKE*, a man with the biblical name Tomáš (doubting Thomas) identifies himself as a Slovak only in moments of misunderstanding with his English lov-

7) See Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).

8) Ibid.

9) Slavoj Žižek, *Metastaze uživanja* (Beograd: Biblioteka XX vek, 1996), pp. 136.

10) One of the dominant questions of cinema of Slovakia in early 1990s is the question of searching for (and connecting oneself with) positive values within domestic cinema. Just like the new generation of film historians, Martin Šulík (1962) and his generational counterparts Štefan Semjan (1960) and Miroslav Šindelka (1963) pick “the golden sixties” as the main referential frame of nationally based part of the cinematic identity of their films: *EVERYTHING I LIKE*, *THE GARDEN*, but also *PASSIONATE KISS* and *ON THE BEAUTIFUL BLUE DANUBE* contain many references to Slovak cinema of 1960s, especially to work of Juraj Jakubisko, Elo Havetta, Štefan Uher and Dušan Hanák.

er, using his fluent Slovak against his broken English (and against Ann's imperfect ability to understand it) as a weapon, a symbol of power in fight for domination.

After *EVERYTHING I LIKE*, Martin Šulík goes even further in his doubt about the possibilities of reconstructing the Slovak identity out of its fragmentary and (certainly during the turbulences of socialist era) half-forgotten past. As the response to political isolation of Mečiar's Slovakia, Šulík creates the metaphorical image of Slovakia as a garden or a landscape isolated from the rest of the world. In *THE GARDEN*, he once again depicts a hero in his thirties who goes through an identity crisis trying to find his "place in the world". Šulík uses the metaphor of the garden as a complex net of associations with antique and biblical traditions, but also with periods of national revival and enlightenment.¹¹⁾ In *LANDSCAPE* (or "Krajinka" in the original Slovak), Šulík plays on the double meaning of Slovak word "krajinka" — a little country, or a (picturesque) landscape. And in *ORBIS PICTUS*, a young adolescent girl travels around a country that borders with nothingness, ending precisely at the point where a strange Stalin-like character Drusa tears off her map. The film proposes an image of the world that is *allowed* to be known: "Nothing is there, I have told you," says a lonely herdsman to his goat, sitting at the edge of a cliff at the point where the girl's map ends, marking the symbolic end of the world.¹²⁾

The metaphor of isolated nation is characteristic of not only Šulík's films, which reflected the political isolationism of Mečiar's Slovakia, but reappears even today. In one of her newest documentary films entitled *FRAGILE IDENTITY*, Zuzana Piussi deals with extreme manifestations of Slovak patriotism linking them occasionally and discretely with blindness or derangement. The film begins with a plane shot of ruins of Devín, a castle near Bratislava which the Slovak national myth associates with the first "Slovak" nation state (which is supposed to be Great Moravia) as well as with Slovak national revivalism of 19th century.¹³⁾ The introductory shots of the castle located on a hill are taken from a helicopter, thus forming a monumental, dynamic image of a lonely isle surrounded by endless verdure and bordered by waters of two rivers, the Danube and Morava.

The "isolationist" tendency is, nevertheless, clearest in works that amplify the metaphor of the garden from Šulík's films while at the same time transforming the director's *Bildungsromans* into model family dramas (e. g. *BLUE HEAVEN* by Eva Borušovičová, *QUARTETTO* by Laura Síváková, or *FAITHLESS GAMES* by Michaela Pavlátová). Here, the metaphor loses its political, biblical and mythical meanings while, at the same time, retaining its ability to encourage nationally specific readings, suggesting a kind of escape from political and social environment of the country.

This paradigm is, however, left in the new millennium, often by the same directors who

11) For exquisite analyses of the metaphor of the garden see Zuzana Gindl-Tatárová, 'The Garden,' in Peter Hames (ed.), *The Cinema of Central Europe* (London – New York: Wallflower Press, 2004), pp. 245–253.; and Vlastimil Zúška, 'Topos zahrady v *Zahradě* a jeho časoznakové implikace,' in Marián Brázda (ed.), *Svet v pohyblivých obrazoch Martina Šulíka* (Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2000), pp. 122–147.

12) In one of the episodes of the film, an elderly couple of actors find itself on its way to emigration. Nevertheless, neither the heroine nor the most of the other characters leave the boundaries of their place, sharing a similar attitude to the question of leaving the country as the male protagonists of previous Šulík's films.

13) On 24th of April in 1836, the members of the Slovak national movement led by Ľudovít Štúr organized a trip to Devín Castle. Within Slovak ethnopolitical myth, this trip is imagined as the beginning of the group's extensive efforts on behalf of national awareness.

at the first adopted it: this is the case of *TRUTH OR DARE* by Borušovičová or *HEAVEN, HELL... EARTH* by Siváková. Both of these fit into what some critics labeled as “city lifestyle” films.¹⁴⁾

Based on advertising, lifestyle magazines aesthetics, and a fusion of various imported genres, these films give a new content to the notions of nation and nation state. Instead of Šulík's searching for Slovakness, (followed by irony as an approach still infused with belief in some kind of authority), “city lifestyle” films count on nation as an already-empty as well as marginal phenomenon. And instead of searching for the constantly-disappearing essence of the nation (lost between the two different ways of modernisation and transculturation, middle-European and “global”), these films depict a world of cultural fusion, transnationality and emptied, occasionally and casually approached, national symbols.

In films by Vladimír Adásek (1972), Eva Borušovičová (1970), Katarína Šulajová (1975), or directors of slightly older generations such as Vlado Fischer (1962), Miro Šindelka (1963) [or even the “classical” Miloslav Luther (1945)],¹⁵⁾ identity appears as fluid, unstable, contextual and performative. Slovak ethnical identity is unpresent or reduced to empty gestures of autoexoticism in the frame of intercultural fusion, like in Borušovičová's film *TRUTH OR DARE* where a multicultural housing community is offered „bryndzové halušky“, the Slovak national dish, while casually chatting on life experience of a refugee from an nameless (South-) Eastern European country.

It is good to remember that Šulík's *GARDEN* offered an enclosed space of a garden as a kind of idyle where one can reach essential connection with generations of his ancestors while not doing anything special (besides reading a lost diary of his grandfather, recalling the discourse of Slovak enlightenment and experiencing encounters with characters named after well-known modern philosophers — st. Benedict, Rousseau, Wittgenstein, Spinoza). However, in 1994 (one year before *THE GARDEN*), two other films appeared which share a symptomatic fascination with spacial metaphors of the nation with Šulík's film. Both films are inhabited with bohemian characters wandering around the historical places of Slovak cities. In *PASSIONATE KISS*, the bohemian life in the streets of medieval mining town appears confronted with underground striptease clubs, while the neglected feminine identity of the heroine is encouraged by her acquaintance with a mystical elderly Jew living in his Old Town flat. The stratification of space is quite similar to the stratification we will experience one year later in Emir Kusturica's *UNDERGROUND*: the underground spaces serve as references to the suppressed collective and individual desires, to the criminalisation of the country and to the archeological layers of the communal past.

In the most important predecessor of later “city lifestyle” films, *ON THE BEAUTIFUL BLUE DANUBE*, three bohemian friends spend their time wandering around border-like

14) The term was proposed by Juraj Malíček, ‘Pop po domácky,’ *Slovo*, vol. 7, no. 9 (2005), p. 16. Later on it was widely accepted by other critics such as Martin Šmatlák, ‘Hľadanie vlastnej cesty,’ *Kino-Ikon*, vol. 12, no. 1 (2008), pp. 135–147.

15) The most typical “city lifestyle” films are (in a chronological order of appearance) *HANNAH AND HER BROTHERS*, *TRUTH OR DARE*, *IT WILL STAY BETWEEN US*, *TWO SYLLABLES BEHIND*, *HALF-LIFE*, *HEAVEN, HELL... EARTH*, *MY HUSBAND'S WOMEN*, *MOSQUITOE'S TANGO*, *CANDIDATE*, and, within a special subcategory of films about prefab Petržalka — in less fancy and more hip-hop influenced manner — also *BIG RESPECT*, *BRATISLAVA FILM* and *LÓVE*.

places, *lieux de mémoire*, as well as around spaces symbolically related to the Slovak national identity (and to the various phases of its construction). The friends have no stable love relationships nor stable employment, and they symptomatically enough never cross the boundaries of the city which is, however, “Westernized” through the music (of John Lurie), and through the playfully criminal plot about stealing an Andy Warhol picture.

Although both of the films share the same tendency of replacing the anthropological “place” with heterotopias with films by Martin Šulík,¹⁶⁾ they also include a completely different approach to the notion of cultural memory. In Šulík’s debut film *TENDERNESS*, for example, we are confronted with the unspoken shame of the communist past, revealed only through a mute Super 8 film. In *THE GARDEN*, the past is embodied in grandfather’s diary just as well as in the odd visitors named after dead Western philosophers. On the other hand, *ON THE BEAUTIFUL BLUE DANUBE* presents rather cynical approach to the past represented by empty architectonic symbols of the Slovak capital: the post-war memorial of Soviet soldiers Slavín, the famous U.F.O.-shaped café at the top of a bridge across the Danube (The Bridge of the Slovak National Uprising), or an old historical flat of elderly “Pressburger”¹⁷⁾ German woman. Similarly to *PASSIONATE KISS* (and unlike Šulík’s fascination with memories embodied in things and people), *ON THE BEAUTIFUL BLUE DANUBE* deals with memory preserved in architecture only — memory that is not alive anymore, not enlivened by individual nor communal consciousness.

In this sense, the mid-1990s already anticipated later “city lifestyle” films. In many of them, travelling around Europe became a natural way of life — although the characters still reflect their trips as evidences of specific border-like existence in which Slovakia have found itself. Entrapped between the fading Central-European identity of their ancestors and a new hypercultural transnationalism, characters of these films desperately try to become (post)modern, while film style appears as a *creolized* version of Western European cinemas. In *TWO SYLLABLES BEHIND*, for example, the heroine is desperately stuck between several identities. Thanks to her Hungarian grandmother, she still “recalls” the Central-European identity of multicultural pre-war Pressburg. Thanks to her own childhood, she recalls the unifying socialist past, and thanks to the heroine’s desire to belong to globalised Europe, she experiences the painful difference between rapidly self-colonised, Westernized contemporary Bratislava (full of immigrants from China) and the French capital as the “real” European city.¹⁸⁾

16) A part of the social site that is excluded from everyday life of the society, albeit it has “the curious property of being in relation with all the other sites, but in such a way as to suspect, neutralize, or invert the set of relations that they happen to designate, mirror, or reflect”. Michel Foucault, ‘Des Espace Autres,’ *Architecture, Mouvement, Continuité*, vol. 5 (1984). Available in English online: <<http://www.foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html>>, [date of the access: 20th October 2013].

17) Pressburg is the name of Bratislava used during Austro-Hungarian era. In contemporary Slovak, the adjective *prešpurácky* (related or belonging to Pressburg) suggests the moral and cultural values of the pre-war Bratislava and its multicultural society (in which Slovaks formed only one of the minorities).

18) I have written more about this film and the self-colonising aspects of its fabula, motifs and style: Jana Dudková, *Slovenský film v ére transkulturality* (Bratislava: Drewo a srd. – VŠMU, 2011); Jana Dudková, ‘The Problematic Other and the (Im)possibility of Cross-Cultural Dialogue in Slovak Cinema after 1993,’ in Petra Hanáková and Kevin B. Johnson (eds.), *Visegrad Cinema. Points of Contact from the New Waves to the Present*. (Praha: Casablanca – KFS FF UK, 2010), pp. 109–129.

There is yet another remarkable feature within the “city lifestyle” trend. In many of these films, the gardens are replaced by exclusive cultural “ghettoes” located in the historical centre of country’s capital. Both spacial metaphors refer to nation’s isolation, but within the city-center locations, the search for the essence of the nation dissolves. Šulík’s irony is almost completely replaced by postmodern recyculation and cynicism as the stance of respecting *jouissance* instead of authority of symbolic order.¹⁹⁾

Deliberating as this new stance could seem, it still springs out of the same epistemological basis as nationalism.²⁰⁾ The national “self” still persists in the form that could be linked to Alexander Kiossev’s definition of self-colonisation — as a process of late modernisation (falling behind the formation of “big” nation states), and as an attitude leading to various strategies of reconciliation of the communal feeling of the *absence* (the absence of one’s own history, identity, nation, institutions...). In the mentioned film *TRUTH OR DARE*, for example, the transcultural intellectual “ghetto” takes form of Rádio Európa (Radio Europe) carried on by a group of cosmopolitan college students. But it is important that cosmopolitanism and postmodern flux of identities come hand in hand with the — still typically traumatized — need for reaching Europe, for making one’s own voice be heard beyond limited boundaries of one’s own site (the topography of which is suggested in the opening of the film by a list of well-known cafés, located within Bratislava’s midget city center and visited mostly by a stable community of intellectuals and college students.)

Negotiation of Borders

While Borušovičová (in *TRUTH OR DARE*), Adásek (in *HANNAH AND HER BROTHERS*), or Šulajová (in *TWO SYLLABLES BEHIND*) place their stories within historical centre on the left bank of Danube, a member of the newest generation, Jakub Kroner (1987), re-discovers Bratislava’s right bank with one of the biggest Slovak prefab boroughs, Petržalka, which was established in the context of 1970s unification and rationalization of standards of living.

Architectural traces of different historical layers of country’s modernisation appear once again as mere visual background of the plot. The semi-underground culture of city center and its bohemian cafés is now replaced by the hip-hop culture of Petržalka’s young people. In this sense, images of both river banks of the capital invest in a similar double function: hip-hop refers to the topographical and cultural periphery, to the culture of minority ghettoes and urban suburbs, but in the context of Slovak cinema it also (and similarly to cosmopolitan subcultures of the left bank) mediates the connection with the metropolitan “Big Other” — which in this context means Europe or, in a broader sense, “the world.” In fact, both approaches to identity of Bratislava reveal a similar need to cover up the disappearing illusion of a unique communal memory with newly imported cultural or genre influences — which might itself resemble some features of Kiossev’s definition of

19) Slavoj Žižek, *Metastaze uživanja* (Beograd: Biblioteka XX vek, 1996), pp. 136–139.

20) This claim owes much to Wolfgang Welsch’s early comments on multiculturalism, which he links to the same Herderian tradition of thinking as modern nationalism. See e. g. Wolfgang Welsch, ‘Transculturality — the Puzzling Form of Cultures Today,’ in Mike Featherstone and Scott Lash (eds.), *Spaces of Culture: City, Nation, World* (London: Sage, 1999), pp. 194–213.

self-colonization (the feeling of absence — of absent nation, its institutions, history and traditions — leads to embracing of foreign models of modernization that, however, comes too late, so that the emerging consciousness of delay gives rise to various strategies of masking and reconciliation.)²¹⁾

ON THE BEAUTIFUL BLUE DANUBE and its later counterparts TRUTH OR DARE, HANNAH AND HER BROTHERS, or TWO SYLLABLES BEHIND, depict a world reduced to the old town streets, cafés, art schools, universities, dubbing studios, small radio broadcast stations, or even flats of forgotten pre-war middle class. This reduction of actual social and political reality to a quite elitist segment of it is not only isolationist,²²⁾ it also reveals a kind of empty nostalgia for modernization. These places don't really affect the characters, forming just an attractive urban visuality as the reaction to Šulík's countryside idylls. The film TWO SYLLABLES BEHIND offers a particularly good set of examples for this phenomenon, using multiple montages that refer to some crucial periods of artistic or architectural modes of imagining the Slovak identity. In clips interrupting the fabula, references to Slovak artistic modernism of 1930s (with its folk and proletarian motifs) alternate with architectonic references to socialism (the mentioned U.F.O.-shaped café on the top of the Bridge of the Slovak National Uprising), and confronted with images of Paris, reduced mostly to architectonic memorials of Art Nouveau. The two different and uncomparable historical experiences are hidden in these seemingly innocent montages: experience of Paris as the capital of 19th century — a true modern city and the site of heroine's desire, and the traumatic experience of discontinuity and ever-delaying constructions of Slovak identity. The latter leads to recurrent feelings of insufficiency in relation to the Western modernity. The film, in fact, refers to existential dimensions of too wild and too fast transition to capitalism that lead to the experience of uprootedness.

The beginning of the new millennium is not only the period of revaluation of Bratislava's past (which becomes just an attractive set of nostalgic surface phenomena).²³⁾ It is also the age of completely different filmic spaces reminding us of Marc Augé's definition of a non-place — the neutral space that finally neglects connections to any communal or ethnic memory, including the absence of memorials of the communal past.²⁴⁾ The film IT WILL STAY BETWEEN US is, for example, set exclusively within ultramodern flats with glass

21) Such are inventions of glorious national past, or, on the contrary, admitting of insufficient modernity that leads to biblical interpretations — "the last will be the first" — or, as Kiossev reminds us, also a kind of accelerated modernisation trying to catch up on the missed. See A. Kiossev, 'Notes on Self-Colonizing Cultures.' Of course, none of these strategies (that had a sense in the second half of 19th century) appears in the urban stories of Slovak cinema *stricto sensu*. Most of them are simply using "foreign" genre structures or images of hybrid globalisation in order to reveal the absence of a coherent idea of the nation.

22) The first "city lifestyle" films emerge within intellectual and artistic circles in Bratislava that felt to be in opposition to the regime of Vladimír Mečiar and its political isolationism and nationalism. Most of them are released several years after the end of Mečiar's government, but their metaphoric isolationism refers to this opposition.

23) One of the examples are recurrent images of the mentioned U.F.O. — shaped café, most often used as fancy evidences of Bratislava's odd modernity (ON THE BEAUTIFUL BLUE DANUBE, TWO SYLLABLES BEHIND). The café actually follows a futurist tendency in socialist art and is incorrectly associated with Soviet era cosmonautic successes. The trouble is that the whole bridge on which top it is installed was built after the old Jewish quarter was destroyed during 1960s and thus it includes the potential meaning of deleted memories.

24) Marc Augé, *Non-places. Introduction à un anthropologie de la surmodernité* (Paris: Seuil, 1992).

walls and within shopping centres as the most typical examples of Augéan non-places, suggesting the final separation of individual identity and the communal memory.²⁵⁾ The seemingly terminal silence of ethnical identity (appearing in the „supramodern“²⁶⁾ mode of symbolical filmic „self-colonisation“) springs out of the disturbing unification caused by specific form of contemporary transnationalism, which happens to be one of the appearances of *culture-monde*.²⁷⁾ Since contemporary conceptions of culture or nation determine them mostly as matters of global market(ing), it is not surprising that the visibility of the market interesses mirrors itself in a wide range of seemingly marginal transnational phenomena like, for example, the Czech and Slovak cast of some films referring to supramodernity or hyperculturality (e.g. *IT WILL STAY BETWEEN US* or *CANDIDATE* where the mixed casting and dual language identity are motivated solely by the inevitability of coproduction with Czech Republic.)

A kind of response to the silence of national identity might be recognized in Jakub Kroner's films. *BRATISLAVAFILM* and *LÓVE* are both based on genre creolisation and both are invested in Slovak identity as a kind of transgressive identity (which is incorporated in some distinctive types of characters like criminals and youth — especially youth from notorious Petržalka or college campuses in Bratislava's Mlynská dolina.) The impacts of gangster films and romances, of hip-hop music clips and popular domestic TV series are connected with short pre-production phase and semi-amateurish expression. The result is not only surprising commercial success (thanks to its marketing campaign, *LÓVE* became one of the commercially most successful Slovak films in the last twenty years), but also a kind of self-reflexive *pidgin* version of „western“ genre patterns.²⁸⁾ Slovak identity is referred to as identity of world's cultural periphery. It is not surprising that, in this kind of cinema, even the metaphor of center (as incorporated in images of country's capital) becomes revealed as a mere prop of a peripheral, self-colonized culture. *BRATISLAVAFILM*'s opening shots offer a good example. The introductory rapidmontage of images of Bratislava is followed by North-African rhythms and musical instruments, thus suggesting a poetics of Third World-ization which allow the Slovak capital to be compared with hybrid metropolises of the Third World.

Obviously, re-discovering of the right bank, replacing of fancy, globalized, or even supramodern images of Bratislava with the city's neglected prefab led to a different set of cultural references. Instead of images inspired by „White West“ and preferred by previous „left bank“ films, Kroner chooses images inspired by hip-hop and North American black sub-

25) Of course, this separation started already in Šulík's stories about individual escapisms and profoundly asocial searchings for the nation's past.

26) For definition of supramodernity, see also M. Augé, *Non-lieux. Introduction à un anthropologie de la surmodernité*.

27) Gilles Lipovetsky and Jean Serroy, *La culture-monde. Réponse à une société désorientée* (Paris: Odile Jacob, 2008).

28) I am using the adjective „pidgin“ as an opposite to adjective „creolized“, following the definition proposed by film theorist Nevena Daković in her texts about genre creolisation in Serbian cinema. Daković considers creolisation as a kind of upgraded form in comparison to the „pidgin“ *mimicry* of imported genres, the latter being determined by grammatical unperfections, stutterings, or limited dictionary. Nevena Daković, 'Kreolizacija srpske kinematografije: Srpski film i EU integracije,' in Nevena Daković and Mirjana Nikolić (eds.), *Obrazovanje, umetnost i mediji u procesu evropskih integracija*. (Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 2008), pp. 41.

cultures — which help him to determine the image of Petržalka as a kind of Third World located in the heart of the nation.

BRATISLAVAFILM is, however, not the only one, which counts on a double identity of Slovakia's capital, possessing both the meaning of the center and the meaning of a border, crossroad, the threshold of worlds, which differ from the modern notions of Europe. This kind of conceiving of Bratislava is, in fact, a reproduction of a sole, relatively stable ideological layer that appears in most of the contemporary Slovak films dealing with hidden references to undeterminable Slovak identity. We can recognize the layer not only in most of the urban stories but also in images of Eastern Slovakia,²⁹⁾ especially in those that appear in feature-length documentaries by the so called "Generation of the 1990s".³⁰⁾

Post-1989 Slovak cinema invents two dominant tropes referring to peripheral positioning of Slovakia within the new world order. Both of them include the meaning of marginality while at the same time reproducing an illusion of a center. Bratislava is, just like the region of Eastern Slovakia, located on the margins of the country. Its double identity of the center and the border is quite logical consequence of its position as a capital, which is, nevertheless, located at the borders with Austria and Hungary. Floating on the river of Danube (this itself might be read as the metaphor / metonymy of the border between Central and Western Europe), Bratislava represents not only the self-sufficient identity of the center of country's government, administrative and culture, but also a border-like place stuck between the East and the West, the (multicultural) past and the (transnational) future.

Thanks to its geographical position, Eastern Slovakia induces similar meanings of the border, and "thanks" to the huge lack of economical and institutional support from the state, it also induces meanings of periphery, or even of a godforsaken place. In some Slovak documentaries, however, it plays the role of the center as well: the center in the sense of specific and usually strongly multicultural micro-world that hides the truth about ourselves, a kind of axis mundi, which could connect us with our forgotten past. In Peter Kerekes' 66 SEASONS, the first feature-length documentary after Dušan Hanák's PAPER HEADS, this is particularly obvious. The film presents subjective histories of visitors of communal swimming pool in the capital of Eastern Slovakia, Košice. The swimming pool is exactly a kind of the center of the aforementioned micro-world, which reflects the

29) One of the most recent feature films that confirm this claim is INDIAN SUMMER, the first Slovak feature that, instead of "obligatory" Bratislava, depicts Eastern-Slovak metropole Košice. The film juxtaposes several nationalities (Slovaks, Gypsies, Hungarians) and several distinctive ambients within a criminal plot of revenge, most of them referring to a hybrid yet peripheral nature of the city: the Gypsy prefab borough Lunik, the 1990s-style underground cafés, and „supramodern“ non-places like fancy shopping centre Aupark.

30) This umbrella term has been proposed by film critic Pavel Branko (Pavel Branko, 'Slovenský dokumentárny film — Generácia '90', *Film.sk*, vol. 5, no. 2 (2004), pp. 22–24.). It was soon embraced by other critics in order to cover up the style of works by Peter Kerekes, Robert Kirchhoff, Juraj Lehotský, Marko Škop, Jaro Vojtek. Most of these directors graduated from Academy of Performing Arts in Bratislava during 1990s and already as students started to reevaluate (in a playful but also in a deeply critical manner) both Slovak contemporary identity and its past. They invented many new strategies for encouraging of documentary film industry in situation of the lack of state support. Organizing themselves in their own production companies and, finally, making feature length documentaries intended originally for movie theatres (with attractive narrative elements of fiction or animation film), they actively explore possibilities of gaining the attention of audiences, critics and international film festivals.

diversity of communal life throughout the second half of the 20th century, and becomes the metaphor of the whole country's history.

Osadné village in the film of the same title by Marko Škop, as well as the Šariš region in *OTHER WORLDS* by the same director, share very similar roles of self-centred microworlds located at the margins of Europe. All of the particular places serve as mirrors of the state nation, helping to determine Slovak identity in times of transnationality. *OSADNÉ* is a film about Rusinian community, while in *OTHER WORLDS* six characters of various ethnic identities appear, including a Jewish woman, a Romani and a Rusinian man. Similarly, Jaro Vojtek's *BORDER* is located in a village divided between Slovakia and Ukraine and consisting mostly of members of Hungarian ethnicity.

The mentioned documentaries feature various Eastern Slovakian settings and various ethnical communities (including *66 SEASONS* in which the director presents his own Hungarian grandparents among other respondents of both Slovak and Hungarian nationality). Among the mentioned examples, only *OTHER WORLDS* is more explicitly related to the premise of the hegemony of Slovak identity in the common state. The emphasis on the peripheral and economically underdeveloped parts of the country, and on the multiculturalism / multinationality of the region as well, is one of the consequences of the new, more systematic support of film industry, its production and distribution after 2004 (often provided by European grant commissions and support funds such as Eurimages, or by prestigious European film festivals). The encouragement of European identity, of populist versions of multiculturalism, and of nostalgic images of the old modes of diversity — all of these new phenomena follow the supposed priorities within the rhetorics of European Union, in which Slovakia entered in 2004. On the other hand, the aforementioned documentaries use minority communities and their strong connections with their past as mediators that help to determine the position of Slovakia in new historical and geopolitical circumstances. Eastern Slovakia is, very much like pre-war Bratislava, one of the regions of Slovakia with strong ethnical, religious, and generational diversity. The emergence of two different historical versions of transculturality in the dominant imaginary of Slovak cinema is not accidental. Both versions suggest that cinema of Slovakia is facing a deep inability to determine one's own (national) identity. Eastern Slovakia represents an East of the East, being metonymy of the Slovakia as the Europe's margin. At the same time, it appears as a metaphor, an exemplary micro-world reflecting the complexity of life, history and culture — a nostalgic image of multicultural community living in mutual understanding and peace.³¹⁾ In both senses, Slovakness of this region is often neglected and the state identity is often subordinated to various linguistic, religious or ethnic identities. Thus, we are tempted to imagine Slovak identity as both omnipresent, absent, and *natural* to the extent that it doesn't even need to be named — yet it has to be simultaneously (and neurotically) covered up by identities of the others.

31) In this sense, the nostalgic reminiscence on the old "Pressburgian" (Austro-Hungarian) kind of multinational identity that appear in images of idyllic relation between the heroine and her Hungarian grandmother in *TWO SYLLABLES BEHIND* is not so distant from utopian images of friendly meetings between representants of various ethnic, generational and religious identities in *OTHER WORLDS*.

Fetishes of the Absent

In this sense, Eastern Slovakia is not only a synecdoche, it is also the metaphor and metonymy of Slovakia as a peripheral country; a country that gives birth only to a traumatized nation in the sense that A. Kiossev gives to the word, emphasising the feeling of absence which makes the starting point of the creation of modern nations at the imaginary margins of Europe.

It means that Slovak identity (as constructed by Slovak cinema) depends on a certain lack that might be compared to the notion of lack in psychoanalysis. The lack on which Slovak identity depends, must be metaphorically *masked* while it still remains metonymically recalled, pointed out, made *present*. In this sense, it has the meaning of the lack in Kiossev's analysis of traumatized cultures (which he also calls self-colonized), as well as the meaning of the lack in Homi K. Bhabha's definition of (racial) stereotypes, elaborated on the basis of Freud's notion of *fetish*:

The process by which the metaphoric 'masking' is inscribed on a lack which must then be concealed gives the stereotype both its fixity and its phantasmatic quality — the *same old* stories of the Negro's animality, the Coolie's inscrutability or the stupidity of the Irish *must* be told (compulsively) again and afresh, and are differently gratifying and terrifying each time.³²⁾

The examples I have enumerated till now suggest that the "mute" Slovak identity present itself a kind of lack (within Slovak cinema) which is constantly and neurotically referred to. Its self-centredness doesn't exclude the fact that it can not be defined or is, very often, defined only through relations to the others. The number of films about Romani people³³⁾ remind us that this cinema has its common, recurrent (but not less exotified) fetish-characters, and that it, just as well, discovers fetish-characters that are temporary or even surprising, like the "fetish" of an old Chinese shoemaker in *TWO SYLLABLES BEHIND*.

But what is even more disturbing is that these living "fetishes" that were intended to cover up the lack of Slovakness, to mask the lack while at the same time reminding one of it (as reminders of the marginal geopolitical position of the country) — these "fetishes" sometimes have more memories than "ourselves." In this sense, even remembrance of one's own Central-Europeaness is actually the memory of someone else's, and the country itself is still depicted as the country with no recollections. The story of Slovak cinema still, with the most remarkable continuity, fits into the story of the traumatized nation — and its ever transforming strategies of masking and reconciliation.

32) Homi K. Bhabha, 'The Other Question. Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism,' in Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London – New York: Routledge, 1994), pp. 110–111.

33) I have in mind Martin Šulík's *GYPSY* as well as numerous documentaries from *THE GYPSY HOUSE* by Marko Škop to *BELLS OF HAPPINESS* by Marek Šulík and Jana Bučka.

doc. Mgr. Jana Dudková, PhD. (1977) holds a position as independent researcher of Institute of Theatre and Film Research of Slovak Academy of Sciences in Bratislava. She focuses on cultural analyses of contemporary Slovak and Balkan cinemas and is the author of three books published in Slovak (*Línie, kruhy a svety Emira Kusturicu / Lines, Circles and Worlds of Emir Kusturica*, Bratislava 2001; *Balkán alebo metafora: Balkanizmus a srbský film 90. rokov / The Balkans or a Metaphor: Balkanism and Serbian Cinema of 1990s*, Bratislava 2008; and *Slovenský film v ére transkulturality / Slovak Cinema in the Era of Transculturality*, Bratislava 2011).

(Address: janadudkova@gmail.com)

Films Cited:

66 Seasons (66 sezón; Peter Kerekes, 2003), *Bells of Happiness* (Zvonky šťastia; Marek Šulík – Jana Bučka, 2012), *Big Respect* (Veľký rešpekt; Viktor Csudai, 2008), *Blue Heaven* (Modré z neba; Eva Borušovičová, 1997), *The Border* (Hranica; Jaroslav Vojtek, 2009), *BratislavaFilm* (Jakub Kroner, 2009), *Candidate* (Kandidát; Jonáš Karásek, 2013), *Everything I Like* (Všetko čo mám rád; Martin Šulík, 1992), *Faithless Games* (Neverné hry; Michaela Pavlátová, 2003), *Fine, Thanks* (Ďakujem, dobre; Mátyás Prikler, 2013), *Fragile Identity* (Krehká identita; Zuzana Pussi, 2012), *The Garden* (Záhraďa; Martin Šulík, 1995), *Gypsy* (Cigán; Martin Šulík, 2011), *The Gypsy House* (Rómsky dom; Marko Škop, 2001), *Half-life* (Polčas rozpadu; Vlado Fischer, 2007), *Hannah and Her Brothers* (Hana a jej bratia; Vladimír Adásek, 2001), *Heaven, Hell... Earth* (Nebo, peklo... zem; Laura Siváková, 2009), *The House* (Dom; Zuzana Liová, 2011), *Indian Summer* (Babie leto; Gejza Dezorz, 2013), *It Will Stay Between Us* (Zostane to medzi nami; Miroslav Šindelka, 2003), *Landscape* (Krajinka; Martin Šulík, 2000), *Lóve* (Jakub Kroner, 2011), *Made in Ash* (Až do mesta Aš; Iveta Grófová, 2012), *Mosquitoe's Tango* (Tango s komármi; Miloslav Luther, 2009), *My Husband's Women* (Ženy môjho muža; Ivan Vojnár, 2009), *My Dog Killer* (Môj pes Killer; Mira Fornay, 2013), *On the Beautiful, Blue Danube* (Na krásnom modrom Dunaji; Štefan Semjan, 1994), *Orbis Pictus* (Martin Šulík, 1997), *Osadné* (Marko Škop, 2009), *Other Worlds* (Iné svety; Marko Škop, 2006), *Paper Heads* (Papierové hlavy; Dušan Hanák, 1995), *Passionate Kiss* (Vášnivý bozk; Miroslav Šindelka, 1994), *Quartétto* (Laura Siváková, 2002), *Tenderness* (Neha; Martin Šulík, 1991), *Truth or Dare* (Vadí nevadí; E. Borušovičová, 2001), *Two Syllables Behind* (O dve slabiky pozadu; Katarína Šulajová, 2004), *Underground* (Emir Kusturica, 1995), *Warn Him...!* (Varúj...!; Martin Frič, 1946).

SUMMARY

Between the Center and the Margin

The Notion of Central Europe in Slovak Cinema after 1989

Jana Dudková

The article concentrates on some distinctive modes of negotiation of Slovak identity within (and via) Slovak cinema of the past quarter of the century. Inspired by texts of A. Kiossev, H. K. Bhabha and M. Augé, it proposes a story of contemporary Slovak cinema as the cinema of the lack (of national identity). This lack is both metaphorically masked and metonymically recalled by various treatments of communal memory, and by various references to geopolitical location of the country, while national identity appears as lost between notions of the center and the margin.

Andrea Průchová

Proč se dnes dívat kolem sebe?

Rozhovor s Maritou Sturken

Marita Sturken je profesorkou a vedoucí katedry Media, Culture and Communication Steinhard School of Culture, Education and Human Development na New York University v USA. Vystudovala historii a dlouhodobě se zabývá vztahem obrazu, paměti a kolektivní identity. Je autorkou mnoha odborných článků a publikací (poslední *Tourists of History: Memory, Kitsch and Consumerism from Oklahoma to Ground Zero*, 2007). Do češtiny bylo přeloženo druhé přepracované vydání knihy *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture* (česky *Studia vizuální kultury*, 2010), jejíž je spoluautorkou. Společně s Nicholasem Mirzoeffem organizovala v květnu roku 2012 výroční konferenci teoretiků a vědců v oblasti studia obrazu „Now! Visual Culture“.

— — —

Vizuální studia jsou v českém prostředí řazena mezi nové oblasti zájmu vědy a k jejich rozvoji dochází v různých humanitních oborech, jakými jsou filmová, mediální studia, sociologie či dějiny umění. Prozatím tak v Čechách nelze přesněji vysledovat vývoj tohoto oboru.¹⁾ Jak byste popsala dosavadní rozvoj studia vizuální kultury? Odkud obor vzešel, z jaké potřeby a kam bude směřovat v budoucích letech?

Když sleduji vývoj vizuální kultury jako vědního oboru, uvědomuji si, že jsem sama dokončila doktorské studium v roce 1992 a v té době rozhodně nebylo možné uvažovat

1) Marta Filipová v knize *Možnosti vizuálních studií. Obrazy — texty — interpretace* věnuje kapitulu „Vizuální studia v českém prostředí“ sledování základních pramenů úvah o vizuální kultuře v domácím prostředí. Naráží především na sémiotickou teorii Jana Mukařovského a uměnovědné texty teoretika Karla Teigehe. Oblast vývoje technických obrazů v českém teritoriu ve vztahu k proměnám úvah o prostoru důkladně představuje Kateřina Svatoňová v aktuální publikaci *Odpoutané obrazy: Archeologie českého virtuálního prostoru*. Praha: Academia 2013. Položená otázka však směřuje k podobám vizuálních studií jako autonomního oboru vyučovaného na zahraničních univerzitách, jež se vyznačuje základním souborem odborných publikací, databází autorů a specifickým jádrem znalostí ustanovujících výzkumné linie oboru. Marta Filipová – Matthew Rampley (eds.), *Možnosti vizuálních studií. Obrazy — texty — interpretace*. Praha: Barrister and Principal 2007, s. 213–227.

o vizuálních studiích jako samostatné disciplíně. Vizuální kultura byla pouze dílčí téma a jako obor se plně objevila až v pozdních 90. letech. Zároveň existuje vtip o tom, kdy vzniká akademická disciplína — ve chvíli, kdy se objeví první oborový časopis. *Journal of Visual Culture* vydávaný ve Velké Británii byl poprvé publikován v roce 2004. Impulz ke vzniku vizuálních studií však přišel již dříve a vyšel od historiků umění, kteří nebyli spojeni se stavem svého oboru. Z té doby také pochází slavný dotazník, který se objevil v magazínu *October* v roce 1997. Byl ale velice konvenční a zabýval se více klasickou oblastí dějin umění nežli vizuální kulturou. Následně začal W. J. T. Mitchell mluvit o konci dějin umění v anglo-americkém světě. Nejdůležitější posun a vývoj však sleduji až v posledních deseti letech, kdy se diskuze posunula od sporu s dějinami umění, stala se totiž únavnou. Důležitými tématy začaly být průsečíky s médii a mediální kulturou. A právě propojení se studiem médií se podle mého názoru stane budoucím institucionálním modelem zkoumání vizuální kultury. Tématem už pro nás nejsou dějiny umění, ale média, digitální nástroje a technologie.

Proč se stává právě svět médií a digitálních technologií hlavním zájmem vizuální kultury?

Protože můžeme s jistotou říci, že všechny dramatické změny na poli rozvoje médií a nových technologií za posledních dvacet let výrazně proměnily také pole vizuální kultury. Ovlivnily nejen způsoby, jakými jsou obrazy vytvářeny, ale také směry, jakými dále ve společnosti cirkulují, a jaké obrazy se vůbec do této společnosti dostanou. Tím však netvrdím, že nevzniká zajímavá práce také na poli historie vizuální kultury, již výborně reprezentuje například kniha Nicholase Mirzoeffa o obrazech a způsobech zobrazování 19. století.²⁾

Zároveň však dochází k významnému propojení vizuální kultury s kognitivními vědami, s výzkumem v oblasti mentálních reprezentací. Obrazy světa medicíny jsou naší stále častější každodenní zkušeností...

To ano. V New Yorku a obecně v USA docházelo k určitým pokusům o propojení neurovědy a vizuální kultury, ale zůstalo pouze u pokusů. Mezi neurovědou a vizuální kulturou existují významné epistemologické a metodologické rozdíly, které vycházejí z humanitního základu vizuálních studií. Studium vizuálních reprezentací vědy a technologií ale významně dále posouvá interdisciplinární hranice vizuální kultury, a to je důležité.

Jestliže mluvíme o humanitním jádru vizuálních studií, co tvoří teoretický základ studia vizuální kultury v americkém prostředí?

Základ je stále tvořen zejména pozdní francouzskou filosofií 20. století a německou kritickou teorií. Odkaz k práci autorů, jakými jsou Roland Barthes či zástupci Frankfurtské školy, je stále silný. Ze současných autorů nabývá významu práce Jacquesa Ranciéra a Bruno Latoura. V USA je také velice vlivná teorie afektu. Zároveň dochází ke vzniku nových mezioborových spojení, jakýchsi mixů témat a oblastí, které zapříčiňují posouvání a transformaci ustálených paradigmat. O slovo se hlásí výzkum digitálních médií, zvuku

2) Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham and London: Duke University Press 2011.

či designu a je stále očividnější, že dějiny umění přestávají být důležitým referenčním bodem pro vizuální kulturu.

Je možné americké pojetí vizuální kultury metodologicky či tematicky výrazně odlišit od přístupu ke studiu obrazu v jiných jazykových oblastech? Například v německém prostředí, kde dochází k rozvoji Medien a Bildwissenschaft, či ve frankofonních zemích, které navazují na silnou fenomenologickou tradici?

Takové rozdělení nevidím tak striktně. Pokud bych měla charakterizovat americký přístup k obrazu, pak by pro něj bylo typické to, že vychází z nejrůznějších perspektiv. Lidé, kteří se v USA věnují vizuální kultuře, mají rozdílné akademické zázemí. Nicholas Mirzoeff je původně historikem umění a studoval v Británii. Má spolupracovnice Lisa Cartwright se věnuje americkým studiím. Já sama se zaměřuji na téma historie kolektivního vědomí. Americké pojetí vizuální kultury je možné vysvětlit na příkladu mé knihy *Studia vizuální kultury*.³⁾ Publikace je primárně určena pro výuku. Snaží se proto pojmut celek současné obrazové kultury se všemi jejími průsečíky, a knihu tak mohou využívat nejrůznější obory. Když jsme publikaci s Lisou Cartwright připravovaly, věděly jsme, že lidé chtějí text, který bude jasný a vysvětlující, netušily jsme však, jak moc se stane populární. První verze knihy vyšla v roce 2001. Při jejím druhém vydání v roce 2008 jsme byly nuceny přepsat 80 procent textu. Za těch několik let se totiž ve vizuální kultuře mnoho věcí změnilo. Nejvíce jsem tuto proměnu cítila u přepisování kapitoly o postmoderně a poststrukturalismu. Text se najednou jevil být více historií. Společnost se mezitím posunula od Baudrillarda k remixované kultuře využívající *indie média*.⁴⁾ Objevily se trendy, které v době, kdy jsme poprvé knihu psaly, neexistovaly. Nemluvě o nástupu sociálních sítí, jakými jsou Facebook nebo YouTube. Proto si myslím, že typickým pro americkou vizuální kulturu je právě posun k digitálním technologiím a novým médiím, a to v co nejširším možném interdisciplinárním pojetí.

Projevuje se nějak významněji toto tematické směřování k reflexi vizuality nových médií také ve Vaší aktuální práci?

Právě teď například pracuji na stati zabývající se tím, jakým způsobem se Kodak a Polaroid zapsaly do pojetí fotografie ve 20. století a jakým způsobem nyní využívají sociální média praktiky sebedokumentace, které jsou s kodakovou a polaroidovou fotografií spjaty. Kodak vytvořil „kodakovou momentku“, fotografii, která zachycuje rodinné situace, situace, které mají být zhmotněny a zdramatizovány pro fotografii. Polaroidová fotografie se také využívá k dokumentaci společných zážitků, ale stává se součástí dané zábavy, je okamžitě sdílena přáteli a dál okomentována. V prostředí sociálních médií pak vzniká představa, že identita jedince musí být neustále aktualizována. Náhle nestačí pouze jedna fotografie, ale jsou jich tisíce. Má stať směřuje k myšlence tranzitního pojetí identity jedince, který pomocí fotografie neustále obnovuje své prezentované já, což mu umožňuje také

3) Marita Sturken – Lisa Cartwright, *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál 2010.

4) Indie media označují soubor technologií a obrazových reprezentací využívaných v předchozích obdobích vizuální kultury (např. polaroidové, kodakové fotografie, retro vizualita hudebních videoklipů, vintage móda), jež nacházejí v současné vizuální kultuře oblibu zejména u mladší generace tvůrců a konzumentů obrazu.

používání chytrých telefonů, jež má stále u sebe a které mu slouží jako hlavní nástroj pořizování fotografií. Orchestrace velkých rodinných kodakových momentů s nástupem sociálních médií ustupuje. Způsob, jakým nyní zacházíme s obrazy, ovlivňuje jejich význam. Například používání instagramu, který navozuje atmosféru a vizualitu šedesátých let, používají dnes také i novináři. Perspektiva, jakou se díváme na obrazy kolem nás, se nyní výrazně proměnila.

Obecně je však Vaše teoretické zázemí jinde nežli v oblasti studia vizuální kultury ovlivňované novomediální obrazovou produkcí.

Studovala jsem u dvou školitelů. Jeden se zabýval historií a teorií narativity v historii, druhý pak teorií vědy. Mé studium však nejšířeji spočívalo v základech humanitních věd. První knihou byla má dizertace věnovaná otázce toho, jakými způsoby si v paměti a myslí utváříme pojem Spojených států amerických. Většina mé práce obecně spočívá na rozhraní mezi obory memory studies, studiem vizuální kultury a americkými studiemi. Hodně jsem pracovala na tématu americké konzumní kultury, které se váže k problematice kulturní paměti v USA. Má poslední kniha *Tourists of History*⁵⁾ reflektovala události 11. září a tragédii v Oklahoma City. Zabývala se mechanismy uvnitř americké kultury, z nichž některé se projevují vizuálně a v oblasti spotřební kultury a jež dovolují americké národní politice držet si odstup od globální politiky. Tyto mechanismy vedou k popisování sebe sama a amerického národa jako nevinného a nepřáteli napadaného projektu amerického demokratického impéria, šířitele svobody. Je velice zajímavé, že prezident Obama tuto otázku ideje americké národní identity nikdy neotevřel, jak někteří z nás doufali, že tak učiní. Snažím se proto pokračovat v tomto odkrývání a věnuji se tématům, jako je Guantánamo, mučení vězňů, či právě dokončuji práci o pomníku obětem irácké války. Zajímají mě tedy kontroverzní kulturní fenomény, jež nesou důležité významy, které zkoumám pomocí diskursivní a sémiotické analýzy. Tyto významy zasahují do oblasti tvorby národní identity, do toho, jak rozumíme pojmu nacionalismu i do těch nejintimnějších sfér života jedince. Sleduji téma paměti, ale vidím jej jako část širší problematiky národního kolektivu se zvláštním ohledem na to, jak jsou vyprávěny určité příběhy, které utvářejí ideu národa, ať již ve formě muzeí, památníků, mediálních obrazů či nových architektonických projektů, které mě aktuálně hodně přitahují.

Vizuální kultura je stále častějším tématem akademických kurzů na univerzitách po celém světě. Jak funguje mezinárodní spolupráce na poli vizuálních studií? Konkrétně jistě stojí za to zmínit nejvýznamnější konferenci minulého roku nazvanou „NOW! Visual Culture“, která se konala právě zde v New Yorku...

Konferenci organizoval Nicholas Mirzoeff a byl to důležitý počín. Studium vizuální kultury je založeno na komunikaci s dalšími obory, které přirozeně studium vizuální komunikace ovlivňuje a zároveň musí na tyto obory reagovat. Myslím proto, že základní otázkou oboru nyní je, jak zprostředkovat co nejefektivnější vzájemnou komunikaci mezi hraničními obory. Cílem konference bylo dát dohromady badatele z celého světa. Jednalo

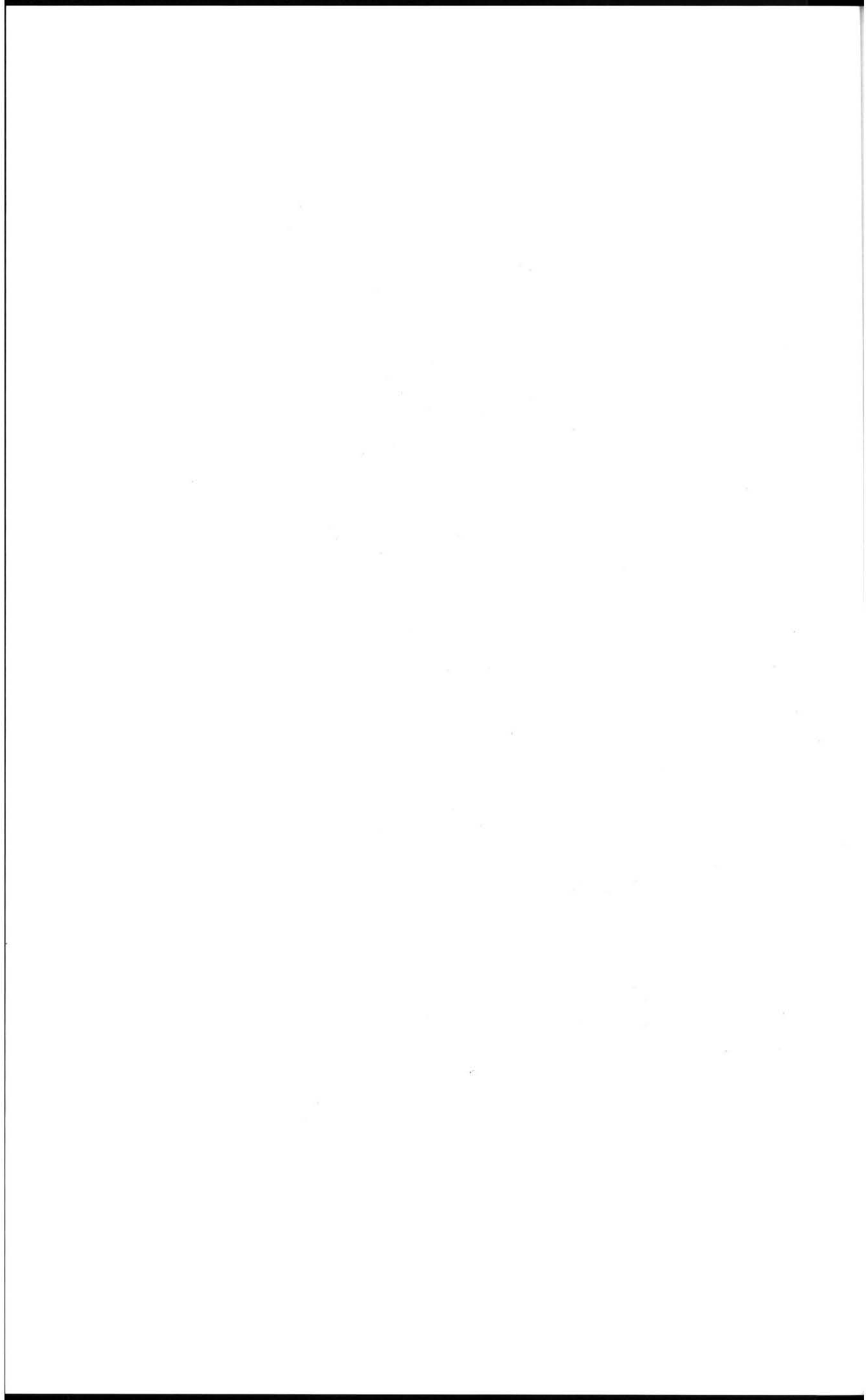
5) Marita Sturken, *Tourists of History: Memory, Kitsch, and Consumerism from Oklahoma City to Ground Zero*. Durham and London: Duke University Press 2007.

se vlastně o jakési inaugurační setkání mezinárodní asociace odborníků v oblasti vizuálních studií a doufám, že se podaří tuto síť nadále budovat. Skutečně mnoho zajímavé práce bylo v poslední době vytvořeno ve Skandinávii a Holandsku. Konference se zúčastnilo také několik vědců z Asie a Afriky. Setkání mělo trochu odlišný formát od zavedené konferenční podoby. Během úvodní části před námi stála výzva během pěti minut představit dalším dvaceti kolegům z celého světa svoji práci. Jednotlivé výpovědi na sebe však skvěle navazovaly a na závěr bylo k našemu potěšení zřetelné, kolik důležité odborné práce již v oblasti studia vizuální kultury bylo uděláno.

Na závěr si dovolím položit jednu, snad i příliš odvážnou otázku. Je možné, jestliže jsme společně v rozhovoru prošli minulostí oboru a zhodnotily jsme také jeho současný stav, uvažovat o studiu obrazu vzhledem k jeho vysoce interdisciplinárnímu a reflexivnímu charakteru jako o oblasti, jež se může stát vůdčím oborem humanitních disciplín — jakýmsi „role model“, který pomůže hledat východisko z dlouhodobé krize humanitních věd?

Souhlasím s tím, že humanitní vědy se ocitly v určité krizi, ve Spojených státech amerických rozhodně ano. Kromě změn ve společnosti však tuto krizi způsobily také proměny financování humanitního výzkumu a též určité instrumentální mechanismy, které se rozvíjejí okolo oblasti výuky humanitních věd. Cítím, že hodně společných témat nyní vzniká mezi vizuálními studií a výukou literatury a jazyků. Zde na univerzitě (New York University, pozn. autorky) vyučuje mnoho kolegů, kteří ke studiu obrazové kultury přešli od studia španělštiny či portugalštiny právě pro budoucí potenciál růstu tohoto oboru. Vzhledem k tomu, jak široká je vazba vizuálních studií na studia médií, mnoho vyučujících věnujících se angličtině také vyučuje média, a dotýká se tak otázek obrazové komunikace. Právě spojení studií médií a vizuality se mi jeví jako ta cesta, po níž obor může dále růst a stát se všeobecně důležitým. Zároveň se jedná o cestu velice dobrodružnou, která může přinést mnoho nových zajímavých poznatků, a nejedná se tak pouze o další instrumentální pojetí přezkoumávání humanitních věd, které se introspekci mají znovu pocho-pit a nalézt.

Článek vznikl v rámci projektu GAUK 1122313 a Specifického vysokoškolského výzkumu SVV 2013 267 501.



Petr Bilík

Nová éra dramaturgie českého filmu? *Druhý rok působení Filmového centra České televize*

Rozhovor s dramaturgem Jaroslavem Sedláčkem

Jaroslav Sedláček (1972) je odborné veřejnosti znám z několika profesních rolí týkajících se českého filmu. Byť původně vystudoval Fakultu sociálních věd UK, už během studií spolupracoval s AB Barrandov a i svými dalšími kroky se orientoval na analýzu a podporu národní kinematografie. Jeho publicistická dráha je vyznačena především patnáctiletým působením v časopisu *Cinema*. Své publicistické zkušenosti a detailní znalost poměrů zúročil v televizním cyklu a publikaci *Rozmarná léta českého filmu*, v nichž mapuje dvě desetiletí současné tuzemské kinematografie. Ze scenáristy a odborného poradce se Jaroslav Sedláček postupně proměňoval v dramaturga: Prvním úspěšným projektem, pod nímž je coby dramaturg podepsán, byla KRIMINÁLKA ANDĚL, ambiciózní televizní seriál nominovaný na cenu Elsa. Spolu s Helenou Uldrichovou a Tomášem Baldýnským se k 1. červenci 2012 Sedláček stal jednou z hlavních postav nově založeného Filmového centra České televize, kde z pozice hlavního dramaturga usiluje o aktivní výběr látek a jejich následnou realizaci v koprodukcí České televize. Druhý rok existence Filmového centra potvrzuje, že tento přístup přináší autorskou pestrost a žánrovou rozrůzněnost audiovizuální tvorby a do budoucna jsou jeho mechanismy i individuální přispění jednotlivých dramaturgů a producentů příslibem kvalitativního rozvoje české kinematografie. Jaroslav Sedláček je jedním z expertů, kteří v rámci projektu FIND (Partnerská síť univerzit a filmového průmyslu) přednášeli o filmové tvorbě a její reflexi studentům filmové vědy v Brně a v Olomouci. Při příležitosti přednáškového cyklu vznikl i následující rozhovor.

— — —

Filmová scenáristika byla v posledních letech velmi uzavřený obor, do nějž pronikalo jen málo látek zvenčí. Změnila se situace vznikem Filmového centra ČT? Kdo vám může nyní posílat scénáře?

Prakticky kdokoli — producent, scenárista, spisovatel, lékař, truhlář, žák základní školy i babička z domova důchodců. To si nevymýšlím, se všemi těmito případy jsme se už skutečně setkali. Je nám jedno, jestli je to Čech, Slovák, Ukrajinec, Američan nebo Uzbek,

jen vyžadujeme, aby látka byla v češtině či slovenštině. Pokud odhlédnu od toho profesionálního světa, který je nám nejsympatičtější, protože látka přichází nejen se svým autorem, ale i producentem a představou o realizaci, pak úplně nejčastěji nás oslovují lidé z takzvané šedé zóny — novináři, regionální autoři, tvůrci nekonečných seriálů, lidé, kteří sice nejsou profesionály v pravém slova smyslu, ale nějakou zkušenost s psaným slovem a dramatickou stavbou mají. Právě posuzování jejich látek bývá nejtěžší. Málomterý z jejich scénářů je sice dobrý, ale téměř v každém je zárodek něčeho zajímavého, nějaké zrnko, které by se dalo dlouhým a poctivým zpracováním vybrousit v cosi potenciálně smysluplného. Tady musíme vždycky pečlivě zvážit, jestli je dobré do takové látky investovat čas, tedy něco, čeho máme ve Filmovém centru zoufale málo. Zkušenost nám říká, že v 99,9 procentech případů taková investice nemá smysl, protože k výsledku stejně nevede, ale ta jedna desetina mě vždycky straší. Nerad bych něco přehlédl, nerad bych, aby nám něco proklouzlo mezi prsty.

Podle čeho Česká televize posuzuje, jestli je scénář dobrý a pro ni zajímavý?

Ten proces má několik fází. Jakmile scénář, námět, synopse či scénosled přijdou, ať už e-mailem, poštou nebo prostřednictvím messengeru, musíme projekt zaevidovat do elektronického systému České televize. Protože chceme chránit duševní vlastnictví autorů, v systému je uveden jen název díla, jméno autora a stručná charakteristika projektu. Ke scénářům jako takovým mají přístup jen členové Filmového centra.

Každou látku dávám na posudky, zpravidla na dva externí a jeden interní. Do týmu našich externích posudkářů patří, troufnu si tvrdit, přední čeští režiséři, scenáristé, literáti, dramaturgové i filmoví teoretici. Posudky zadávám tak, aby se mi sešlo co nejpestřejší spektrum názorů na daný projekt.

Jak takové posudky vypadají? Můžete je uveřejnit?

Posudky mají zpravidla od jedné do čtyř stran, existují ale i výjimky, kdy jsou to elaboráty na dvanáct až šestnáct stran. V první řadě po hodnotitelích chci stručný obsah díla, ne snad jako kontrolu, že text skutečně četli, ale různé interpretace jednoho a téhož příběhu jsou mimořádně zajímavé, inspirující a v mnohém i obnažující základní problémy látky. Zdá se to banální, ale tohle je opravdu hodně praktická rubrika. Dál by měl posudkář vyzdvihnout hlavní klady a hlavní zápory látky, někdy se ty klady hledají opravdu těžko, ale minimálně jeden by se měl najít vždycky. A potom chci jasné slovo, zda realizaci látky doporučují. Nesnáším alibistické posudky, takové to tančení na vejcích, které se dá vyložit tak i onak.

Posudky jsou interní záležitostí České televize a rozhodně nejsou určeny ke zveřejňování. Chci hodnotitele ušetřit tlaku ze strany autorů i producentů. Přiznejme si, že někteří z nich jsou v daném ohledu mistři a umnou kombinací výřečnosti a vytrvalosti dokáží i podvyživenou jalovou krávu prezentovat jako vysoce plemenného býka. Tvůrcům musí stačit fakt, že jejich látky posuzují takoví lidé jako Vladimír Michálek, Petr Zelenka, Štěpán Hulík, Marcela Pittermannová, Lenka Procházková, Pavel Hajný atd. atd., prostě lidé, jejichž názoru si lze vážit a o jejichž názoru je dobré minimálně přemýšlet.

Vy sám scénáře čtete?

První půlrok jsem poctivě četl opravdu úplně všechny scénáře. Jednak jsem chtěl vědět, jak vypadá reálně situace na trhu (v daném ohledu jsem zjistil, že situace je ještě mnohem horší, než jsem si myslel), a jednak jsem chtěl co nejlépe poznat posudkáře a jejich hodnotové žebříčky.

Dnes už scénáře nečtete?

Dnes už rozhodně nečtu všechny scénáře, snažím se ušetřit především od těch vyloženě špatných. Někdy na konci roku 2012 jsem potkal paní Pittermannovou, velezkušenou barrandovskou dramaturgyni mnoha legendárních filmů, která, když mě viděla, spontánně spustila: „Proboha, vy vypadáte tak strašně unaveně a smutně! Doufám, že nečtete všechny scénáře?“ A než jsem na to stačil cokoli říct, zděšeně vykřikla: „Proboha, to nedělejte! Jednak se z toho zblázníte, protože to není v lidských silách všechno stihnout, jednak začnete autory nenávidět a jednak si tím snížíte latku kvality, protože drtivá většina scénářů nestojí za čtení a vy pak začnete v každé jen lehce neblbě látce vidět film.“ Mimochodem, to byla i jedna z rad Čestmíra Kopeckého, když jsem nastupoval do Filmového centra, abych nečetl všechno, jinak že se z toho zblázním. Poslechl jsem je a myslím, že jsem dobře udělal.

Kolik ročně posuzujete scénářů?

Za první rok fungování jsme podle oficiální statistiky posuzovali nějakých 237 projektů. Ve skutečnosti je to číslo ale o necelou stovku vyšší, protože společně s Tomášem Baldýnským jsme ještě členy nadace RWE, Barrandova a ČT, která hledá nové scénáře a nové autory.

Vraťme se ke scénářům. Co se děje s látkami, na které se sejdou špatné posudky, a co se děje s těmi, na které máte posudky dobré?

Takhle jednoduše tu dělicí čáru nelze položit. Posudkáři mají jen pomocný hlas, to rozhodnutí, jestli do projektu půjdeme, nebo ne, je vždycky na nás a my se té zodpovědnosti nemůžeme a ani nechceme zříkat. Pokud je to látka opravdu slabá nebo pro nás nevhodná, pak od nás předkladatel projektu dostane takzvaný odmítací dopis. Zatímco dřív měl takový odmítací dopis zpravidla velmi formální charakter, my jsme si na sebe upletli bič v tom, že každé naše odmítnutí odůvodňujeme, ať už se jedná o žáka základní školy nebo renomovaného tvůrce. Je to činnost, která stravuje ohromnou spoustu času a energie, protože musíte najít největší slabiny látky, pregnantně je pojmenovat a celé to pokud možno citlivě naservírovat autorovi tak, aby neměl důvod jít po přečtení dopisu s provazem k nejbližší švestce. Pevně věřím, že tím ale přispíváme k transparentnosti a kultivaci prostředí a že se nám to jednou v dobrém vrátí. Jednak tvůrci vědí, co se nám na látce nelíbí, a mají šanci ty nedostatky odstranit a s projektem přijít znovu, což už se zhusta děje, a jednak nám třeba z toho žáka základní školy jednou vyroste nový Miloš Forman nebo nový Vratislav Blažek.

Dá se mluvit o nějakém nejčastějším důvodu, který se v odmítacích dopisech zas a znovu opakuje?

Nekvalita. Ne, vážně, často se právě autoři z té takzvané šedé zóny snaží o napodobeniny jiných filmů. Někdy je to vědomé a cílené, většinou si to ale sami ani neuvědomí. Chtějí ukázat, že i u nás by se dal natočit tento či onen klenot světové kinematografie, respektive že i oni umějí napsat variaci na ten či onen úspěšný film. To je ale cesta, která podle mě k úspěchu nevede: Jednak vždycky budete druzí a jednak s největší pravděpodobností nikdy nepřekonáte originál.

Vraťme se k dobrým látkám, s těmi se děje dál co?

Látky zajímavé, perspektivní, kontroverznější, složitější či z jiného důvodu hodné diskuze bereme na takzvanou dramaturgickou radu. To je takový náš zhruba šestičlenný poradní sbor složený právě z elitních posudkářů, kteří se scházejí jednou za dva až tři týdny. Tam se snažíme dané látky proklepnout, potěžkat a zrentgenovat doslova ze všech stran a ve všech možných a občas i nemožných souvislostech. Není to jen o tom nacházet a pojmenovávat chyby, byl bych rád, aby to bylo především o řešení existujících problémů.

Tahle rada moudrých, jejíž personální obsazení se prakticky neustále mění, má pro nás dvojí význam. Jednak nám pomáhá léčit problematické partie scénářů a jednak nám nedovoluje, abychom se ve Filmovém centru uzavírali sami do sebe. To by bylo to poslední, co bych chtěl — aby se výběr filmových látek České televize řídil podle vkusu či nevkusy jednoho dvou lidí.

A když se konečně doberete scénáře, s jehož podobou jste spokojeni?

Tak s ním jdeme na takzvanou Programovou radu, což je shromáždění nějakých patnácti lidí, generálního ředitele, ředitele vývoje, ředitele programu, ředitele výroby atd., kteří s definitivní platností rozhodnou, jestli Česká televize do toho projektu vstoupí a za jakých podmínek.

Zatím jsme se bavili o klasickém mechanismu, kdy si Česká televize vybírá jen z toho, co jí kdo donese, vy jste ale při svém nástupu mluvili i o aktivní dramaturgii. Co si pod tím máme představit?

Aktivní dramaturgie má v našem podání hned několik podob. Předně sami vyhledáváme látky, které někde existují v zárodečné či jakékoliv jiné podobě, tvůrci si s nimi tak trochu nevědí rady, a nám se přitom zdají nosné. Takhle jsme pomohli na světlo světa například ŠMEJDŮM či HOTELIÉROVI.

Dalším prostředkem aktivní dramaturgie je tendr. Česká televize vlastní práva k celé řadě scénářů, jejichž realizaci by si ovšem sama z finančních důvodů nemohla dovolit, proto formou tendru nabízíme spoluúčast na látce i nezávislým producentům. První vlaš-tovkou v tomto směru byl scénář Ivy Procházkové SLÍBENÁ PRINCEZNA, originální variace Erbenovy *Zlatovlásky*, tak uvidíme, jak to dopadne.

Dalším nástrojem aktivní dramaturgie byla takzvaná žánrová výzva, kterou jsme vyhlásili v lednu 2013. U nezávislých producentů jsme poptávali komedie, thrillery a detektivky. Bylo nám jasné, že v tak šibeničním termínu, jaký jsme jim dali, nedokáží vykutat

žádné větší perly, ale chtěli jsme jim dát jasně najevo, kterých žánrů se nám v televizi nedostává a na co by se měli zaměřit, pokud samozřejmě budou chtít.

Tou nejpodstatnější a nejbohatší kapitolou aktivní dramaturgie je ovšem co-development. Pokusili jsme se nastavit systém společného vývoje látek tak, aby byl maximálně jednoduchý a funkční. Předně jsme chtěli zbavit tvůrce a producenty strachu z toho, že když v určité fázi vývoje dojde k nedohodě, že jejich látka zůstane uvízlá na věky věků kde-si v hlubinách České televize a oni se k ní nedostanou. Společný vývoj je postavený na principu rovného s rovným, společným zájmem je hlavně výsledek. Pokud se v určitém stupni vývoje — námět, synopse, scénosled, první verze scénáře, druhá verze scénáře a tak dál — stane, že se látka odchýlí od představ jedné či druhé strany, strana opačná má vyplacením dosud utracených peněz možnost získat látku plně pod svoji kontrolu a vesele pokračovat dál.

Jaké projekty vyvíjíte v rámci co-developmentu?

Je jich celá řada. Za všechny bych zmínil snímek „Čekej tiše“ inspirovaný životními osudy české Elly Fitzgerald Evy Olmerové, dobrodružný příběh ze současnosti o hledání vltavínů „Zloději zelených koní“ či vláčilovsky laděnou roadmovie z období dětských křížových výprav příznačně nazvanou „Křižáček“. Ale jak říkám, těch projektů je mnohem víc, tohle je spíš jen ukázka spektra témat a žánrů, jaké nás zajímají.

Jaká témata a žánry vás tedy přednostně zajímají?

V principu se dá říct, že filmy dělíme do tří kategorií na Kino, Festival a Talent.

Kino jsou ty velké divácké filmy, které by měly navazovat na tradici filmů Vlasty Buriana, Oldřicha Nového, Adiny Mandlové, Jaroslava Marvana, Jiřího Sováka, Jiřiny Bohdalové, Vladimíra Menšíka, Zdeňka Svěráka, Ivana Trojana a dalších, zkrátka a dobře na ty nejlepší filmy našich nejlepších žánrových režisérů. Divácké filmy tvoří už od 30. let páteř české kinematografie, právě tyto snímky vytvořily tu skvělou obchodní značku „český film“, kterou nám ve světě tak závidějí. Kromě Spojených států, Indie a Francie nikde jinde diváci neprojevují tak velký zájem o národní kinematografii jako u nás. Pokud se na škatulku Kino podíváme z hlediska České televize jako vysílatele, pak jsou to snímky, které mohou jít v neděli od osmi hodin večer a divák se na ně bude těšit. Sem řadíme například hudební komedii Alice Nellis REVIVAL, která se stala hitem léta 2013, či vánoční romanci Karin Babinské KŘÍDLA VÁNOC, která velmi úspěšně načala zimu 2013. Patří sem ale i KLAUNI, LÍBÁNKY, VEJŠKA, KRÁSNO...

Škatulka Festival je určená náročnějšímu divákovi jak v kině, tak na obrazovkách České televize. Snímky jako MŮJ PES KILLER, ROZKOŠ, CESTA VEN či DETEKTIV DOWN by měl divák hledat nejdříve v artových kinech, posléze na ČT 2 v pozdějším čase či na ČT art.

Škatulka Talent je primárně určena začínajícím tvůrcům. Chceme pomáhat talentovaným, chceme je učit spolupráci s Českou televizí a chceme jejich prostřednictvím myslet i na svoji budoucnost. Do této kategorie patří mimo jiné chystané snímky „Parádně pokecal“, „Pojedeme k moři“, „My2“ či „Vyzpytatelné cesty“. Jejich užití na obrazovce může být rozmanité, zatímco debut Jiřího Mádlů „Pojedeme kmoři“ podle mě bez problémů zvládne primetime na konci či začátku školního roku, absolventské snímky studentů FAMU divák bude muset hledat spíš na ČT art.

Všechny projekty je možné rozřadit do tří kategorií? To je tak jednoduché?

Samozřejmě, že není, to jsou jen takové headliny pro snazší orientaci, protože při rozhodování, do kterých filmů půjdeme, či ne, hrají důležitou roli i další faktory. Chceme točit filmy pro celé spektrum generací, od těch nejmladších až po ty nejstarší. Chceme točit filmy nejen hrané a dokumentární, ale samozřejmě i animované. Chceme dělat nejen filmy tradičních žánrů, ale pro českou kinematografii třeba i netradiční, momentálně máme spadeno například na taneční film, což je žánr, který tady nikdo nikdy nedělal. Chceme točit nejen filmy z Prahy, ale i z Českých Budějovic, Ústí nad Labem či Slovácka. A kromě řady jiných věcí chceme také podporovat minority. Zejména Slováci a Poláci v minulých letech hojně podporovali naše filmy a trochu nelibě nesli, že my nechceme podporovat ty jejich. My bychom tenhle princip reciprocity, smysluplné reciprocity rádi podporovali.

Co vám ve Filmovém centru vlastně na české kinematografii vadí nejvíce?

Zlobí nás nedostatek dobrých scenáristů. Zoufáme si z takřka totálního nedostatku dramaturgů, přičemž u animovaného filmu je situace ještě horší, což je škoda o to větší, že chuť a nápady na animované filmy tu je obrovská. Mrzí nás boom nadšených rádobyrežisérů a rádobyscenáristů typu Tomáše Magnuska či Davida Laňky, kteří stejně jako Oldřich Kmínek a další ve 30. letech devalvují značku „český film“ přímo ukrutným způsobem. Mrzí nás nadbytek českých filmů v kinech a jejich krátká životnost. Mrzí nás určitá krize filmové pohádky, která je poněkud vyčerpaná a potřebovala by nový impuls. Mrzí nás zoufalý nedostatek dobrých komedií.

Mimochodem, právě komedii bereme ve Filmovém centru jako velkou výzvu. Na komedie se dlouhá léta dívali přes prsty jak kritici, tak pedagogové na vysokých školách a výsledek je ten, že dneska málem nikdo neví, jak dobrá komedie vypadá. Kde jsou filmy jako EVA TROPÍ HLOUPOSTI, SVĚTÁCI nebo „PANE, VY JSTE VDOVA!“? Komedie je obecně brána za podřadný žánr, přitom je to žánr vůbec nejtěžší. U dramatu či psychologického filmu můžete neúspěch svádět na okolnosti nebo nepochopení, u komedie je hned jasné, jestli je dobrá, nebo ne, protože se divák buď směje a chodí na ni, nebo ne. Navíc naší ambicí není dělat spotřební komedie na jedno použití, chceme dělat komedie, na které se bude divák dívat opakovaně a s chutí. Zkuste si vzpomenout na divácky nejúspěšnější komedie 90. let. Kolik z nich se dneska v televizi hraje a kolik z nich dostává důstojné vysílací časy?

Je možné, aby Filmové centrum naplnilo představy, které si nyní sdělujeme, a naděje tvůrců, kteří doposud příliš opor nenacházeli? Nejsou tyto ambice nad možnostmi instituce v dané podobě?

Ano, přiznáváme, že to břemeno, které jsme na sebe naložili v červenci 2012, je mnohem větší, než jsme si mysleli, je přímo olbřímí, a to jsme se všichni tři, Tomáš Baldýnský, Helena Uldrichová i já, dvacet let pohybovali v branži, takže rozhodně nejsme žádní zelenáci. Tvůrci na nás kladou očekávání, jaká kdysi kladli na Filmové studio Barrandov a jaká by nyní měli klást spíš na český stát než na Českou televizi. Často jim musíme velmi složitě vysvětlovat, že nemůžeme dělat všechny potenciálně dobré filmy a vyvíjet všechny potenciálně dobré látky. My předně musíme plnit povinnost vůči České televizi jako vysílateli! Nicméně své odpovědnosti za českou kinematografii se samozřejmě nezříkáme. Je to úmorná každodenní práce se spoustou káfi, redbullů a coca-col, jsou to nastavované noci,

víkendy, z toho vyplývající osobní i zdravotní problémy. Zpětně viděno, těch radostných chviliek není moc: obrovské ovace narvaného Thermalu při premiérovém uvedení REVI-VALU, zpráva, že MŮJ PES KILLER dokázal vyhrát jeden z nejprestižnějších festivalů v Rotterdamu, informace, že krátký film STRACH se dostal do širšího seznamu kandidátů na Oscara. No, ono těch dobrých zpráv vlastně málo není, jenom jsou vždycky — a zcela správně — spojovány hlavně s tvůrci. Koho by ve sladkých okamžicích úspěchu zajímala Česká televize nebo nějaký dramaturgové? Ti přece jen dělali svoji práci...

**F I N D**FILM INDUSTRY
INTERNSHIP PROJECT

INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Přehled institucionálního vývoje a funkčních období vedoucích pracovníků filmového archivu v letech 1943 až 2013

Tento text by měl posloužit jako komentář k tabulce, ve které jsou popsány dílčí etapy organizačního a institucionálního vývoje filmového archivu a zachycena délka funkčních období jednotlivých vedoucích této instituce. Jedná se o informačně do značné míry zestručněný přehled, jenž vznikl v rámci šířeji koncipovaného výzkumného projektu o dějinách československého filmového archivnictví, který je aktuálně realizován oddělením výzkumu Národního filmového archivu (NFA) ve spolupráci s oddělením písemných archiválií, orální historie a Knihovny NFA. Vyjma relevantních filmově historických studií, edic dokumentů nebo článků a rozhovorů ze stránek dobového tisku¹⁾ se podkladem pro tabulku staly především informace z věstníků, komplexních rozborů, výročních zpráv a archivních fondů Českomoravského filmového ústředí, Československého státního filmu (ČSF), Ústředního ředitelství ČSF, Československého filmového ústavu a NFA. Využity byly i filmové ročenky a statistické

pomůcky typu Československého filmového hospodářství nebo audio rozhovory s přímými účastníky dění.

V souvislosti s pojmenováním instituce, jejímž posláním má být mimo jiné shromažďování a uchovávání audiovizuálních archiválií, se v řadě z výše zmíněných pramenů můžeme současně vedle pojmu filmový archiv setkat i s označeními jako Státní filmový archiv, filmotéka a Československá filmotéka.²⁾ Zde vyvstávající pojmoslovná problematika však byla za účelem zachování srozumitelnosti výkladu potlačena a pro snazší orientaci v textu bylo v rámci tabulky užito pouze termínu filmový archiv. Ten tedy zastupuje všechna označení filmového archivu, která diskursem filmového archivnictví v jednotlivých historických obdobích cirkulovala.

V návaznosti na problematiku pojmenování instituce bylo v souvislosti s funkcí jejího čelního představitele uplatněno termínu vedoucí filmového archivu.³⁾ Nicméně počínaje rokem 1992,

1) Mimo jiné Jan Svoboda, Poučení z činnosti Čs. filmového ústavu v letech 1945–1950. In: *Filmový sborník historický* 2. Praha: Československý filmový ústav 1991, s. 263–270. Pavel Zeman, Dokumenty k vývoji českého filmového archivnictví. *Iluminace* 7, 1995, č. 1, s. 126–173. Stanislav Ulver, Rozhovor s Vladimírem Opělou, vedoucím Filmového archivu ČSĽ. *Film a doba*, 1990, č. 4, s. 180–184.

2) Například roku 1952 vznikl sloučením filmotéky a v doposud analyzovaných pramenech blížeji nespecifikovaného barrandovského materiálu Státní filmový archiv (SFA). Filmotéka tak de facto po určitou dobu nesla označení SFA. Po roce 1957 ovšem v diskursu o filmovém archivnictví na úkor termínu SFA převládlo označení Československá filmotéka, načež v letech 1963–1974 bylo v novém „zkráceném“ znění, jako filmový archiv a filmotéka, užíváno současně obou termínů. Od roku 1975 lze pozorovat další tendenci, kdy postupně převládlo užívání termínu filmový archiv atp.

3) Ačkoliv se prvním vedoucím filmového archivu roku 1943 oficiálně stal Němec Walter Gottfried Lohmayer, v tabulce bylo k tomuto datu uvedeno i jméno autora koncepce filmového archivu Jindřicha Brichty, který byl

v němž došlo k transformaci Českého filmového ústavu v NFA, byla v tabulce namísto funkčních období vedoucích filmového archivu mapována funkční období ředitelů NFA.⁴⁾

Jan Trnka

jednou z klíčových osobností českého filmového archivnictví a v období do konce druhé světové války působil na postu zástupce vedoucího filmového archivu. Za účelem zjednodušení nebyla v tabulce reflektována ani praxe typická pro období následující po kádrových prověrkách, proběhnuvších roku 1973, kdy byli postupně vedením filmového archivu pro normalizační režim a jeho jazyk příznačně tzv. pověřováni Valentin Knor, Vilém Mládek a Josef Veselý. Jiřímu Levému, který působil v čele filmového archivu do roku 1984, byl připsán status správce filmového archivu.

- 4) Termín Národní filmový archiv (NFA) je proto v kontextu tabulky vhodné chápat jednak ve výše uvedeném smyslu pojmu filmový archiv a poté ve smyslu „pokračovatele“ a zároveň i „náhrady“ dřívější instituce typu Československého filmového ústavu, potažmo Českého filmového ústavu (ČFÚ), který byl filmovému archivu z organizačního hlediska nadřazen a v rámci kterého byly vyjma sběru a uchovávání audiovizuálních archiválií rozvíjeny i další různorodé aktivity.

Jak naznačuje formátování samotné tabulky, v daném ohledu se přelomovým stalo funkční období Vladimíra Opěly, který od listopadu 1989 působil na pozici vedoucího filmového archivu, roku 1992 byl jmenován ředitelem ČFÚ a krátce na to se stal ředitelem NFA. V souvislosti s osobou Františka Mikeše je poté vhodné připomenout, že mu byla z pověření tehdejšího ministra kultury Jiřího Bessera pouze krátce (v období mezi odvoláním Vladimíra Opěly (11. 11. 2011) a nástupem Michala Breganta (2. 1. 2012) do funkce generálního ředitele NFA) svěřena úloha statutárního zástupce NFA.

VEDOUcí FILMOVÉHO ARCHIVU		INSTITUCIONÁLNÍ A ORGANIZAČNÍ VÝVOJ FILMOVÉHO ARCHIVU	
1943–45	Walter Gottfried Lohmayer a Jindřich Brichta	1943–45	Filmový archiv byl založen v létě roku 1943 v rámci zastřešujícího orgánu protektorátní kinematografie Českomoravského filmového ústředí .
1945–51	Jindřich Brichta	1945–51	Bezprostředně po skončení druhé světové války se filmový archiv stal součástí nově založeného Československého filmového ústavu (ČSFÚ).
1951–56	Milan Tuček	1951–52	V rámci procesu vyčleňování jednotlivých úseků činnosti ČSFÚ do jiných složek Československého státního filmu (ČSF), který probíhal kontinuálně od roku 1949 a v důsledku vedl ke zrušení ČSFÚ, byl filmový archiv roku 1951 přičleněn k nově vzniklému úseku Ústředního ředitelství Československého státního filmu (ÚŘ ČSF) s názvem Školy a sbírky .
		1952–53	V první polovině roku 1952 byl v souvislosti s dalšími organizačními úpravami jednotlivých složek ČSF filmový archiv přeřazen z úseku Školy a sbírky ÚŘ ČSF do Tiskového a archivního odboru ÚŘ ČSF.
		1953–54	Filmový archiv se stal součástí přechodně zřízené Hlavní správy Československé kinematografie , která byla ještě téhož roku zrušena a nahrazena Hlavní správou Československého státního filmu (HS ČSF), začleněnou pod ministerstvo kultury. Vlivem těchto organizačních změn byl filmový archiv v září 1953 nakonec na krátkou dobu převezen pod ministerstvo vnitra .
		1954–57	V dubnu 1954 byla HS ČSF rozčleněna na samostatné jednotky, mimo jiné na ústřední ředitelství či filmovou distribuci, a filmový archiv se tak v tomto roce stal nejdříve opět součástí úseku Školy a sbírky ÚŘ ČSF, aby byl záhy převezen pro změnu pod ředitelství filmové distribuce .
1956–65	Miroslav Svoboda	1957–62	V roce 1957 byla na místo účetní jednotky filmové distribuce zřízena hospodářská organizace Ústřední půjčovna filmů (ÚPF), která byla nadále podřízená HS ČSF. Během následující vnitropodnikové reorganizace ÚPF se filmový archiv v polovině roku 1957 stal součástí jejího hospodářského (později ekonomického) odboru . K dalším zásadním změnám v organizaci a řízení ČSF, které měly v konečném důsledku dopad i na filmový archiv, došlo roku 1962, když byla HS ČSF zrušena a nahrazena ÚŘ ČSF.
1965–68	Bohumil Brejcha	1963–90	V lednu 1963 byl opět zřízen ČSFÚ, který se stal jedním z úseků (později odborů) ÚŘ ČSF. Základ ČSFÚ tvořil kulturně politický, dokumentační, badatelský a ekonomicko-správní úsek. Filmový archiv se společně s dokumentací a knihovnou stal součástí dokumentačního úseku . Na sklonku roku 1968 však proběhla vnitřní reorganizace ČSFÚ, přičemž tehdejší čtyři velké úseky, do nichž byla činnost ústavu rozložena, byly za účelem usnadnění řízení a kontroly rozčleněny na několik jednotlivých oddělení. Filmový archiv byl po zrušení dokumentačního úseku odloučen od dokumentace a knihovny, a stal se tak samostatným a zároveň největším oddělením ČSFÚ. V lednu 1975 došlo po dlouhých odkladech k osamostatnění ČSFÚ od ÚŘ ČSF. ČSFÚ se tak stal nezávislou hospodářskou jednotkou a zároveň nabyl právní subjektivity . Filmový archiv v rámci ČSFÚ fungoval až do roku 1990.
1968–71	Myrtil Frida		
1971–73	Jan Šumavský		
1973–74	Valentin Knor		
1974–76	Vilém Mládek		
1976–78	Josef Veselý		
1978–84	Jiří Levý		
1984–89	Jiří Jankovec		
1989–2011	Vladimír Opěla	1990–92	V roce 1990 došlo k vnitřní reorganizaci ČSFÚ a k jeho přejmenování na Český filmový ústav (ČFÚ). Ten byl vyjma filmového archivu z hlediska organizačního uspořádání tvořen i odborem výzkumu, vydavatelským odborem, knihovnou a řadou dalších pracovišť.
2011	František Mikeš	Od roku 1992	V červenci 1992 byla státní hospodářská organizace ČFÚ z rozhodnutí tehdejšího ministra kultury České republiky Jindřicha Kabáta transformována ve státní příspěvkovou organizaci Národní filmový archiv , který se tak přiřadil k nejvýznamnějším národním institucím, ochraňujícím a rozmnožujícím národní kulturní dědictví.
Od roku 2012	Michal Bregant		

Bavaria Filmkunst GmbH (pražská kancelář) 1938–1958

Archivní fond Bavaria Filmkunst GmbH, uložený v Národním filmovém archivu, obsahuje písemné pozůstatky po činnosti pražské kanceláře stejnojmenné německé filmové společnosti. Ta vznikla v únoru 1938 na troskách zlikvidované společnosti Bavaria AG v důsledku trendu postupné monopolizace kinematografie v totalitním Německu.¹⁾

Pražská kancelář byla plně závislá na svém mnichovském centru a měla na starosti pouze zprostředkování komunikace bavorské centrály se štáby při práci v pražských ateliérech. Jejím ředitelem byl Heinrich Schier, obchodním vedoucím Ludwig Spittaler a vedoucími produkce byli Bernard Staab a Ernst Rechenmacher.²⁾ Kancelář nebyla zapsána u Krajského obchodního soudu v Praze ani nevedla vlastní účetní knihy. V Praze sídlila v pronajatých místnostech Elektafilmu v ulici Na Příkopě č. p. 31.

Vstup německé filmové společnosti do českého prostředí předznamenala již událost z ledna roku

1939, kdy zástupci firem Tobis a Klangfilm přijeli do Prahy jednat s Milošem Havlem o možnosti využití barrandovských ateliérů. Havel na nabídku přistoupil kvůli obavě, aby ateliéry nezůstaly nevyužity.³⁾ V květnu roku 1939 pak začala Bavaria natáčet v barrandovských ateliérech svůj první film *VERDACHT AUF URSULA*.⁴⁾ Do konce roku zde roztočila ještě snímky *FAHRT INS LEBEN*, *SEITENSPRÜNGE*, *TANZ ZUR WELT*, *ALLES SCHWINGEN* a *GOLOWIN GEHT DURCH DIE STADT*.⁵⁾

První filmy, které společnost Bavaria Filmkunst na Barrandově natáčela, vznikaly pod produkčním vedením Karla Schulze. Bavaria měla v té době o pražské ateliéry zájem, jelikož její vlastní mnichovské ateliéry byly mnohem menší.⁶⁾ Do německých rukou (ovšem ne přímo do rukou Bavarie) se ateliéry dostaly ovšem až v rámci *Prag-Filmu*, jehož ředitelem byl krátce právě i Karl Schulz.⁷⁾ Úměrně tomu, jak v druhé polovině války sílily letecké útoky na německé území, přesouvala se německá filmová výroba do Prahy. Kromě

1) Tereza Dvořáková, *Prag-Film (1941–1945). V průniku protektorátní a říšské kinematografie (Diplomová práce)*. Filozofická fakulta UK v Praze 2002, s. 10.

2) Seznam stálých zaměstnanců pražské kanceláře společnosti Bavaria, 1944. Národní filmový archiv (NFA), f. Bavaria Filmkunst GmbH (pražská kancelář) 1938–1958, k. 1, inv. č. 6.

3) Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie, 1896–1945*, sv. 4, Praha: Československý filmový ústav 1990 s. 60.

4) Anon., *Novináři z Říše na Barrandově. Český filmový zpravodaj* 3, 1939, s. 1. Anon., *Bavaria na Barrandově. Filmové listy* 11, 1939, č. 18–19 (13. 5.), s. 2. [Bavaria na Barrandově]. *Kinorevue* 5, 1939, č. 39 (17. 5.), nestr. [3. s. obálky].

5) Z. Štábla, c. d., s. 160–161.

6) Z. Štábla, c. d., s. 82–83.

7) Petr Bednářík, *Arizace české kinematografie*. Praha: Nakladatelství Karolinum 2003, s. 86. Tereza Dvořáková, *Německá dohoda o budoucnosti kinematografie protektorátu. Illuminace* 14, 2002, č. 1, s. 103.

společností Bavaria Filmkunst a Prag-Film zde vyráběly své filmy i společnosti Tobis, Terra Filmkunst a Wien-film.⁸⁾ Tak zde natáčel například Georg Wilhelm Pabst roku 1942 snímek v produkci Bavaria Filmkunst *PARACELUS*⁹⁾ a roku 1944 nedokončený snímek v produkci Terra Filmkunst *DER FALL MOLENDER*.¹⁰⁾

Společnost Bavaria Filmkunst spolupracovala také s českými filmaři. Vladimír Slavínský zde roku 1943 pod pseudonymem Otto Pittermann natočil snímek *DIE SCHWACHE STUNDE*, na kterém se podíleli také architekti Alois Macera s Jiřím Duškem, zvukař Emil Poledník, střiháč Antonín Zelenka a kameraman Josef Střecha.¹¹⁾ Střecha spolupracoval s Bavarií ještě na filmech *JENNY UND DER HERR IM FRACK* z roku 1941, *EIN ZUG FÄHRT AB* z roku 1942, *SCHUSS UM MITTERNACHT* z roku 1944, *MÜNCHNERINNEN* a *SPUK IM SCHLOSS* z roku 1945.

Po osvobození Československa byla pražská kancelář německé společnosti Bavaria Filmkunst zlikvidována dle dekretu prezidenta republiky o opatření v oblasti filmu z 11. srpna 1945. Již od 22. května roku 1945 byla firma pod správou dosazeného národního správce Bohumila Šmídy, který měl na starosti i likvidaci dalších pražských poboček německých firem Wien-film a Terra Filmkunst.¹²⁾ Dne 11. února 1949 byl do funkce správce-likvidátora zvolen Dr. Karel Myška a po jeho smrti v červnu roku 1950 byl konečným likvidátorem ustanoven Československý státní film, konkrétně úsek hospodářství a správy.¹³⁾

Archiválie, které jsou ve fondu dochovány, se týkají činnosti pražské kanceláře německé společnosti Bavaria Filmkunst GmbH a činnosti její-

ho likvidátora. Materiálů z doby fungování pražské kanceláře není mnoho a není zastoupeno ani plné spektrum její celkem omezené agendy. Řada důležitých dokumentů byla navíc ještě před koncem války Němci z Prahy odvezena. Písemnosti z činnosti poválečného správce-likvidátora sestávají nejvíce z různých inventářů majetku, zpráv a korespondence o průběhu likvidace.

První a jen torzovitě dochovanou skupinu materiálů vzniklých z činnosti pražské kanceláře společnosti Bavaria Filmkunst tvoří především různé účetní bilance, objednávky a faktury. O poznání rozsáhlejší skupinu dochovaných písemností tvoří personálie. Jedná se o osobní spisy stálých zaměstnanců pražské kanceláře a o jejich výplatní listiny. Třetí a zřejmě nejzajímavější skupinou archiválií jsou písemnosti týkající se přímo výroby filmů. Zde jsou dochovány smlouvy s herci a se členy štábu, informace o obsazení rolí, kalkulace nákladů, různá korespondence ohledně natáčení a v některých případech je zde přítomna i kopie dialogové listiny filmu.

Roku 1939 byl natočen film *IRRTUM DES HERZEN*. V archivním fondu se pod jeho pracovním názvem *DER 24. DEZEMBER* nacházejí smlouvy s herci, kalkulace nákladů, kopie dialogové listiny a korespondence ohledně zajištění natáčení v berlínských ateliérech. Z materiálů není zřejmé, zda byl film dotáčen na Barrandově anebo proč byly materiály týkající se jeho vzniku součástí agendy pražské kanceláře. Jako první film natáčený Němci na Barrandově je tak uváděn snímek *VERDACHT AUF URSULA* ze stejného roku. V dalších letech bylo v Praze natočeno množství filmů. Materiály jsou dochovány ke snímkům *SEITEN-*

8) Z. Štábla, c. d., s. 91.

9) Z. Štábla, c. d., s. 342.

10) Z. Štábla, c. d., s. 421.

11) Z. Štábla, c. d., s. 323.

12) Agenda národního správce-likvidátora — korespondence odeslaná správcem, zprávy o stavu likvidace společnosti. NFA, f. Bavaria Filmkunst GmbH, k. 3, inv. č. 67. Konečné zprávy o hospodářské správě bývalých firem Bavaria, Wien-film a Terra Filmkunst z června 1945 vyhotovené správcem-likvidátorem Bohumilem Šmídou, NFA, f. Bavaria Filmkunst GmbH, k. 3, inv. č. 71.

13) Jmenování správců-likvidátorů Dr. Karla Myšky a Československého státního filmu, přebírací protokol K. Myšky, NFA, f. Bavaria Filmkunst GmbH, k. 3, Inv. č. 72.

SPRÜNGE, HAUPTSACHE GLÜCKLICH, JOHANN,
IN FLAGRANTI a FRECH UND VERLIEBT.

Z období likvidace jsou dochovány různé písemnosti z agendy správce-likvidátora. Kromě jmenování do funkce to jsou především inventáře převzatého firemního majetku, záležitosti propuštěných zaměstnanců, finanční bilance, pohledávky a zprávy o průběhu likvidace. Pod inventárními čísly 80 a 81 jsou pak uloženy písemnosti týkající se likvidace dalších pražských poboček německých filmových společností Terra Filmkunst a Wien-film. Pod inventárním číslem 82 je uložena jediná účetní kniha, kterou si pražská kancelář vedla. Zaznamenávala do ní náklady na jednotlivé filmy natáčené v produkci Bavarie na území protektorátu.

Navzdory torzovitému dochování archiválií je fond pražské pobočky německé filmové společnosti Bavaria Filmkunst cenný pro výzkum produkčních dějin filmů vzniklých za protektorátu, hospodářských dějin filmových společností a průběhu jejich likvidace po roce 1945.

Petr Hasan

Emil Kubiš (30. 10. 1924 – 16. 6. 2007)

V archivní sbírce neprofesionální kinematografie náleží dílu brněnského filmaře Emila Kubiše výsadní postavení nejen pro četnost filmů uchovávaných v NFA, ale především pro autorskou výlučnost, jež toto dílo charakterizuje. Příklady Kubišovy filmové tvorby, které se v NFA nacházejí, lze rozdělit na dvě části — hrané tituly natáčené od počátku 50. let za účasti členů rodiny a přátel a nezaměnitelné animované koláže, které se na amatérských filmových soutěžích začaly objevovat v 90. letech. V NFA uložená autorská kolekce tak odráží poměrně radikální zlom v tvůrčově filmografii, časově související s politickou změnou v listopadu 1989, a současně dokumentuje Kubišovo počáteční nadšení z revolučních událostí (MODLITBA, CESTA NA ZÁPAD) a následnou kritickou reflexi moderního kapitalismu, živelně instalovaného v podmínkách československé resp. české posttotalitní společnosti (AUTOGEDDON, HRAČKA).

—

Otec Emila Kubiše, profesí správce statku, se netajil negativním postojem k poválečnému komunistickému režimu, což mohl být důvod, proč Emil po dosažení středoškolského technického vzdělání nepokračoval ve studiu na vysoké škole a začal pracovat v jednom z brněnských strojírenských podniků. Ze čtyř sourozenců si nejvíce rozuměl s o šest let starším bratrem Ludvíkem, který se věnoval malování obrazů, sochařství a byl členem závodní kapely brněnské Zbrojovky. Ovšem filmování v raném období nejzásadněji

ovlivnilo Ludvíkovo působení mezi divadelními ochotníky, s nimiž vystupoval v zábavných komediálních estrádách. Tady se vytvořil stálý okruh známých, účinkujících v hraných filmech z padesátých let. Z jiných uměleckých oblastí a žánrů se u Emila Kubiše těšily velké oblibě jazz a především literatura. Od dětství psal povídky a básničky, z nichž některé byly publikovány v časopisech pro děti. Později se podle svých slov také účastnil autorských soutěží pořádaných Československým rozhlasem, přičemž výběrová porota jeho hrám opakovaně vytýkala absenci budovatelských motivů.

Zahájení jeho filmařské praxe je spojeno se zakoupením starší kamery Admira 8 D vyrobené ve třicátých letech firmou Jaroslava Suchánka, legendární osobnosti brněnského kinoamatérského hnutí. Účelně zkonstruovaná kamera pro materiál šířky 8 mm disponovala řadou technických funkcí, kterých bratři Kubišové (titulky filmů zahrnovaly společnou značku složenou z iniciál jejich jmen) využívali v bohaté míře. V době filmařských začátků byli oba členy Závodního klubu elektrotechnického závodu Julia Fučíka v Brně a v jeho rámci natáčeli také instruktážní a propagační podnikové snímky, např. o pravidlech správného použití vysokozdvizného vozíku nebo reportáže ze zájezdů zaměstnanců. (V současnosti není známo, že by se některý z filmů dochoval.) Část přiděleného materiálu, kterou se jim v rámci těchto zakázek podařilo ušetřit, pak používali pro vlastní díla — groteskní fantaskní

příběhy, v nichž často vystupovaly jako hlavní hrdinové děti autorů včetně Kubišových synů — Tomáše a Petra.

Pro Emila Kubiše měla účast rodiny a komunity přátel klíčový význam, jak to naznačuje úvodní titulky z *LAPAČE MOTÝLŮ*: „Dějová podstata následujících příhod je smyšlená. Mojí snahou bylo vytvořit rodinnou památku formou hraného filmu. V této činnosti uplatnil jsem svoji zálibu pro filmový amatérismus.“ Samotný režisér si zde zahrál titulní roli lovce motýlů, který odchycené trofeje (vystřižené z papíru) zavírá do ptačí klece. Když mu hrozí napadení místním domorodcem, zachytí se klece, silou „motýlích křídel“ se vznese a odlétá do bezpečí. Inspirace groteskou je u raných Kubišových filmů zřejmá (*NEPODĚŘENÁ HOSTINA*), postupně, spolu s nabýváním filmařských zkušeností, však přestává být dominantní a stává se součástí osobitého iluzorního světa. Ten Kubiš vytvářel podobně jako kdysi Georges Méliès trikovými funkcemi kamery, s tím rozdílem, že nezůstával v zajetí namalovaných kulís.

Dvojexpozice, kombinace záběrů extrémně odlišné velikosti, zpětný chod obrazu, stop trik a animace jsou prostředky, z nichž se rodí poetická snová atmosféra. Chlapeckou výpravu do jeskynních katakomb, která se v závěru ukáže být snem (*TAJEMSTVÍ STARÉ MINCE*), tak filmař inscenuje pomocí knižních fotografií snímaných makrozáběry, s nimiž dvojexpozicí kombinuje reálnou hereckou akci. Úsměvně jsou v těchto fantastických příbězích zpřítomněny dotyky dobové reality: malý hoch bojuje s pohádkovými přízraky pomocí kapesní atomové bomby (*KOUZELNÝ KOBEREC*), zatímco přesná datace dětské vesmírné odysey (13. 6. 1961) ve snímku *PLANETORA* dává tušit inspiraci v nedávném kosmickém letu Jurije Gagarina.

V 70. a 80. letech Emil Kubiš pokračuje v natáčení, aniž by však svoje díla prezentoval na tuzemských amatérských soutěžích. Proto se jeho jméno vytrácí z povědomí československého kinoamatérského hnutí, s výjimkou sporadických

technicky zaměřených příspěvků do časopisu *Amatérský film*, kde se snaží podělit s kolegy o získané praktické zkušenosti. Po listopadových událostech roku 1989 se Emil Kubiš, ve věku 65 let, s mimořádnou energií pouští do filmování a jako formu autorské seberealizace volí animovanou koláž. Pracuje s kamerou sovětské výroby Quarz DS8-M a s materiálem formátu S 8mm, na jehož okraj je možné nanést magnetickou zvukovou stopu a vyvolanou kopii následně ozvučit. Prolog Kubišovy nové tvorby, která vzniká na animačním zařízení vlastní konstrukce, představuje obrazový doprovod dvou českých písní: „Modlitba pro Martu“ a „Je na západ cesta dlouhá“, přičemž součástí prvního z nich je krátká dokumentární pasáž pořízená autorem během setkání Václava Havla s občany v brněnském Mahenově divadle v polovině ledna 1990. Pro své další filmy si Emil Kubiš vybíral většinou zahraniční skladby mezinárodně uznávaných zpěváků a skupin artrockové hudby (Peter Gabriel, Pink Floyd, Peter Hammill a jin.), s níž ho seznamoval syn Petr. Razance rockových rytmů, stejně tak rebelantství vůči establishmentu obsažené v textech písní vyhovovaly obrazovému ztvárnění a ideovému přístupu k tématům. Názorová otevřenost, díky které téměř sedmdesátiletý filmař učinil z hudby výrazně mladší generace přirozenou součást svých děl, často překvapovala jejich diváky. Samotné ozvučení na počátku devadesátých let probíhalo velmi jednoduchým způsobem, a to výběrem jedné souvislé části skladby. Později získaná dokonalejší technika již umožňovala zvukovou nahrávku stříhat a přizpůsobovat potřebám filmového obrazu.

V souvislosti s přechodem k technice ploškové animace si Emil Kubiš začal vytvářet rozsáhlý archiv výstřižků a fotografií z časopisů (*Živa*, *100+1* atd.). Kombinace obrazové estetiky komerčních, společenských nebo přírodovědných periodik se závažnými obecnými tématy (konzumní způsob života, hrozba nukleárních zbraní, globální ekologické problémy atd.) vnáší do Kubišových pohyblivých se koláží zneklidňující napětí a su-

rreálnou atmosféru. Kontrast mezi vlastní statickostí časopiseckých výstřižků a jim dodaným jednoduchým pohybem tyto pocity u diváka posiluje a současně s propracovanou kompozicí jednotlivých prvků uvnitř záběru umocňuje výtvarnou originalitu, která se zrodila bez znalosti práce jiných filmařů (Larry Jordan, Harry Smith), u nichž bychom mohli najít, byť alespoň zčásti, určité podobnosti ve formě či poetice. Ze stylové jednoty autorských koláží vybočuje místy přílišná doslovnost použitých obrazových symbolů motivovaná snahou o maximální srozumitelnost sdělované myšlenky.

Za svá díla Emil Kubiš získal v devadesátých letech mnoho ocenění na amatérských filmových soutěžích v tuzemsku i v zahraničí. Mimořádnou satisfakci mu přinesla nabídka anglické rockové skupiny Singsing, jejíž členové projevíli zájem o natočení animovaného klipu k písni „Black“. Ten společně s titulem HOME inspirovaným další písní této skupiny uzavírá filmografii Emila Kubiše.

Jiří Horníček

Filmy Emila Kubiše ve sbírkách NFA

Hrané

Podařená hostina (1953, 8mm)

Lapač motýlů (1954, 8mm)

Kouzelný koberec (1954, 8mm)

Planetora (1961, 8mm)

Tajemství staré mince (1962, 8mm)

Stopa nekončí na Zemi (1963, 8mm)

Lov salamandrů (1974, S 8mm)

Obří střevlík (1976, S 8mm)

Tajemství hradu Marvel (1991, S 8mm)

Animované

Cesta na západ (1990, S 8mm)

Modlitba (1990, S 8mm)

Vichr (1990, S 8mm)

One More Night (1991, S 8mm)

Ruce (1991, S 8mm)

Zed' (1993, S 8mm)

Brouk (1994, S 8mm)

Kámen (1995, S 8mm)

Autogeddon (1996, S 8mm)

Hračka (1997, S 8mm)

Pokušení (1997, S 8mm)

Poděkování Petru Kubišovi za upřesňující biografické a filmografické informace.

Katolické specifikum jako východisko reinterpretace

Eva Vženteková, *Diptych Štefana Uhra — Organ a Tri dcéry*. Bratislava: FOTOFO 2013.

Studie Evy Vžentekové s podtitulem „Analýza ako východisko reinterpretácie“ předstupuje před publikum jako kniha polemická. Neklade si za cíl svůj předmět takzvaně zmapovat, nýbrž přehodnotit. Podnícena silným konfesním zaujetím, snaží se autorka přiblížit k oběžné dráze katolicismu dvě velká díla slovenské kinematografie, jež byla dosud čtena jako vůči církvi kritická: *ORGAN* (1964) a *TRI DCÉRY* (1967). Analytička tyto filmy prohlašuje za diptych, a to z důvodu „evidentnej kompozičnej, náboženskej a dejinnej súvislosti“ (s. 183).¹⁾

Evu Vžentekovou známe jako názorově vyhraněnou autorku hutných recenzí a pronikavých studií, ve kterých mimo jiné zkoumá filmy s náboženským přesahem jako *LEGENDA O LIETAJÚCOM CYPRIÁNOVI*²⁾ nebo *ROZCHOD NADERA A SIMIN*.³⁾ Vydala též knižní rozhovor s jezuitou MUDr. Petrem Zahoránským.⁴⁾ Dodnes vyhledávaná je její průkopnická (škoda že tak stručná) publikace o slovenské filmové distribuci.⁵⁾ Nová

práce je výsledkem víceletého zájmu; předcházely jí dvě deskriptivně-interpretací skici⁶⁾ a příspěvek na konferenci k 80. výročí narození režiséra.⁷⁾

Úvodem se sluší podotknout, že jak konfesní, tak nekonfesní přístup jsou při studiu spirituality legitimní, každý má své výhody i nevýhody: věřící badatel může uplatnit vysokou míru porozumění, zatímco nekonfesní východisko ochraňuje výzkum před náboženskou subjektivitou, včetně pokusu hodnotit umělecká díla dle kompatibility s vlastním vyznáním. Badatel tuto dimenzi nemá tak docela ve své moci, nakolik je víra více darem nežli výsledkem racionálního rozhodnutí.

Eva Vženteková vychází z teze o zásadním rozdílu mezi antiklerikálně zaujatými scénáři Alfonze Bednára a jejich realizací v režii Štefana Uhra. Výslovně si stanovila za cíl oddělit Bednárovy scénáře od Uhrových filmů (s. 11). Základní metodou je komparace tří textů: Bednárova literárního scénáře, Uhrova režijního scénáře a výsledného filmu. Jistou roli přitom hraje i hypotetický

1) Tamtéž tvrdí, že žádné jiné dva filmy nejsou v Uhrově tvorbě tak propojené, čímž se fakticky distancuje od snímků *KEBY SOM MAL PUŠKU* (1971) a *KEBY SOM MAL DIEVČA* (1976).

2) Eva Vženteková, *Cyprián doletel do pol cesty*. *Kino-Ikon* 15, 2011, č. 1 (29), s. 172–182.

3) Eva Vženteková, *Rozchod po iránsky, empiricko-deduktívna analýza*. *Kino-Ikon* 16, 2012, č. 2 (32), s. 162–172.

4) Eva Vženteková, *Vyznanie tajného kňaza Petra Zahoránskeho*. Bratislava: Lúč 2010.

5) Eva Dzúriková, *Dejiny filmovej distribúcie v organizácii a správe slovenskej kinematografie*. Bratislava: FOTOFO, 1996.

6) Eva Vženteková, *Sakrálny rozmer filmov Štefana Uhra — Organ*. *Kino-Ikon* 14, 2010, č. 1 (27), s. 41–67. Eva Vženteková, *Historický pokus o vybielenie Boha — Tri dcéry*. *Kino-Ikon* 14, 2010, č. 2 (28), s. 21–42.

7) Eva Vženteková, *Sakrálny rozmer filmov Organ a Tri dcéry ako východisko ich reinterpretácie*. Konferencie „Sakrálné vo filmoch Štefana Uhra (Organ, Tri dcéry, Génus)“ se odehrála na VŠMU 25. a 26. listopadu 2010.

„mezitext“, tvořený záběry či scénami, z nichž některé se do konečného sestřihu nedostaly; o jejich existenci mají svědčit dochované fotografie z natáčení. Terčem polemiky jsou vžité interpretace těchto filmů, které dobová kritika vnímala více v kontextu scenáristova antiklerikalismu nežli v symbolickém řádu režiséra (autorkou předpokládaného) katolicismu.

Klíčovým souslovím je zde „slovenské specifikum“ — spíše intuitivně a nahodile než systematicky vymezovaný soubor okolností, souvislostí, vztahů, hodnot, postojů a chování, které chtěl dle badatelčina přesvědčení Štefan Uher svými filmy identifikovat. Pružný pojem slovenského specifika slouží Vžentekové jako rétorická zkratka, jež nabývá různých významů a zabarvení, od zjhlé vážnosti po ironii. Konstitutivním prvkem je dle autorky katolicismus. Taková vazba ovšem není výlučně slovenská; známe ji také z dějin Chorvatska, Polska, Itálie nebo Španělska. Víru a katolicismus považoval Uher podle Vžentekové za „kladný fenomén“ (s. 125) a „bytostnou součást“ (s. 186) slovenského specifika, k jehož jádru patří také kariérismus (s. 52), konformní dvojitvárnost, zpěv, alkohol (s. 123) a dokonce „rotace otcovství“ (v linii Milan Rastislav Štefánik — Andrej Hlinka — Jozef Tiso..., s. 77).

Kritiku dosavadních interpretací vede autorka na třech úrovních. První se týká fabule: zvláště *ORGAN* je dílem natolik tajemným a z hlediska diváckého komfortu obtížně vstřebatelným, že se kritici někdy zmýlili už při pouhém převyprávění příběhu; v tomto bodě nezbyvá než přijmout zpřesňující výklad, jak ho nabízí Vženteková. Druhá rovina je symbolická: oba filmy jsou nasyceny podobenstvími a citáty, k jejichž identifikaci a dešifrování lze přistupovat s různou mírou kulturního a teologického zasvěcení. Určit původ a význam intertextových odkazů, jakými jsou konkrétní obraz na stěně chrámu nebo trn, který

uprchlík na počátku filmu *ORGAN* použije při úpravě mnišského oděvu, je pro pochopení díla důležité. Některé návrhy jsou inspirativní, ale nejsme povinni je přijmout (pes Mucko jako anděl strážný). Jiné sakrální asociace, odhalované na úrovni mizanscény či obrazových kompozic, jsou objevené, ba ohromující: manžel nejstarší dcery si čmárá po zemi jako Ježíš při posuzování viny cizoložnice, Klemencie s otcem procházejí srdcem matky představené (*TRI DCÉRY*, s. 159–161).

Konečně třetí rovina je emocionální: analytička, jako každý divák, udílí postavám a situacím své sympatie a antipatie. Tyto city nemusíme sdílet, pro vyznění filmu jsou ale zásadní. Nejhluběji se v nich projevuje konfesně podmíněná subjektivita: badatelka má sklon apriorně vnímat „Bohu zasvěcené osoby“, tedy kněze, mnichy, jeptišky, jako kladné postavy, zatímco v nábožensky distancovanějším divákovi mohou tytéž figury vzbuzovat nedůvěru, ba odpor. Vženteková spatřuje například v postavě kvardiána v *ORGANU* „vizuál kňazskej a rehoľnej majestátnej sošnosti, rozvážnej a kultivovanej mimiky, gesta a řeči“ (s. 46), zatímco jiný divák může v téže figurě vidět poněkud tělnatého, nepříliš charismatického smrtelníka, jenž rutinním chováním zakrývá vnitřní nejistotu. Jiným příkladem je zvukový můstek ve filmu *TRI DCÉRY*, kdy je řeč matky představené k sestře Klemencii nastřížena na její řeč k soudruhům: náhle se pro nás vyjevuje nejen špatné svědomí představené (která předtím sama svou svěřenyni vyslala za kádrovákem), absence křesťanské lásky a odpuštění, ale i kontinuita obou způsobů myšlení, dokonce i jazyka: „Tvoja blízkosť nás pokoruje, navždy poznačuje hriechom, ktorého si sa dopustila. Tak to poviem na správe, aby sa rozhodli: buď ty, alebo my...“ / „...pretože plevel sa všade oddeľuje od zrna.“⁸⁾ Podle Vžentekové je matka představená „hrdá a nepokorená, zodpovedná za svoje stádo, no

8) *TRI DCÉRY*, DVD, SFÚ – Petitt Press 2009, 1:22:42 – 1:23:02. Metafora oddělování „zrna od plev“ patřila k rétorické výzbroji komunistické propagandy, najdeme ji však už v Novém zákoně (Mt 3, 12), tamtéž i podobenství o plevelu mezi pšenící (Mt 13, 24–30).

„zrazená“ slovenskou filmovou kritikou“ (s. 196). Citované „specifikum“ se takto zmocňuje i autorčina výkladu, neboť například v české tradici duchovní osoby (a to již od husitských dob) objektem samozřejmé úcty nejsou. Citový výlev sestry Benedikty, zoufalé z celibátu („...nie som Benedikta, ale Anča...“), pak nazývá interpretka „amokem“, „hysterií“, ačkoli z empatictější perspektivy by se jednalo o výtrysk přirozené touhy.⁹⁾

Ano, pokud se kritik zmýlil ve fabuli, zaslouží si, aby ho Vženteková opravila. Pokud nedokázal dešifrovat použitý symbol nebo obraz, potřebuje, aby mu ho objasnila. Třetí rovina je nejproblematictější: pokud některá církevní postava působí na diváka odpudivě, stěží ho předložený argument přesvědčí, že k ní má pociťovat náklonnost. Autorka bezděčně ukázala, jak podmíněné interpretační výkony jsou, aniž by dostatečně reflektovala ideologickou povahu vlastního přístupu.

V sémantické analýze je Vženteková podobně smělá a vynalézavá jako skvělý znalec duchovních souvislostí filmového obrazu Vladimír Suchánek.¹⁰⁾ V jednom aspektu se ale od něj zásadně odlišuje. Zatímco v Suchánkově pojetí je umělec vykonavatelem Božího plánu, nemusí si tedy svou roli v tvorbě posvátného sám uvědomovat, Vženteková jako by předpokládala (alespoň to explicitně nezpochybňuje), že všechny duchovní významy, které umí v Uhrových filmech přečíst, tam byly režisérem vědomě vloženy. Odhlíží tedy od skutečnosti, že význam není vlastností textu a nemusí být vědomým vkladem autora. Její interpretace pak není vedena v podmiňovacím způsobu (co by to mohlo znamenat, kdybychom to chápali takto...) ani nezve čtenáře k diskusi,

ale má poměrně apodiktický tón. Svůj výklad nabízí analytička jako jediný možný, jiné považuje za mylné. Jedná se vlastně o pozitivistický přístup, převážně ovšem bez pozitivistických dat: existuje málo relevantních informací, které by dokazovaly pravý vztah Štefana Uhra ke katolicismu. Zatímco z interview s Alfonzem Bednárem lze spisovatelův rezervovaný postoj k církvi odvodit přesvědčivě, ze života a veřejných projevů Štefana Uhra se na jeho náboženské založení usuzuje nesnadno.¹¹⁾ Vženteková proto bere v úvahu i pravopis, když si všímá, že jisté věroučné pojmy píše Uher ve svém technickém scénáři velkým písmem. Podařilo se jí dokázat, že dřívější kritici chápali Uhrovy filmy mylně, pokud tápali v ličení děje a vztazích mezi postavami. Tito kritici (Galina Kopaněvová, Pavel Branko...) se však nemohli dopustit omylu, když akcentovali jinou dimenzi filmu než Vženteková, případně dílo hodnotili odlišně z hlediska světonázorového, neboť pluralita interpretací je jedním ze zákonů světa a umění.

Kniha se dotýká jednak dějin první Slovenské republiky, jednak teologie; ani v jednom z těchto kontextů však autorka neuvádí sekundární literaturu, o kterou se opírá. Vzhledem k tomu, že hodnocení Tisova režimu není ve slovenské vědě ustálené a názory některých badatelů jsou od sebe dosti vzdáleny, rádi bychom věděli, ke kterému ze soupeřících výkladů se analytička přiklání. Z historiků cituje jen Róberta Letze a jeho postřeh o aktivní účasti kněží v politice jako středoevropského specifiku (s. 23). Je zřejmé, že se Vženteková snaží posuzovat zvlášť církev a zvlášť režim. Zjednodušeně řečeno, namísto tradiční nálepky klerofašismu (od níž se v předmluvě di-

9) Někdy se zmýlí i fakticky: pro ředitele statku (říká se mu tak jak v Uhrově technickém scénáři, tak ve filmu) používá titul předseda, který se vztahoval k družstevnímu, nikoli státnímu vlastnictví.

10) Vladimír Suchánek, *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu*. Olomouc: Univerzita Palackého 2002; Vladimír Suchánek, *A vdechl duši živou...* Olomouc – Dolní Loučky: Mgr. Jiří Burget 2004.

11) Autorka se svou knihou dodatečně navštívila pozůstalé po Štefanu Uhrovi a získala názor jeho vdovy, že byl v nitru hluboce věřící, přestože sám v dospělosti do kostela nechodil. Stýkal se prý s knězem Edmundem Petrem Bárdošem (1918–1999) ze Zuberce. Eva Vženteková, *Čo nevieme o vzniku filmu Štefana Uhra Or-gan*. *Film press* 27. 10. 2013. Online: <<http://www.filmpress.sk/myslim-si/2676--o-nevieme-o-vzniku-filmu-tefana-uhra-organ>>, [cit. 15. 12. 2013].

stancuje také Václav Macek) rozlišuje dobrý klérus a zlý fašismus. Toto oddělení pak vnímá jako jedno ze zřetelných poselství filmu *ORGAN*. Štefana Uhra oceňuje jako autora, jemuž se podařilo zašifrovat svědectví o dobrém a pronásledovaném kléru a propašovat do dvou filmů natočených „v lůně ateistické diktatury“ (s. 203) přejícnější postoje vůči katolicismu a klerikalismu (s. 93). Z práce je zřejmé, že v aktuální diskusi o míře totality v různých etapách státního socialismu zastává autorka „totalitní“ stanovisko¹²⁾ (a nepovažuje šedesátá léta za zlatý věk), zatímco praxe prvního slovenského státu, zejména z hlediska postavení církve, se jí jeví v příznivějším světle; vyčte například českému kritikovi Janu Žalmanovi, že označil toto období za „temné časy“ (s. 100).

K teologii autorka odkazuje bez odkazů, zato s velkým respektem, jako by šlo o bezespornou disciplínu, již je všechno jasné: „Teologicky nie je možná voľba medzi Bohom a cirkvou“ (s. 158). Překvapila mne zmínka o „hrubém polidštění Krista“ (s. 20), když jsem se domníval, že Ježíš má být (od Chalkedonského koncilu z roku 451) vykládán jako „pravý Bůh a pravý člověk“.¹³⁾

Nejspornější kapitolou je závěrečná, ve které se autorka pokouší o porovnání obou děl Štefana Uhra s tematicky blízkými filmy českými. Především se jedná o zúčtování se slavnějším *OBCHODEM NA KORZE*, jenž se stal mezinárodně nejznámější podobiznou Tisova režimu. Film Jána Kadára a Elmara Klose obviňuje Vženteková z nezdravé manipulativnosti, melodramatičnosti, schematismu, naturalismu, sklouznutí do kýče a zjednodušující lineárnosti. Uznává jeho mistrovství, považuje je však za „tendenční“. Povšimla si také, že snímek nerespektuje jinou religiozitu než judaistickou. O mělké zakotvenosti této komparativní kapitoly svědčí chyby ve jménech: vdo-

vu Lautmanovou píše Vženteková jako Laudtmanovou, účetní s příjmením Kuchár je pro ni jen „kuchár“, režisér Zdeněk Sirový je psán jako Zdeněk, záporák z filmu *JE TŘEBA ZABÍT SEKALA* je pro ni v nominativu „Sekala“ (správně Sekal). Omylem je tvrzení o příchodu okupační armády paralelně s uvedením *VŠECH DOBRÝCH RODÁKŮ* (s. 197, kronika Vojtěcha Jasného měla premiéru devět měsíců po vpádu vojsk), nevhodně vyznívá paralela (doslovně) genocidy Židů a (metaforické) „plíživé poválečné genocidy“ (s. 195). Je asi zbytečné označovat postavy Menzelova *ROZMARNEHO LÉTA* za hrabalovské (pozn. 544 na s. 205), když pocházejí od Vladislava Vančury. Pokud vizuál Františka Vlácil z *ÚDOLÍ VČEL* připomíná Pasoliniho schopnost vyčarovat živý obraz středověké minulosti, postrádáme konkretizaci, který film italského tvůrce má autorka na mysli — snad taktéž černobílou komedii *DRAVCI A VRABCI*?

Diptych Štefana Uhra — Organ a Tri dcéry je kniha revizionistická, vedená legitimním záměrem změnit ustálené hodnocení vybraných filmů. Apeluje na pozornější čtení, přispívá ke zpřesnění autorského profilu Štefana Uhra, jehož dílo bylo naposledy zevrubně prozkoumáno v kvalitní monografii Václava Macka.¹⁴⁾ Eva Vženteková správně zjišťuje, že „Uher nie je (...) rozprávač príbehov, významovosť obrazu, asociatívna skladba sú preňho dôležitejšie ako udržiavanie dejovej línie“ (s. 64). Vidí v něm režiséra metafyzického založení, na rozdíl od (nižšího, pohanského?) živlu magického. Religiozita Uhrova diptychu je pro ni spjata s katolickou tradicí a existencí Boha (s. 196). Výklad je provázen bohatou obrazovou dokumentací, jako příloha jsou k dispozici oba Uhrovy technické scénáře.

Jaromír Blažejovský

12) „Totalitní“ model výkladu se vyznačuje binárním přístupem: na jedné straně vidí zlý režim, na straně druhé utlačovanou společnost. Viz Michal Pullmann, *Konec experimentu*. Praha: Scriptorium 2011, s. 15–16.

13) Francis S. Forenza – John P. Galvin (eds), *Systematická teologie 1 — římskokatolická perspektiva*. Brno – Praha: CDK – Vyšehrad 1998, s. 151.

14) Václav Macek, *Štefan Uher 1930–1993*. Bratislava: SFÚ 2002.

O pomíjivosti audiovizuálních médií a paratextech

Paul Grainge (ed.), *Ephemeral Media: Transitory Screen Culture from Television to YouTube*. Houndsmill, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan 2011.

Termín efemérní média (ephemeral media) se pohybuje na pomezí televizních, filmových a mediálních studií. Efemérnost, pomíjivost, v tomto spojení označuje jak časový rozměr sledování televize, tak těkavý charakter přidružených textů, označovaných v terminologii Gérarda Genettea¹⁾ jako paratexty. Kolektivní monografie *Ephemeral Media: Transitory Screen Culture from Television to YouTube*, uspořádaná Paulem Graingem, navazuje na dva směry vědeckého bádání, které se v současnosti tematicky i personálně prolínají. Hledisko televizních studií vychází především z konceptu tzv. flow Raymonda Williamse,²⁾ označujícího průběh televizního vysílání, a propojuje jej v kontextu nových médií s praktikami opakování, reprízy apod., kterým se věnoval například Derek Kompare.³⁾ Pohled mediálních studií čerpá ze zájmu o výše zmíněné paratexty, nová média a fanoušky, jimiž se zabývali například Jonathan Gray⁴⁾ nebo Henry Jenkins.⁵⁾ Studium paratextů je ale součástí i televizních a filmových

studií, v tomto kontextu jde především ve smyslu studia trailerů.⁶⁾ Kromě těchto dvou směrů zahrnuje monografie i pohledy profesionálních producentů efemérních médií z britského prostředí.

Úvod editora Paula Grainge z Univerzity v Nottinghamu zdůvodňuje zaměření monografie na efemérní média a vysvětluje, v jakém smyslu jsou analyzovaná média efemérní. Pojem efemérní lze podle Grainge vztáhnout na média pomíjivá (např. pořady, které po odvysílání již nejsou dostupné), krátkou dobu trvající (předěly v televizi, ale i videa na YouTube) a konečně na paratexty (trailery, upoutávky, rekapitulace, reportáže ze zákulisí). Celá kniha je pak rozdělena do čtyř tematických celků: „Media Transition and Transitory Media“ se věnuje přerodu televize a novým televizním trendům; „Between: Interstitials and Idents“ zkoumá prostor televizních předělů; „Beyond: Online TV and Web Drama“ se zabývá přechodem televizního obsahu na Internet; „Below: Worker- and User-Generated Content“ se zamě-

1) Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation, Literature, Culture, Theory* 20. Cambridge; New York, NY, USA: Cambridge University Press, 1997.

2) Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form*. London – New York: Routledge 2003.

3) Derek Kompare, *Rerun Nation: How Repeats Invented American Television*. London – New York: Routledge 2012.

4) Jonathan Gray, *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. New York: New York University Press 2010.

5) Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press 2006.

6) Například Lisa Kernan, *Coming Attractions: Reading American Movie Trailers*. Austin: University of Texas Press 2004; Keith M. Johnston, *Coming Soon: Film Trailers and the Selling of Hollywood Technology*. Jefferson, N.C.: McFarland 2009.

řuje na efemérní obsahy vytvořené pracovníky v mediálních korporacích a fanoušky.

První kapitola Williama Uricchia „The Recurrent, the Recombinatory and the Ephemeral“ de facto slouží jako rozšíření úvodu a věnuje se třem aspektům televizního vysílání (potažmo filmu) zmíněným v názvu kapitoly. Uricchio nachází tři zdroje efemérnosti (the ephemeral) vztahující se k současným mediálním technologiím: 1. zvuk i obraz vnímáme v přítomnosti, proces sledování nebo poslechu je pomíjivý a vytrácí se s koncem pořadu; 2. zranitelnost materiálních nosičů symbolizuje dočasnost mediálních obsahů na nich uložených; 3. z historie je patrné, že jen část televizního vysílání zůstane zachována; kontext, v kterém byl daný obsah odvysílán, se při individuální archivaci ztrácí. Uricchio vzpomíná i na slovo efeméra, které se významově blíží Genetteově pojetí paratextů, neboť označuje například plakáty a jiné přidružené materiály. Rekombinovatelnost (the recombinatory) označuje vlastnost televize uvádět jeden obsah do více kontextů. Význam tohoto jevu pak ilustruje na tzv. Kulešovově efektu — technice vycházející ze zjištění, že pořadí záběrů a kontext výrazně ovlivňují vnímání filmu. Opakování (the recurrent) označuje možnost publika vybírat si z nabídky pořadů, opakované se vracet k jednomu pořadu. Možnosti publika ale nekončí pouze u svobody sledování, uživatelé mohou pořady vkládat do nových kontextů tím, že je uploadují na sociální sítě. Uricchiho kapitola pak zmínkou o filmových paratextech na YouTube ústí do čistě paratextuálně zaměřené stať „Television Abridged: Ephemeral Texts, Monumental Seriality and TV-Digital Media Convergence“ Maxe Dawsona o rekapitulacích tzv. monumentálních seriálů.⁷⁾ Tento text zevrubně analyzuje seriálové rekapitulace a především se soustředí na snahy televizních producentů shrnout obsahy celých sérií do několika minut a přitáhnout nové diváky na již rozběhnutý

seriál. Paratexty ve stylu shrnutí prvních dvou sérií *BREAKING BAD* přirovnává ke snahám časopisu *Reader's Digest* o výtahy zásadních literárních děl, které vycházely vstříc touhám publika po kulturním kapitálu. Dawson zasazuje online video rekapitulace do konceptu tzv. estetiky efektivity, „jež klade největší prioritu na informační hustotu“ (s. 49).

Druhý tematický celek zkoumá prostor mezi pořady v televizním vysílání. Úvodní text Johna Ellise „Interstitials: How the ‚Bits in Between‘ Define the Programmes“ podává základní typologii těchto efemérních obsahů a paratextů v kontextu omezeného času v televizním vysílání. Ellis shrnuje trendy jednotlivých kategorií tzv. „interstitials“ (vsuvek) a předkládá potenciální ekonomické motivace, které vedou například k pronikání grafiky do pořadů nebo ke zkracování úvodních znělek seriálů. Účelem kapitoly je poukázat na unikátní aspekty vsuvek a motivovat další výzkum v této oblasti. Následující stať Marka Brownrigga a Petera Meeche „Music Is Half the Picture: The Soundworld of UK Television Idents“ je z velké části případovou studií role zvuku a hudby v identech⁸⁾ stanice BBC Two a přímo analyzuje jednotlivé znělky z roku 2007. Úvod kapitoly se však věnuje obecnějšímu vymezení pojmu identu a historickému vývoji těchto znělek v britském prostředí. Identity spadají pod pojem efemérních obsahů, neboť až do vzniku specializovaných archivních webů nebyly nijak systematicky zachovávány, protože jsou součástí meziprostorů televizního vysílání. Druhý tematický celek završuje rozhovor editora Grainge s profesionálním tvůrcem efemérních obsahů Charliem Mawerem „TV Promotion and Broadcast Design: An Interview with Charlie Mawer, Red Bee Media“. Mawer je kreativním ředitelem společnosti Red Bee Media, která se specializuje především na branding televizních stanic a pracovala například pro BBC One, BBC Three nebo Dave. Roz-

7) Podle Maxe Dawsona jde například o seriály *LOST*, 24 nebo *BREAKING BAD*.

8) Znělka televizní stanice.

hovor se dotýká důležitosti efemérních obsahů a pozice jejich tvůrců. Mawer vzpomíná na kampaně, na kterých se podílel, a ze své pozice profesionála se logicky snaží upozornit na význam služeb, které společnosti jako Red Bee Media nabízejí. Ačkoliv rozhovor poodkrývá zákulisí tvorby televizních efemérních obsahů, nelze se zbavit pocitu, že Mawer především hájí svou profesi.

Třetí tematický celek o televizi na Internetu začíná rozhovorem „The Evolving Media Ecosystem: An Interview with Victoria Jaye, BBC“ Elizabeth Jane Evansové s Victorií Jayeovou z BBC, která vede oddělení specializující se na internetový obsah. Tématem interview je změna tvorby a propagace pořadů v kontextu Internetu. Jayeová vyzdvihuje možnost Internetu zvěčnit zásadní momenty pořadů a směřovat k nim diskusi fanoušků. Přestože většina odpovědí je formulována velmi diplomaticky a odráží opatrný přístup BBC k novým médiím, je patrné, že přesun televize na Internet mění její pomíjivou povahu a dělá ji v některých ohledech více trvalou. Na druhou stranu živost televizního vysílání alespoň dle Jayeové neztrácí na významu. Následující text J. P. Kellyho „Beyond the Broadcast Text: New Economies and Temporalities of Online TV“ se věnuje přesunu televizního obsahu na webové služby, jako je například Hulu. V kontextu těchto online přehrávačů se mění způsob sledování seriálů, který kombinuje aspekty živého vysílání a přehrávání DVD. Hulu sice umožňuje například sledování více epizod seriálu hned po sobě, v daný moment je však obvykle počet epizod omezen a proměňuje se tím, jak postupuje živé televizní vysílání během sezóny. Hulu nabízí i volbu způsobu sledování reklamy, a to buď roztroušené během pořadu, nebo koncentrované na začátku. Efemérní povaha TV obsahu se podle Kellyho ve webových přehrávačích částečně mění

směrem k archivaci, přesto je ve velké míře ovlivňována klasickou televizní „flow“. Zbylé dva texty z třetího tematického celku pojí zájem o webové drama KATEMODERN. „Time Slice: Web Drama and the Attention Economy“ Jona Doveyho se věnuje kontextu produkce webových seriálů a vychází z konceptu tzv. attention economy, která považuje pozornost za nedostatkovou komoditu.⁹⁾ Dovey zkoumá z autoetnografického hlediska (autorův neúspěšný pokus o tvorbu webového seriálu) možnosti, jakými lze financovat tyto obsahy v systému ekonomiky pozornosti. Podle Doveyho mohou webová dramata prodávat pozornost, kterou jim diváci věnují, pomocí product placementu a dalších forem sponzoringu. Elizabeth Jane Evansová ve statí „Carnaby Street, 10 a.m.: KateModern and the Ephemeral Dynamics of Online Drama“ analyzuje práci s časem v produkci a distribuci online seriálu KATEMODERN. KATEMODERN na jednu stranu potírá svou efemérnost tím, že je neustále dostupná, na druhou stranu různými způsoby během svého běhu zdůrazňovala důležitost živého vysílání. Evansová mluví o tzv. anti-efemérnosti a hyper-efemérnosti, které se v případě KATEMODERN střetávají. Anti-efemérnost představuje (alespoň zdánlivá) permanence seriálu, který si i po šesti letech můžete přehrát na YouTube. Hyper-efemérnost Evansová dělí do tří kategorií: a) distribuce — divácké dvanáctihodinové maratony, při nichž jsou zveřejňovány jednotlivé díly; b) interakce publika s textem — chaty s fiktivními postavami, kvízy, soutěže; c) integrace publika s textem — účast diváků na natáčení. Evansová se domnívá, že Internet jako audiovizuální médium umožňuje jak permanenci, tak dočasnost, a boří tak pojetí mediálních technologií Harolda Innise.¹⁰⁾

Závěrečný tematický celek je nejrozmanitější, ale postrádá jednotící linii. Stať Johna Thompsona Caldwellla „Corporate and Worker Ephemera:

9) Herbert Alexander S i m o n , Designing Organizations for an Information-Rich World. In: Martin G r e e n - b e r g e r (ed.), *Computers, Communications, and the Public Interest*. Baltimore: Johns Hopkins Press 1971, s. 40–41.

10) Harold Adams I n n i s , *Empire and Communications*. Toronto: Dundurn 2007.

The Industrial Promotional Surround, Paratexts and Worker Blowback“ aplikuje koncept paratextů na obsahy vytvářené pracovníky televizních a filmových společností, např. portfolia, řemeslná setkání, panely, rituály, odborové sjezdy. Zároveň obohacuje střet fanouškovského a korporátního světa, jenž je oblíbeným tématem kulturních studií¹¹⁾ a kritické politické ekonomie komunikace,¹²⁾ o třetího aktéra — pracovníky. Caldwell analyzuje paratexty pracovníků a managementu a dochází k závěru, že kultura konvergence nejvíce ohrožuje zaměstnance ve firmách vytvářející obsah, který zdarma napodobují fanoušci. Zaměstnanci se snaží ve svých paratextech upozorňovat na důležitost své práce a vytvářejí překážky potenciálním aspirantům o jejich povolání.

Text Barbary Klingerové „Re-enactment: Fans Performing Movie Scenes from the Stage to YouTube“ se věnuje fanouškovským rekonstrukcím filmových textů a analyzuje vybrané příklady těchto adaptací včetně motivací jejich autorů. Klingerová hledá zdroje pomíjivosti v složité právní situaci, která upírá fanouškovským adaptacím trvalou existenci na webu. Klingerová přisuzuje filmům jedinečnou kvalitu vybízet k rekonstrukcím, ale jen okrajově ji vymezuje vůči historickým rekonstrukcím¹³⁾ nebo adaptacím bollywoodských tanců.¹⁴⁾ Celá stať působí jako velmi povrchní úvod do problematiky filmových rekonstrukcí.

Poslední kapitola Rosamund Daviesové „Digital Intimacies: Aesthetic and Affective Strategies in the Production and Use of Online Video“ zkoumá specifika amatérských videí na webu jako příkladu efemérních médií. Daviesová identifikuje efemérní aspekty těchto videí — krátkou

stopáž, pomíjivou popularitu. Okrajově se věnuje i využívání estetiky amatérských videí v profesionálních virálních kampaních. Podle Daviesové online video ztrácí pomíjivost v čase, protože je uchováno v tzv. nezamýšleném archivu,¹⁵⁾ ale vytváří subjektivní vzpomínku na efemérní zážitek.

Kolektivní monografie Ephemeral Media obsahuje kvalitní odborné texty, je však až příliš rozkročena nad dvěma různými disciplínami (televizními studií a mediálními studií). Témata efemérnosti a paratextů se značně dotýkají a prolínají a nejsou spojována násilně, ačkoliv úvodní vymezení zájmu knihy vypadá až příliš široce. Zatímco příspěvky ke studiu paratextů jsou spíše dílčí a bez jednotící linie, části věnující se efemérnosti působí koherentněji a uceleně reflektují problematiku hybridní pomíjivé/trvalé povahy audiovizuálních obsahů v prostředí nových médií. Monografie však kupodivu až na okrajové zmínky opomíjí počítačové hry, které by bylo přínosné z hlediska pomíjivosti a paratextuality také studovat. Vydavatelé počítačových her totiž (podobně jako vysílatelé) zdůrazňují den vydání hry (např. včasnou koupi odměňují bonusy), ačkoliv hra pro jednoho hráče je v jádru relativně trvalé médium. Hry pro více hráčů jsou na druhou stranu více efemérní — v opravdu hratelné podobě přetrvávají jen do té doby, dokud kolem nich existuje aktivní komunita hráčů.

Jan Švelch

11) H. Jenkins, *Convergence Culture*.

12) José Van Dijck – David Nieborg, *Wikinomics and Its Discontents: A Critical Analysis of Web 2.0 Business Manifestos*. *New Media & Society* 11, 2009, č. 5, s. 855–874.

13) V odborné literatuře např. Iain McCalman – Paul Pickering, *Historical Reenactment: From Realism to the Affective Turn*. Palgrave Macmillan 2010.

14) Sangita Shresthova, *Between Cinema and Performance: Globalizing Bollywood Dance*. ProQuest, UMI Dissertation Publishing 2008.

15) Jean Burgess – Joshua Green, *YouTube: Online Video and Participatory Culture*. Cambridge – Malden – MA: Polity 2009.

Hledání textuality filmu

John A. Bateman – Matthis Kepser – Markus Kuhn (eds.), *Film, Text, Kultur. Beiträge zur Textualität des Films*. Marburg: Schüren 2013.

Rozsáhlá kolektivní publikace představuje jeden z výstupů ambiciózního výzkumného projektu „Textualita filmu“ a zahájila speciální ediční řadu, již tomuto projektu vyhradilo renomované nakladatelství Schüren (během krátké doby vyšlo v rámci této řady už pět titulů, především individuální monografie autorů, kteří se podíleli i na úvodním svazku). *Film, Text, Kultur* zahrnuje příspěvky šestnácti badatelů, jejichž působištěm je většinou univerzita v Brémách (kde je výzkum organizačně zakotven), zastoupena ale je i univerzita v Hamburku. Projekt „Textualita filmu“ přitom má výrazně interdisciplinární charakter a snaží se integrovat hlediska představitelů různých oborů.¹⁾ Mezi autory převažují lingvisté a literární vědci a dále badatelé zaměřeni na mediální nebo na kulturní studia. Specialisté na film jsou ve zřetelné menšině; nejznámější z nich je zřejmě Knut Hickethier, který se ovšem soustředěně věnuje i problematice televize a rozhlasu.

Zdůraznění pojmů *text* a *textualita*, které mají působit jako pojítka celku, představuje výraz programové snahy navázat znovu užší kontakty mezi zkoumáním filmu a lingvistikou, literární vědou či sémiotikou. Uznává se, že pokusy, jež byly typické hlavně pro šedesátá až osmdesátá léta minulého století a jejichž cílem bylo aplikovat na

film poznatky získané analýzou verbálního jazyka (resp. spíše modely a procedury tehdejší lingvistiky), se ukázaly jako neadekvátní, a proto neúspěšné (s. 89), což vedlo k radikálnímu odmítnutí „lingvistického imperialismu“ (s. 9). Proti tomu se ovšem staví argument, že zaměření, metody a pojmoslovný aparát dnešní lingvistiky představují zcela odlišnou kvalitu a poskytují pro výzkum filmu nové podněty. Jako jejich zdroj se podle editorů i dalších autorů jeví zejména současná lingvistika textu a diskursu, ale i například jazykovědná pragmatika, konverzační analýza, psycholingvistika nebo sociolingvistika (s. 9 aj.). K tomu přistupuje rozvíjení konceptu multimodálního textu (diskursu), který vyzdvihuje — v teoretickém rámci sociální sémiotiky — interakci mezi verbálními a neverbálními složkami sdělení, jež vytváří znakově komplexní útvar (s. 39–40).²⁾ Navíc, ze strany široce pojímané literární vědy, získává pro promýšlení textové povahy filmu důležitost hlavně kognitivní a intermedialní či transmediální naratologie, ale i například přístup postkoloniálních a transkulturních studií (s. 9–10). Ve schématu, které má přiblížit celkový program zkoumání (s. 16), je textualita filmu jako centrum zájmu obklopena řadou disciplín, k nimž vedle různých složek věd o fil-

1) Cílem je „stavět mosty mezi disciplínami, aby bylo možno pole audiovizuálních médií obsáhle prozkoumat“ (s. 10).

2) Srov. mj. Gunther Kress – Theo van Leeuwen, *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Edward Arnold 2001; Gunther Kress, *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. London – New York: Routledge 2010.

mu (*Filmwissenschaften*) patří hlavně lingvistika a literární věda a dále mediální a kulturní studia spolu s „vědami o obrazu“ a „vědami o zvuku“.

Snaha manifestovat „nový začátek“ ve výzkumu a oddělit se od modelů, „které se zakládají na starém statickém pojmu sémiotického kódu“ (s. 9), ve spojení se všudypřítomným důrazem na interdisciplinaritu přitom vede k tomu, že se jen málo připomíná kontinuita pokusů o aplikaci lingvistických pojmů (a především pojmu *text*) na filmovou sféru. Badatelé jako Christian Metz, Dominique Chateau nebo Michel Colin jsou sice zmiňováni (s. 89 aj.), avšak důkladnější rozbor jejich koncepcí (včetně sporných a problematických bodů) v knize nenajdeme. Především ovšem chybí vztahování k důležitým příspěvkům, které už problematiku toho, co lze zahrnovat pod filmový text, důkladněji rozpracovávaly. Nejde jen například o knihu Andrzeje Gwóźdźe, jejíž recepci evidentně brání jazyková bariéra,³⁾ ale třeba i o stati Michela Marie⁴⁾ a zejména Francesca Casettiho;⁵⁾ právě Casettiho výklady svým důrazem na takové definiční rysy filmového textu, jako je koherence, ohraničenost nebo komunikativnost,⁶⁾ některá stanoviska autorů recenzované publikace předjímají.

Četné výklady obsažené v knize *Film, Text, Kultura* jsou bezesporu podnětné, avšak celek nepůsobí jako zcela přesvědčivý a uspokojivý. Tento závěr můžeme podložit upozorněním na dvě význačné vlastnosti publikace.

První z nich vyplývá z faktu, že obecné chápání textu a rozšíření jeho platnosti z verbální oblasti na další kulturní znakové artefakty a praktiky (případně na všechny artefakty a praktiky či na kulturu jako celek) s sebou nese řadu komplikací.

Vysoká abstraktnost takového konstruktu vede k tomu, že je velmi obtížné shodnout se na vlastnostech, které takto pojímaný text charakterizují a které vybavují různorodý soubor kulturních fenoménů sjednocujícími společnými rysy. K tomu se připojuje napětí mezi filmem nazíraným jako text a vědomím, že je nutné respektovat filmovou specifikou, která se vyhraňuje proti verbálnímu vyjadřování. Tyto obtíže výstižně reflektuje Oliver Schmidt, jenž hovoří o plodnosti i problematičnosti textového traktování filmu: „Na jedné straně jsou filmy jako kulturní a historické artefakty čitelné a interpretovatelné. Jsou jako jednotlivá díla jasně ohraničená, strukturace jejich prvků vykazuje zaměřenost na komunikační akt a je třeba je v tomto aspektu chápat jako intencí, a dokonce jako umělecké útvary“ (s. 299). Na druhé straně je textualita filmu zásadně odlišná od textuality verbální: „je smyslově vnímatelná, syntetická, možná dokonce haptická“ (s. 300).

Celkově se daná situace projevila ve velké variabilitě výkladů a v oscilaci mezi několika úhly pohledu, především mezi pojmáním textu v přímém a v metaforickém smyslu (příznačně pak bývá tento výraz psán v uvozovkách — s. 124 aj.).⁷⁾ Tak lingvistka Janina Wildfeuerová porovnává definice verbálního a multimodálního textu a na tomto základě dospívá k závěru, že film je textem vzhledem k takovým rysům, jako je koheze, koherence, sémiotičnost, ohraničenost, lineárnost nebo intertextualita (s. 45–48). Další autoři ovšem spíše operují s paralelami a analogiemi mezi filmem a textem (mj. s. 111, 300). Často se uvažuje hlavně o zmiňované textualitě filmu, tedy o výskytu určitých vlastností, jež jsou charakteristické pro texty, aniž by přitom filmy nutně byly za tex-

3) Andrzej Gwóźdź, *Kultura — komunikacja — film. O tekście filmowym*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1992.

4) Michel Marie, *Analyse textuelle*. In: Jean Collet et al., *Lectures du film*. Paris: Albatros 1976, s. 18–28.

5) Francesco Casetti, *Le texte du film*. In: Jacques Aumont – Jean-Louis Leutrat (eds.), *La théorie du film*. Paris: Albatros 1980, s. 41–65.

6) Tamtéž, s. 53.

7) Na teoretické úvahy se vedle úvodu editorů (s. 7–29) soustřeďují hlavně příspěvky Janiny Wildfeuerové (s. 32–57), Johna A. Batemana (s. 88–115) a Knuta Hickethiera (s. 116–138).

ty prohlašovány. Sama textualita je ovšem opět vykládána rozmanitě. Úvod k publikaci vyzdvihuje soubor vzorců a uspořádání (diskursních, textových, kohezních vztahů), které tvoří interpretační vodítka pro recipienty (s. 10–12), později však podle okamžité potřeby vystupují do popředí různé rysy a relace zahrnované pod textualitu, například prostorovost (s. 101, 208–211, 299–315 aj.), vztah mezi postavou a pozicí kamery (s. 102–111), vyznačení počátku a konce filmu (s. 128), narativita (s. 184), intertextualita (s. 185) atd. Zahrnuté příspěvky tak dokládají serióznost úsilí o postižení textové povahy filmu, zároveň však dochází k neustálému přenášení akcentů a výsledný obraz je značně roztržštěný.

Druhá význačná vlastnost knihy souvisí s předchozí. *Film, Text, Kultur* působí jako typický příklad současné takzvané kolektivní monografie. Je tu sice patrná určitá spojnice (právě otázka textu a textuality), která má vystupovat jako integrační faktor, avšak spíše než o vnitřně provázaný a organicky rozvíjený celek jde o sled studií, které prezentují individuální badatelské zaměření jednotlivých autorů. Publikace je v souvislosti s tím rozdělena do čtyř oddílů, zároveň se však i přes jejich hranice utváří řada dílčích center.

Zvlášť výrazné je centrum naratologické. Markus Kuhn podává soustavný výklad o transmediální narativitě (s. 58–87) a mimo jiné se důkladně zabývá podmínkami, které dovolují hovořit o existenci narace (zjednodušeně řečeno, alespoň jedna změna stavu), a vztahem mezi definicemi narativity obrácenými pouze k příběhu a definicemi, jež přihlížejí i ke zprostředkující instanci.⁸⁾ Dominik Orth (s. 161–180) se pak zaměřuje na styčné body mezi konceptem fikce a konceptem vyprávění (u něhož se ovšem už předem předpokládá, že jde o vyprávění fikční). Východiskové konstatování — „Na rovině narativní reality jsou znázorňovány události, které jsou *fiktivní* [...] ve vztahu k životní realitě“ (s. 164; zvýraznil Orth) —

se stává podnětem k úvahám o tom, jak síť vztahů mezi „realitou ve fikci“ a „realitou recipienta“ umožňuje převést to, co je přímo znázorněno, do diegeze jako imaginárního univerza. Přínos studie spočívá jednak v pečlivém a kritickém představení různých dosavadních koncepcí, jednak v tom, že uvádí řadu příkladů, které dokládají rozdíly i shody mezi literární a filmovou fikcí.

S naratologickými přístupy souvisí také soubor příspěvků, jež se soustřeďují na problematiku filmového prostoru a pohybu. Systematický výklad o „prostorových systémech ve filmu“ a jejich „textové vazbě“ podává Oliver Schmidt (s. 294–319). Z rozlišení filmového světa, jeho narativního zformování a dále audiovizuálního znázornění odvozuje Schmidt existenci diegetického prostoru, narativního prostoru a audiovizuálního obrazového prostoru, přičemž jejich vzájemné propojení chápe jako činitele, který zajišťuje koherenci, a tedy textualitu filmu. Zároveň se autor odvolává na současný „prostorový obrát“ (*spatial turn*) a zdůrazňuje pojmání filmového prostoru nikoli ve smyslu fyzikální veličiny, nýbrž jako dynamického percepčního konstruktů. Známy lingvista Wolfgang Wildgen (s. 320–344) přichází s tezí, že akční film je analogický k ústnímu vyprávění, a využívá proto terminologický aparát vypracovaný sociolingvistikou a konverzační analýzou; ilustrační popis vztahů mezi prostorem a pohybem ve scénách pronásledování, které jsou obsaženy v bondovském filmu *QUANTUM OF SOLACE* (Marc Forster, 2008), je sice důkladný, ústí ovšem do vcelku očekávatelného závěru, podle něhož „prostor není jen statickým pozadím pro události a jednání, [ale] umožňuje, formuje, vynucuje pohyb“ (s. 340).

Vztah mezi pohybem a naopak nehybností v německých němých filmech dvacátých let pak probírá literární vědec Thomas Althaus (s. 345–374). Autor zasazuje problematiku do širokého kulturního kontextu a představuje napětí mezi pohy-

8) Srov. též Markus K u h n, *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin – New York: De Gruyter 2011.

bem a nehybností, respektive mezi unikavostí a stálostí, jako zásadní otázku moderny z přelomu devatenáctého a dvacátého století, jež se vyrovnávala s dynamizací vnímání a zkušenosti. Ve spojitosti s tím zavádí Althaus pojem pohyblivého textu, za jehož první realizaci a určitého předchůdce filmu pokládá výrazový tanec, který se prosadil jako alternativa k „strukturálně pevnému“ umění (s. 350). Ve složitě formulovaném výkladu se poté dokládá, že film vystupuje jako ztělesnění fluktuace obrazů, neustálého obrazového proudu založeného na zrakovém klamu, a prostřednictvím záběrů, v nichž je prezentován „mrtvý stav filmu, se sošně ustrnulými postavami, které se ale dají oživit“, oslavuje „svou magicou schopnost vitalizace“ (s. 368–369). Německé němé kinematografii se věnuje také Heinz-Peter Preußner (s. 262–291), který analyzuje proslulý semidokument *LIDÉ V NEDĚLI* (*Menschen am Sonntag*; Robert Siodmak, Edgar E. Ulmer, 1930). Autor spatřuje textualitu filmu především v jeho vztahu k symbolicky kódovanému jazyku. Z rozboru vyplývá, že pozdní němý film se mohl — při aplikaci určitého konvenčního narativního vzorce (průběh dne ve městě) — do značné míry vzdát nápisů a nahradit je syntagmatickou pracovaností: montáží, umístěním postav v prostoru či inscenací jejich pohledů. Současně ale Preußner v jistém aspektu relevanci verbálního jazyka vyzdvihuje (a tak podporuje své pojetí textuality filmu), neboť (v určité návaznosti na koncept vnitřní řeči rozvíjený Borisem Ejchenbaumem a poté mj. Paulem Willemenem⁹⁾) předpokládá, že film tohoto typu vyžaduje od recipienta „spoluvyprávění s obrazy“ (s. 277).

Další skupinu článků spojuje problematika ná-

rodní identity, transkulturality, reprezentace minulosti a kulturní paměti. Romanistka Sabine Schlickersová (s. 182–202) se zaměřuje na literární a filmové reprezentace koloniální a postkoloniální historie Latinské Ameriky a zkoumá, jak je konstruována identita dobyvatelů a přistěhovalců i domorodého obyvatelstva. Elisabeth Arendová (s. 203–220) poté představuje film Tonyho Gatlifa *EXIL* (*Exils*, 2004) jako příklad *road movie* o hledání individuální a kulturní identity. Konečně Gerhard Lüdeker (s. 221–241) popisuje s využitím dnes široce uplatňovaných konceptů kolektivní a kulturní paměti, jak se filmy podílejí na konstrukci národní minulosti a národních hodnot.

Z příspěvků, které v rámci knihy zůstávají relativně „osamocené“, můžeme uvést alespoň stat Gisely Febelové (s. 139–160), která hledá parametry, jež vytvářejí podmínky k tomu, aby se filmové obrazy (především experimentální díla) staly výrazem a prostředkem myšlení, nebo úvahy, v nichž Anja-Magali Trautmannová (s. 244–261) sleduje současný vývoj dokumentárního filmu, směřujícího podle jejího názoru k zábavnosti a spektakulárnosti. Tematický rozptyl zahrnutých studií je tedy značný; řada z nich přitom nepochybně přináší pozoruhodné výsledky a impulzy. Důsledkem zmíněné koncepce knihy ale je, že čtenář po ní asi sáhne spíše proto, že jej zajímá například filmová naratologie nebo problematika kulturní paměti, a nikoli kvůli proklamanému teoretickému rámci.

Na závěr ještě několik poznámek k vnější úpravě publikace: Je jistě hodno ocenění, že se nakladatelství Schüren¹⁰⁾ ujalo vydávání ediční řady věnované textualitě filmu, na druhé straně je ale

9) Boris Ejchenbaum, *Literatura a film* [1926]. In: Boris Ejchenbaum, *Jak je udělán Gogolův Plášť a jiné studie*. Praha: Triáda 2012, s. 77–81. Paul Willemen, *Cinematic Discourse — The Problem of Inner Speech*. *Screen* 22, 1981, č. 3, s. 63–93.

10) Schüren v současnosti patří k největším vydavatelům odborné filmové literatury v Německu. Z titulů vydaných v roce 2013 je možno uvést např.: Christine N. Brinckmann, *Farbe, Licht, Empathie*; Guido Kirsten, *Filmischer Realismus*; Katharina Sykora, *Figurenspele*; Till Brockmann, *Die Zeitlupe — Anatomie eines filmischen Stilmittels*; Sofia Glasl, *Mind the Map. Jim Jarmusch als Kartograph von Popkultur*; Dominik Kamalzadeh – Michael Pekler, *Terrence Malick*.

zřejmé, že má jít o úsporný podnik, jenž se obrací jen na malou skupinu odborně specializovaných zájemců. Svědčí o tom typografické řešení či kvalita fotografií. Bohužel se však šetřilo i na rejstříku. Jeho absence v knize plné jmen, názvů filmů a komplikované terminologie působí jako krok vůči čtenáři značně nevstřícný.¹¹⁾

Petr Mareš

11) Tato recenze vznikla v rámci Programu rozvoje vědních oblastí na Univerzitě Karlově č. P13 Racionalita ve vědách o člověku, podprogram Kultury jako metafory světa.

Média mezi historickým výzkumem a praktickými aplikacemi

Konference Media Art Histories: RENEW, Riga, 8. až 11. listopadu 2013

V Rize se letos konal pátý ročník mezinárodní konference zaměřené na historii médií, vědy a technologie. Ač je pořádána od roku 2005, její základy byly položeny mnohem dříve: konference navazuje na jedné straně na debaty o možném pojetí historie, které od konce osmdesátých let dvacátého století výrazně proměnily mimo jiné i podobu výzkumů audiovizuálních a mediálních oborů, na straně druhé rozvíjí mladší diskuse o způsobech reflexe nových médií. Tyto dva výzkumné proudy se začaly spojovat v okamžiku, kdy se ukázalo, že raná média a média nejnovější vykazují některé podobné rysy a je třeba se věnovat jejich komparaci. Tyto debaty je nutné částečně osvětlit, aby bylo zřejmé, proč je právě tato konference podstatná pro uvažování o médiích a jejich historii.

Na počátku nového historického přístupu stála mimo jiné známá Foucaultova *Archeologie vědění*, která zpochybnila monumentálně statickou podstatu dokumentů, objektů a archivních „vykopávek“, naznačila, že do značné míry spekulativní, lineární narativy historických prací je třeba nahradit plošným a precizním popisem a že média neznamenaají pouze obraz, materiální předmět, kulturní formu nebo sdělení, ale vážou se na dobové sociokulturní praktiky.¹⁾ Teoretici a historici médií tak dostali zcela zásadní impuls k přehodnocení dosavadního přístupu, z něhož se zrodil výzkumný — nikoli institucionalizovaný — program nazvaný „archeologie médií“.

Archeologie médií se stala nejen pojmem, ale začala nabývat různých podob a specifikovat se v různých směrech. Předně se badatelé přiklonili k hledání historie médií, archeologickému odkrývání jednotlivých mediálních vrstev a opřívání neznámých a již neexistujících médií, přičemž více či méně přehlíželi filosofický rozměr Foucaultovy práce. Tato linie dějin médií, která našla těžiště zejména v angloamerických studiích, jako by neslyšela latentně přítomnou výzvu v zakládajícím textu, že je potřeba spíše sledovat, co média nejsou, než jak se proměňuje jejich podoba a forma.

Druhá metoda, vázaná spíše na evropský kontext, se začala pokoušet o odhalování způsobů, jak jednotlivé diskursivní tradice a formace utvářejí specifické mediální aparáty a systémy v různých historických kontextech a jak definují jejich sociální identitu. Média jsou chápána jako ta, která formují diskurs a jsou jím zpětně formována, jsou vázána na určité ideje a koncepce (jakými je například čas, prostor, subjekt atd.), respektive jen díky médiím tyto zásadní — a v jistých dobách vnímané jako samozřejmé — společenské koordináty mohou vzniknout a nabýt konkrétní podoby. Výzkum již nesleduje pouze historii existujících médií, ale i archeologii idejí, hledání opakujících se motivů v dějinách mediálních diskursů, imaginární či subversivní média a mediální praxe.²⁾

1) Michel Foucault, *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann & synové 2002.

2) Podstatné práce tohoto směru napsal zejména Siegfried Zielinski, Oliver Grau či Erkki Huhtamo.

Třetí oblast výzkumu médií, rozvíjená zejména v německy mluvících zemích, se ještě více přimyká k foucaultovským východiskům a přenáší mediální výzkum za hranice uměnovědných disciplín, nikoli ve vztahu ke zkoumaným objektům, ale ve způsobu jejich nahlížení — do filosofie.³⁾ Filosofie médií má rovněž archeologický ráz, jsou však pro ni mnohem podstatnější mediální prostředí a jejich vnitřní dynamika. Nejde již o statická média-monumenty, ani o pojmy, které se k nim vážou, ale o kulturní techniky, praktiky a operace, které dávají vzniknout určité medialitě či mediálnu. Média v tomto pojetí tak nabývají vlastní subjektivity a není již třeba je izolovat a kategorizovat, natož hledat jejich původ.

Tyto různé variety „myšlení médií“, s médií či o médiích měly společné zejména to, že byly vázané na diskursivní praxe a širší kontexty, a nemohly tak zůstat uzavřené na pracovištích vizuálních a mediálních studií či filmových věd. Ke komplexitě jednotlivých výzkumů badatelé potřebovali interdisciplinární, interkulturní a internacionální dialog. Zároveň se pro ně stávala podstatná diskuse o pozicích, které zastávají, o metodickém a teoretickém rámci. Jednou z platforem tohoto všestranného dialogu se stala právě konference Media Art History, která ve svém podnázvu deklarovala nejen výzkum historie médií, ale i propojení vědy, umění a technologie, základních os mediálních praktik. Archeologicko-mediálnímu a historickému přístupu hledajícímu rysy médií novějších v médiích starších (a odtud pochází i předpona re-, která je nezbytnou součástí názvů jednotlivých ročníků konference)⁴⁾ také nevyhovovala izolace v archívním prostředí, ale bylo nutné se napojit na aktuální trendy nových, digitálních médií a na

průzkum jejich přemísťování a institucionálních proměn, které se k nim vážou. Jedním z hlavních záměrů této konference, jenž je dlouhodobě úspěšně naplňován, tak bylo vytvořit prostor pro setkávání teoretické a metodologické reflexe, amerických a evropských badatelů, historického, primárního výzkumu (z více oborů), živého umění a jeho institucionálního zázemí, přičemž vstupní tezí se stala „potřeba zkoumat historii, abychom mohli pochopit současnost“.⁵⁾

První ročník vznikl díky spojení hostitelské instituce Banff New Media Institute, Database of Virtual Art, Leonardo/ISAST a Unesco Digi Arts. Badatelé, kteří tuto konferenci zakládali nebo průběžně ovlivňují její podobu, jsou právě ti, kteří se aktivně účastnili zmiňovaných debat o nových možnostech výzkumu obrazů a historie médií — jako například Oliver Grau, Siegfried Zielinsky, Jeffrey Shaw, Peter Weibel, Timothy Drucker, Horst Bredekamp, Barbara Stafford, W. J. T. Mitchell, Linda D. Henderson, Sean Cubitt, Martin Kemp a další. První ročníky se věnovaly zejména hledání společné řeči mezi vědami zabývajícími se obrazem, mediální historiografií a výzkumy digitální kultury (*digital humanities*), zkoumáním hraničních objektů (*boundary objects*), možnostmi vzájemného „překlada“ a artikulaci základních pojmů a nových směrů.⁶⁾ Zásadní teoreticko-metodologické debaty byly doplňovány o analýzy obrazů z různých kultur a oblastí — ne nutně považovaných za oblasti primárně pracující s obrazem — a prezentace nových a novomediálních (uměleckých) projektů.

Letošní ročník, odehrávající se ve Stockholm School of Economics v lotyšské Rize, pokračoval v takto nastolené tradici — propojil mezinárodní teoretické a historické výzkumy raných a nových

3) Jedná se nejen o tradici navazující na texty Friedricha Kittlera, ale zejména o výzkum kulturních technik, který probíhá na IKKM (International Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie) pod vedením Bernharda Siegerta a Lorenze Engella.

4) V roce 2005 to bylo Re:fresh, 2007 Re:place, 2009 Re:live, 2011 Re:wire a 2013 Re:new.

5) Jak prohlásil Oliver Grau na úvodní přednášce druhého ročníku konference Re:place (Berlín, 15. – 18. 11. 2007). Obdobný přístup zvolila například konference Mutamorphosis spolupořádaná pražským Ciantem.

6) V rámci této konference byl například představen nový Zielinského koncept výzkumu médií — *variantologie*.

médií s živým uměním (konferenci navíc doplnil i festival nových médií Art+Communication 2013, který nabídl vystoupení výrazných současných mediálních umělců v sérii koncertů, performancí a výstav), umění, technologii a vědu — ale zaměřil se i na aktuální oblasti zájmu (výchoďevropskou historii médií) a současné otázky (blok nazvaný „Paradigm Shift“ se věnoval posunu mezi novými médi a postmédii, další panel se věnoval techno-ekologii, objevily se příspěvky o GPS technologiích apod.).

Konference se přihlásila k původnímu archeologicky-mediálnímu programu v úvodní keynote přednášce Erkki Huhtama. Huhtamo, v souladu s jednou ze zmiňovaných větví historického výzkumu, zdůraznil potřebu studovat topoi. Topos je dle autora „vytrvale se vyskytující kulturní vzorec, který se objevuje, mizí a znovuobjevuje, přičemž v rámci tohoto procesu nabývá nových významů“. Pro topoi je charakteristické, že fungují jako spojující prvky v kulturních tradicích, představují diskursivní komentáře k mediálně-kulturním formám a mohou být využívány kulturním průmyslem. Mezi topoi autor řadí například sérii vynálezů zprostředkovávajících virtuální realitu od „kaleidoskopomanie“ v letech 1818–1819 a „stereoskopomanie“ v 50. letech 19. století až po mánii počítačově generované virtuální reality ve 20. století.⁷⁾ Internet pak podle Huhtama představuje současně generátor i distributora topoi, například v podobě oblíbených memů („Policista s pepřovým sprejem“ a „Padající Scarlett“ atd.).⁸⁾ Huhtamo v reflexi své metody na topoi vždy kladl důraz, tentokrát pro něj však topoi představují nejen hlavní úběžník historického výzkumu, ale i metodický rámec, a to do té míry, že hovoří

o možnosti „*topos study*“, samostatné linii výzkumu. Vstupní přednášku doplnil blok věnovaný archeologii médií; mimo jiné zazněly příspěvky o tvorbě Radúze Činčery (Chris Hales), o video-théâtre (Paul London), videotextu (Michal Century) či fonografu (Joana Walewska).

Druhá hlavní přednáška, pronesená Lvem Manovichem, se více zaměřila na současná, digitální média; informovala návštěvníky o kvantitativně orientovaných výzkumech velkých dat,⁹⁾ které Manovich realizuje se svými spolupracovníky a studenty v laboratoři Software Studies Lab v City University of New York. Přednáška však nebyla pouhým shrnutím nových badatelských metod a analýzou dosavadních výsledků, ale chtěla poukázat na nové problémy, které se od roku 2004 rodí s prudkým nárůstem digitálních a digitalizovaných obrazů, textů, filmů a jiných dat. Podle Manoviche je třeba se ptát, jaké nové teoretické koncepty lze použít při analýze vizuálních sbírek čítajících biliony obrazů. Manovichův tým se zaměřuje například na analýzu barev mnoha fotografií vytvořených na různých místech světa uložených na internetu prostřednictvím aplikace Instagram. Nezůstává však pouze u digitálních médií, ale touto metodou analyzuje i užití barev u impresionistických malířů, přičemž zdrojem informací je pro něj velké množství naskenovaných impresionistických pláten. Manovich se ptá, jak je možné ukázat tímto způsobem umělecký „styl“ či „období“ jednotlivých umělců. Výzkumná práce s velkými daty má své limity, což bylo z Manovichovy prezentace zřejmé: výzkum doposud postrádá širší teoreticko-metodologický rámec, který by mimo jiné umožnil klást velkým množstvím dat smysluplné

7) Právě o těchto fenoménech vyšla Huhtamovi na konci letošního roku kniha: *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge: The MIT Press 2013.

8) Dostupné online viz např.: <<http://www.smash.com/smash-pit/memes/best-pepper-spraying-cop-meme>>, [cit. 22. 12. 2013] a <<http://www.rsvlts.com/2013/10/07/new-meme-alert-scarlett-johansson-falling-down-45-photos/>>, [cit. 22. 12. 2013].

9) Pojem „velká data“ se rozumí obrovské množství informací počítané v řádech petabytů (jednotka o tři řády vyšší, než je terabyte), které vytvářejí například samovolně uživatelé internetu nebo záměrně instituce zabývající se digitalizací kulturního dědictví. Manovich se zabývá velkými daty, které mají vztah ke kultuře.

otázky. Do budoucna však jde o potenciálně zajímavý směr výzkumu, jenž by mohl doplnit cinemetricky orientované metody — a to i v českém prostředí, neboť například i Národní filmový archiv musí při digitalizaci filmového dědictví pracovat s velkými daty, která je — zatím spíše hypoteticky — možno podrobit analýzám.

Konferenční příspěvky věnující se spojení starších a novějších médií byly letos doplněny o novou, nezbytnou perspektivu — samostatný blok byl věnován současné praxi uchovávání, restaurování nebo rekonstruování, vystavování a zkoumání audiovizuálních uměleckých děl v kulturních a kulturně-vzdělávacích institucích a úloze archivu. Řada organizací působících v oblasti kultury se nyní musí vyrovnávat s technickým a technologickým vývojem, zejména s digitalizací, která ovlivňuje tvorbu, distribuci, uvádění a vystavování uměleckých děl. Konference iniciovala diskusi o této aktuální situaci a zkušenostech badatelů, kurátorů a dalších zástupců výzkumných, archivářských a muzejních institucí zaměřujících se především na audiovizuální média. Klíčovým byl v tomto smyslu tematický blok nazvaný přímo „Archiving“. V úvodním panelu vystoupil mimo jiné Oliver Grau, který zdůraznil potřebu archivovat a analyzovat mediální umění a stručně představil projekt Archive of Digital Art.¹⁰⁾ Hana Höllingová však vzápětí přesvědčivě ukázala, jak velké nároky může mediálně-umělecké dílo klást na archivující instituci, a to konkrétně na příkladu rané počítačové interaktivní instalace Billa Spinhovena van Oostena *I/Eye* (1993). Spinhoven zmíněnou instalaci vystavoval v různých verzích, přičemž využitá technika mezi jednotlivými prezentacemi díla zastarávala, byla nahrazována novější a sám umělec měl tendenci toto dílo přetvářet. Problematická je tedy už jen otázka, kterou z mnoha verzí vlastně uchovat. Na tuto debatu navázal jediný společně předem připravený panel, na němž vystoupili a své zku-

šenosti prezentovali zástupci světově významných muzejních a badatelských institucí: Joanna Phillipsová (Guggenheim Museum, New York), Patricia Falcaová (Tate Gallery, London), Martina Pfenningerová (Akademie der bildenden Künste, Wien) a Agathe Jarczyková (Hochschule der Künste, Bern). Panel mimo jiné podrobněji rozebíral otázky týkající se autentičnosti vystavování děl závislých na dobově podmíněné technice a technologii. To se týká například videoartových děl vytvářených původně pro prezentaci na dnes již zastaralých katodových monitorech, které lze pořídit většinou již jen v bazarech.¹¹⁾ Taktéž byly nastoleny další zásadní otázky: nakolik má být umělec zapojen do procesu archivace, jaký formát pro uložení má být zvolen, jaké IT společnosti a platformy mohou být do procesu zapojeny a kdo všechno se má na tomto procesu podílet (konzervátoři, technici, inženýři, IT specialisté, umělci, kurátoři, teoretici, ale také sociologové a mediální archeologové). Řada případových studií následně poukázala na konkrétní problémy, s nimiž se paměťová instituce podobného typu může setkávat.

Vztahu nových trendů a jejich institučního ukotvení se věnoval i příspěvek Jamese Wenera, který sledoval instituce uchovávající a zprostředkovávající umění, přičemž se nezaměřoval primárně na to, jak instituce s těmito médii nakládají, ale naopak, jak lze tato média využívat pro zatraktivnění instituce pro mladé návštěvníky. High Museum of Art in Atlanta podle Wenera zaznamenalo v posledních letech citelný propad návštěvnosti u věkové skupiny 18–34 let, a přistoupilo proto společně se Southern Polytechnic State University k unikátnímu projektu. V daném muzeu využívají jeho pracovníci například GPS technologii, která sleduje pohyb návštěvníků po muzeu a nabízí jim interaktivní zábavu prostřednictvím jejich chytrých telefonů a tabletů. Zapojení interaktivity do prostoru muzea v součas-

10) Dostupný online na adrese: <<https://www.digitalartarchive.at/nc/home.html>>, [cit. 22. 12. 2013].

11) K této problematice viz též Matěj S t r n a d, Už zase rámuji filmy. *Iluminace* 25, 2013, č. 3, s. 137–141, zde 138.

nosti pomáhá přilákat právě tu věkovou skupinu návštěvníků, která o expozice ztrácí zájem. Další příspěvky se věnovaly například webartu (Rajashree Biswal v bloku nazvaném „Netorked Art“), rolím korporací při formování mediálního obsahu (Giselle Beiguelmanová v bloku nazvaném „New Imagery“), propojování vědeckých a uměleckých médií (Ryszard W. Kluszczyński), případně aktuální situaci výuky mediálního umění na školách (Nina Czegedlyová).

Z naznačeného programového rozpětí je zřejmé, že konference opět plnila původní předsevzetí; propojovala techniku, umění a vědu, věnovala se fenoménům starým i novým. Lze sledovat, že původní důraz na historii médií, včetně mnoha případových studií, se začal více přesouvat na média nová, přičemž už není ani tak podstatné reflektovat jejich medialitu, ale spíše se věnovat jejich možnému využívání — institučnímu, edukativnímu či společenskému. Postupné zdůrazňování aplikovatelnosti humanitních věd tak postupně prorůstá i těmito teoretickými a historickými diskusními platformami a začíná do značné míry vytěšňovat otázky spojené s precizním historickým výzkumem, nebo myšlením médií a s médii — ty se pak začínají odštěpovat a hledají zázemí ve zmiňovaném oboru filosofie médií či výzkumu kulturních technik.¹²⁾ Zaměření na „užitečnost“ jednotlivých médií tak média staví do středu až fetišistického zájmu.¹³⁾ U mnoha příspěvků chyběl kritický nadhled ve vztahu k technice a médiím a metodologická reflexe. Christopher Salter z Concordia University v Montrealu, která bude v roce 2015 hostit další ročník konference nazvaný Re:create, ostatně na tento problém sám upozornil, a metodologii výzkumu mediálního umění proto učinil jedním z tematických bloků připravované akce. Přítomné badatele vyzval, aby se inspirovali například et-

nografickou prací Georginy Bornové. Podaří-li se tento posun, pak by konference mohla opět plnit tak podstatnou úlohu, jako v době svého vzniku.

Jan Hanzlík – Kateřina Svatoňová

12) O tomto více 2. číslo *Iluminace* 2011, věnované archeologii médií v postmediální době.

13) Nereflektovaná fascinace technikou vyústila u jednoho přednášejícího umělce do bizarního příspěvku, v jehož rámci se snažil připojit k dataprojektoru současně MacBook a iPad, aby mohl využívat prezentaci a virtuální tabuli. O propojení se pokoušel tak dlouho, až vyčerpal veškerý přidělený čas na příspěvek.

Studentská zpráva z konference

Screen Industries in East-Central Europe III: Industrial Authorship, Olomouc, 29. listopadu až 1. prosince 2013

Výroční konferenční setkání Screen Industries in East-Central Europe se v letošním roce přesunulo z půdy Masarykovy univerzity do reprezentativního prostředí bývalého jezuitského konviktu, kde sídlí Umělecké centrum Univerzity Palackého. Univerzitní prostory zaplnili konferenční účastníci z řad hostujících přednášejících, akademických pracovníků, badatelů, filmových profesionálů i mnoha studentů. Přednesené příspěvky umožnily účastníkům získat rychlý vhled do problematiky spjaté s průmyslovým autorstvím a vytvořit si představu o aktuálních výzkumných projektech týkajících se regionu.

Během prvního ročníku Screen Industries in East-Central Europe Conference (2011) byl přednášejícím při volbě témat jejich příspěvků ponechán relativně volný prostor, definovaný jen obecným rámcem filmového a televizního průmyslu. Limitovalo je pouze regionální zaměření konference, které ovšem už během následujícího roku nebylo považováno za nepřekročitelnou hranici a přispěvatelé seznamovali posluchače i s vybranými otázkami lokalizovanými mimo země střední a východní Evropy. Druhý ročník konference se ale více vymezil tematicky, a to tak, že se zaměřil na kulturní politiku a politickou kulturu. Doplňkovou sekci loňské konference byl workshop projektu FIND zaměřený na scenáristiku, což konanou akci atraktivnilo a rozšířilo co do počtu dní. Jako téma letošního ročníku konference bylo zvoleno průmyslové autorství ve filmu a televizi. Konference tak oproti předchozím dvě-

ma ročníkům přinesla mnohem užší pohled na jednu zvolenou problematiku. Příspěvky přednášejících shrnuly základní teorie autorství, představily poznatky nové a nastínily možnosti badatelských výzkumů souvisejících s autorstvím.

Samotné konferenci předcházela český den zaměřený na aktuální filmologický výzkum (28. listopadu). Debatovalo se o nedostacích v současném vymezení oboru filmové vědy, reflektovaly se posuny tohoto oboru dané vývojem ve světě a následná proměna studentských profilů. Jednotlivé katedry přispěly do diskuze otázkou možných cest dalšího směřování a zhodnotily své dosavadní badatelské projekty. Zaměstnanci Národního filmového archivu posluchače seznámili s možnostmi jednotlivých specializovaných pracovišť. Pro studenty, kteří měli konferenci zapsanou jako univerzitní kurz, byla dále určena přípravná přednáška Andráse Bálinta Kovácsa z budapeštské Univerzity Loránda Eötvöse. Tento renomovaný přednášející s výbornými prezentačními schopnostmi uvedl studenty do problematiky autorství a nastínil historický vývoj jednotlivých teorií.

András Bálint Kovács zaujal publikum i svou „keynote“ přednáškou, kterou nazval „Shot Scale Distribution and Authorship“. Představil svůj zatím nepublikovaný statistický výzkum, na němž asistovala skupina univerzitních studentů. Dva roky společně analyzovali každý záběr vybraných filmů Antonioniho, Bergmana a dalších režisérských osobností a sbírali k nim statistická data

o specificky vymezených stylistických vlastnostech, jak se projevovaly v jednotlivých sekundách filmů. Kovács se zaměřil na vztah mezi volbou velikosti záběru a autorstvím a došel k empirickému potvrzení domněnky, že Antonioniho filmy jsou určeny jeho autorskou osobností, neboť napříč jeho filmografií se dají pomocí statistických dat nalézt etapy, ve kterých pracoval s frekvencí velikostí záběrů koherentním způsobem. Kovács si však byl zároveň vědom, že záběrování je pouhou technickou nezbytností, a tak v závěru sám polemizoval nad výsledky výzkumu, k čemu povedou a jaká by mohla být další uplatnění.

Druhý keynote, nazvaný „The Past Is a Foreign Country? (Re)creating Vanished Worlds in European Production Design“, přednesl Ian Christie z Birkbeck College. Ve své přednášce se Christie zabýval otázkou reprezentace minulosti z pohledu nové metody historické interpretace v umění a médiích. Navrhl eklektickou metodologii zkoumání filmového prostoru, vycházející mj. z analýzy zrakových a mozkových procesů při sledování filmu. Christie upozornil na výsledky zkoumání lidského oka, které při sledování filmového záběru zaujme něco ihned, a něčemu nevěnuje naopak pozornost téměř vůbec. V průběhu přednášky shrnul poznatky o úspěšných historických filmech (CABIRIA, BEN HUR, ANDREJ RUBLEV, MARKETA LAZAROVÁ, PÁN PRSTENŮ a další) a zasadil je do širšího kontextu dějin 20. a 21. století, kdy kinematografie umožnila velkolepě oživovat minulost. Christieho otázky se tak vrátily k tématu konference, neboť nahlížel na film jako na kolektivní dílo a hledal vztah mezi autorstvím a produkčním designem (filmovou architekturou).

Dvojici keynote přednášek Kovácsa a Christieho doplnila Dina Iordanova z University of St. Andrews. Její příspěvek „Oscars® Little Brothers: Europe and the Politics of Invisibility“ ostatní předčil vynalézavostí a snahou vyburcovat posluchačovu pozornost. Iordanova započala svou přednášku ukázkou proslovu Jana Svěráka při přebírání Oscara za film KOLJA, čímž oslovila domácí publikum, a dále prokládala výklad kvízem

na téma, kolik posluchačů pozná současnou středo- či východoevropskou filmařskou osobnost na fotografii. Tato situace zaujala nejednoho konferenčního účastníka, neboť, jak se ukázalo, řada posluchačů z publika filmaře na fotografii znala podle jména a jeho filmografie, nikoli však již podle jeho tváře. Iordanova tak demonstrovala fenomén viditelnosti, na kterém se do jisté míry podílí sám filmař například prostřednictvím internetových kanálů. Mezi faktory (ne)viditelnosti evropských filmařů dle Iordanové patří kontext a podmínky národní a regionální filmové kultury, dále sociokulturní narativy, migrační trajektorie a mediální přítomnost, kritika, kontroverze a ocenění. Iordanova na závěr svého příspěvku zdůraznila, že výzkum zarámovaný do národních kinematografií ji omezuje, a že naopak upřednostňuje širší pohled na filmové dějiny, který neopomíná koprodukční a distribuční vztahy mezi státy.

Konferenční příspěvky kratšího rozsahu byly dále seskupeny do panelů nazvaných: (Post)socialistická televize, Radikální autorství, Kulturní hnutí a politika (trans)národnosti, Skupinové a institucionalizované autorství, Lapení v historii: produkce a čtení autorského stylu a na závěr Politická historie, autorství a non-fikce. Již ze zmíněných panelových titulů lze vyčíst tematickou a přístupovou rozmanitost, kterou konference zprostředkovala. Panel zaměřený na televizní produkci zahrnoval především příspěvky historické, které posluchače obohatily o poznatky z prostředí československé, jugoslávské, rumunské a ukrajinské televize, ale i příspěvek teoretický, zabývající se titulkovou výstavbou televizního seriálu z pohledu autorského.

Panel s názvem Radikální autorství obsáhl příspěvky od ženského autorství a feministické estetiky v české kinematografii přes osobnost Andrzeje Żuławského, překračujícího svou autorskou tvorbou národní hranice, až po uvažování o autorství ve smyslu značky. Poslední zmíněný příspěvek Balázse Vargy o autorství jako průmyslové značce používané distribučními společnost-

mi načrtl procesy kanonizace tvorby Bély Tarra. Přednášejí tak na závěr trefně poznamenal, že Tarrovy filmy jsou kulturní elitou oslavovány, nicméně publikem příliš neregistrovány. Narazil tak na typ autorství, který s sebou nese auru fanouškovského oceňování, založeného na šeptandě, a ne na vlastní divácké zkušenosti.

Následující panel zabývající se kulturními hnutími a politikou (trans)národnosti otevřel Francesco Pitassio, který přednesl příspěvek o migrujícím neorealismu a způsobu distribuce autorství mezi filmaři. Francesco Di Chiara navázal na svou loňskou přednášku o koprodukční spolupráci Itálie s bývalou Jugoslávií a zaměřil se na autorství ve filmech sociálního realismu. Na tuto problematiku navázal Constantin Parvulescu, který se zaměřil na socialistický realismus jako styl popírající individuální autorství. Pragmatičtější orientovaný referát přinesl Olof Hedling z Lundské university, který se zamýšlel nad druhý autorského diskursu a jeho následným vlivem na veřejnou podporu národní kinematografie.

Skupinovým a institucionalizovaným autorstvím se zabývaly příspěvky historicky lokalizované do Sovětského svazu a Československa v poměru tři ku jednomu. Sergej Kapterev přednesl zapálený referát o filmové kariéře Michaila Kalatozova, který balancoval mezi individuální a sovětskou „korporátní“ tvorbou. Maria Belodubrovskaya hovořila o tzv. bezsyžetovosti jako pojmu používaném sovětskými zastánci socialistického realismu, kteří kritizovali filmy, v nichž přetrvávaly stopy dřívější avantgardní poetiky. Gabrielle Chomentowski navázala polemikou o skupinové filmové praxi v SSSR, která se v mnohém lišila od pracovních teorií načrtnutých na papíře. Ukázala tak, jakou cestou se vyvíjela individuální a kolektivní tvorba v podmínkách centrálně řízeného průmyslu. Blok příspěvků uzavřel Petr Szczepanik, který navázal na svůj předloňský výstup o státně socialistickém modu produkce — tentokrát se nicméně nevěnoval dramaturgii, nýbrž filmovým skupinám v producentském smyslu.

Panel metaforicky nazvaný „Lapení v historii“ uvedl směsici biograficky laděných příspěvků. Radomír Kokeš představil svůj výzkum stylu v české němé kinematografii. Na příkladu Karla Lamače demonstroval stylotvorné postupy, které se blížily a jindy vzdalovaly klasickému stylu podle toho, s kým Lamač zrovna spolupracoval. Marcin Adamczak demonstroval možnosti autorské práce ve státně socialistické kinematografii na případu filmů Andrzeje Wajdy z 50. let. Milan Hain poskytl posluchačům medailónky Huga Haase a na něm poukázal na produkční praktiky Haasovy nezávislé produkční společnosti v USA 50. let. Blok příspěvků uzavřela Grażyna Świątochowska, která se zabývala distribučním trhem a rolí DVD přebalů s přihlédnutím k československé nové vlně.

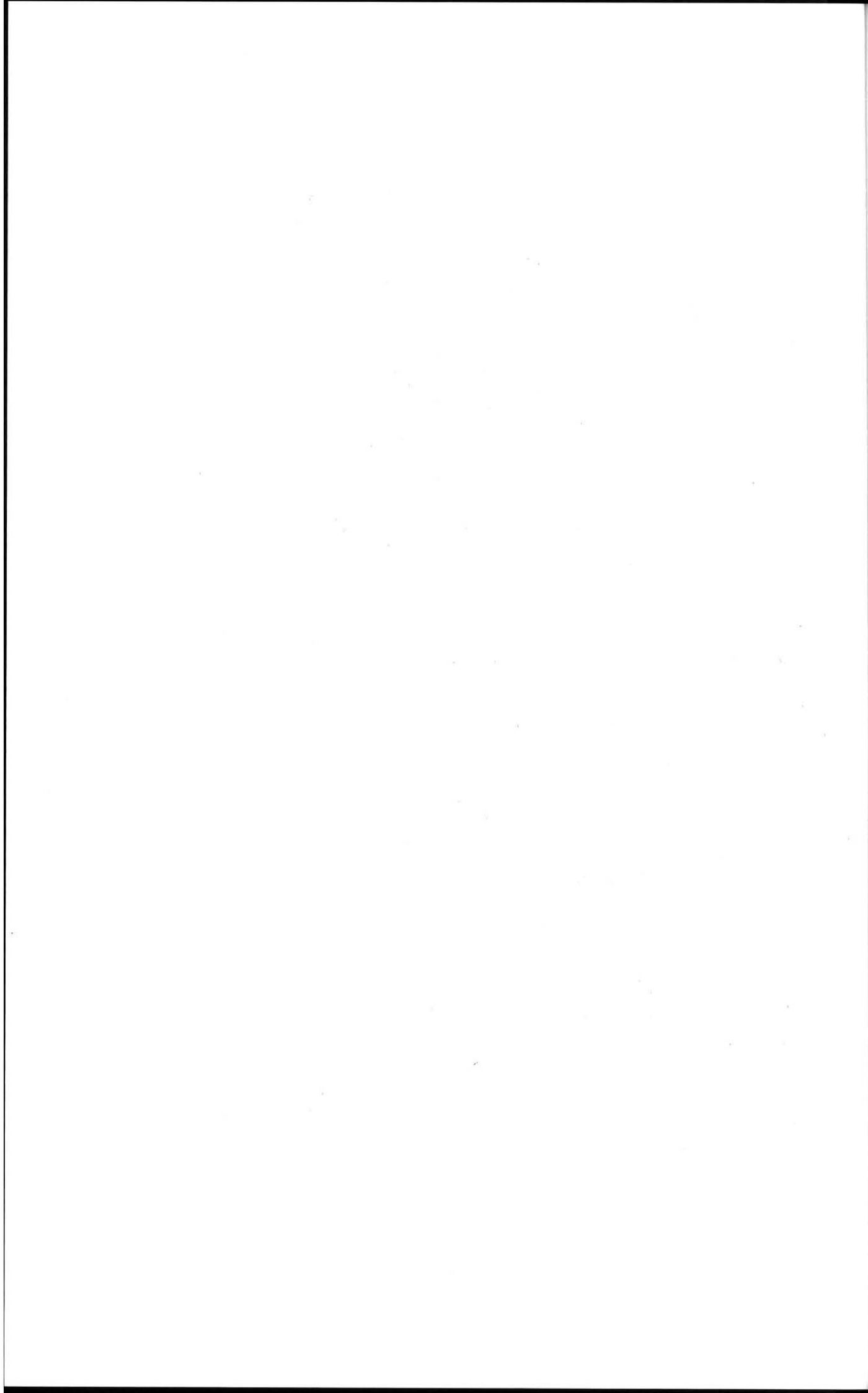
Závěrečný panel navázal na tematiku předchozích konferenčních ročníků, když se zabýval politickou historií, autorstvím a non-fikcí. Mirosław Przyłipiak poskytl teoretický background pro studium autorství v dokumentární kinematografii a demonstroval to ukázkami filmů Pawła a Marcela Łozińskich. Příspěvek Lucie Česálkové seznámil posluchače s vlivy zadání a smluvních podmínek na výsledné krátkometrážní dílo vzniklé v produkci Krátkého filmu. A jak letošní ročník konference začal českým dnem, tak i českou sekcí skončil. Úplný závěr přinesl vitální pohled tří českých producentů na téma autorství, autorských práv a ožehavou problematiku pirátství.

Třetí ročník Screen Industries In East-Central Europe ukotvil konferenci již jako pravidelně konanou událost, která umožňuje vzájemně si předávat aktuální poznatky, živě reagovat konstruktivní kritikou či si neformálně pohovořit s kolegy v oboru. Ze studentského pohledu bych zdůraznila, že se jedná o formu efektivní výuky, během které si upevníte dosavadní znalosti, rozšíříte je o nové souvislosti a seznámíte se s řadou významných přednášejících představujících svá badatelská zaměření. Mezinárodní povaha pří-

spěvků a jejich progresivní přístupy podněcují pozornost, vybízí k diskuzi a přináší nejen studentům inspirační potenciál k vlastním pracím.

Eliška Malečková

(studentka 3. ročníku magisterského programu
Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury,
FF MU)



Z přírůstků Knihovny NFA

ČÁP

Čáp / [editor Václav Kofroň; autoři textů Jan Křípač ... et al.]. -- Praha : Národní filmový archiv, 2013. -- 57 s. : il., portréty. -- Poznámky v textu, režijní filmografie a kalendárium F. Čápa - Katalog, vydaný k první mezinárodní retrospektivě klasika české a slovinské kinematografie Františka Čápa, je sestaven z několika textů zasazujících režisérova díla z různých období jeho tvorby do širšího kontextu, režijní filmografie, životopisného kalendária a obrazové dokumentace. Rozsáhlou přehlídku s výstavou připravil NFA ve své kině Ponrepo (6. 11. – 20. 12. 2013) ke 100. výročí režisérova narození. -- ISBN 978-80-7004-157-4 (brož.)

ČIHÁK, Martin

Ponorná řeka kinematografie / Martin Čihák. -- 1. vyd. -- Praha : Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2013. -- 302 s. + il., faksim. -- Úvod, poznámky v textu, ediční poznámka, seznam vyobrazení, filmografie, anglické, francouzské, španělské, německé a ruské resumé - Rejstřík jmenný, názvový a věcný - Monografie se zabývá skladebnými postupy filmových avantgard, používajících výhradně filmový materiál, protože vnímá zásadní odlišnost práce s filmem od zacházení. -- ISBN 978-80-7331-283-1 (brož.)

DUŠEK, Jan

Hudba v českém hraném filmu : kompoziční postupy skladatelů české filmové hudby / Jan Dušek. -- Vyd. 1. -- Praha : Triga, 2011. -- 116 s. : noty, faksim. -- V prelimináriích uvedeno: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta - Vydalo nakladatelství Triga pro Akademii múzických umění v Praze - Úvod, poznámky v textu, seznam notových příkladů, anglické resumé - Bibliografie na s. 106–107, rejstřík názvový a jmenný - Knižní studie v sobě zahrnuje řadu kompozičních analýz, z nichž některé jsou záměrně cíleny v různých kapitolách na tytéž filmy, aby bylo demonstrováno možné různorodé užití hudby v rámci jednoho filmového díla. Jednotlivé analýzy mohou sloužit skladatelům i filmovým režisérům zamýšlet se nad principy, které byly uží-

vány významnými skladateli české filmové hudby a nalézt v nich inspiraci pro vlastní tvorbu. Prostřednictvím analýz filmů různých žánrů dochází k jistému zmapování vývoje české filmové hudby, jejích proměn a naopak jistých konstant přetrvávajících od úplného začátku po současnost. -- ISBN 978-80-904506-3-9 (Václav Riedelbauch - Triga : brož.)

FILOVÁ, Eva

Eros, sexus, gender v slovenskom filme / Eva Filová. -- 1. vyd. -- Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2013. -- 251 s. : il., portréty. -- (Studium). -- Citáty, poznámky v textu, anglické resumé - Bibliografie na s. 243–245 - Knižní studie, v níž autorka pátrá po existenci erotiky ve slovenském filmu, ve kterém dlouhá léta převládala víc pud sebezáchovy než tvořivý princip slasti. Zkoumá první filmový polibek (přes šatek) s přihlédnutím na okolnosti vzniku filmu Jánošík a strategie zahalování, sleduje motivy provázané s erosem (tanec, snění, šílenství), export a import erotiky na konci 60. let, folkloristický erotismus, mocenské praktiky, které se v 70. letech promítly do sexistického jazyka, rodové stereotypy před a po roce 1989, zviditelňování jinakosti a homoerotické lásky. -- ISBN 978-80-85187-63-2 (brož.)

GIESEN, Rolf

Animation under the swastika : a history of trickfilm in Nazi Germany, 1933-1945 / Rolf Giesen and J. P. Storm. -- Jefferson, North Carolina : McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012. -- vii, 229 s., 8 s. barev. obr. příl. : il., portréty, faksim. (některé barev.). -- Předmluva, výňatky, poznámky na s. 215–218, filmografie, o autorech, - Bibliografie na s. 219–220, rejstřík - Knižní studie zkoumá Hitlerovy a Goebbelsovy snahy vybudovat německý průmysl kresleného filmu jako Disneyovu konkurenci a jejich paradoxně protikladný vztah (láska-něnavist) s americkými producenty, jejichž filmy studovali za zamčenými dveřmi. Přes jejich ambiciózní sen však z jejich úsilí zbylo jen několik krátkých animovaných filmů, představujících v hlavních rolích psy, kočky, ptáky, ježky, hmyz, germánské trpaslíky a další pohádkové bytosti. -- ISBN 978-0-7864-4640-7 (brož.)

HUDBA

Hudba a multimédia : sborník studií / [Jiří Hájek ... et al.]. -- Vyd. 1. -- Praha : Triga, 2010. -- 124 s. : il., portréty, noty, faksim. -- V prelinináriích uvedeno: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta - Vydalo nakladatelství Triga pro Akademii múzických umění v Praze - Poznámky v textu - Bibliografie v textu - Obsahuje: Funkce hudební složky v rámci multimediálního díla / Jiří Hájek - Počátky konvencionalizace asociativní filmové hudby v české filmové tvorbě / Jan Dušek - Vyjadřovací prostředky elektroakustické hudby v kontextu multimediální tvorby / Jan Trojan - Příklady invenčního využití počítače v soudobé skladbě / Jiří Kadeřábek - Sborník čtyř studií, v nichž se autoři pokoušejí o teoretickou reflexi proměny skladatelského myšlení vlivem nových technologií, médií a možností laboratorního zpracování zvuku. Stať skladatele a muzikologa Jana Duška se věnuje prvním inicializačním českým filmovým dílům, která přicházejí s přístupem asociace vizuální a hudební (zvukové) složky. -- ISBN 978-80-904506-2-2 (brož.)

HŮRKA, Miloslav

O zvuku v českém filmu : vzpomínky filmaře / Miloslav Hůrka ; [koncepce a odborná spolupráce: Věra Líznerová-Steklá, Ivo Vítek, Jiří Folvarčský]. -- Písek : Filmová akademie Miroslava Ondříčka v Písku : Praam, 2012. -- 189 s. : il., portréty, faksim. -- Úvod, filmografie M. Hůrky, o autorovi - Bibliografie na s. 189 - Vzpomínky legendárního a jednoho z nejlepších mistrů zvuku z filmové branže, který byl od roku 1943 činný ve filmových atelierech na Barrandově. -- ISBN 978-80-86616-31-5 (váz.)

JERRY

Jerry Lewis : eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums 18. Oktober bis 24. November 2013 / eine Publikation der Viennale herausgegeben von Astrid Johanna Ofner und Hans Hurch. -- Wien : Viennale ; [Marburg] : Schüren Verlag, 2013. -- 199 s. : il., portréty, faksim. -- Poznámky v textu, citáty, výňatky, filmografie J. Lewise - Reprezentativní katalog k retrospektivní přehlídce filmů amerického filmového herce, scenáristy, režiséra a producenta Jerryho Lewise, která proběhla ve Vídni na film. festivalu Viennale 2013 a v rakouském Filmmuzeu 18.-24. 10. 2013. Publikace obsahuje stať různých autorů (včetně samotného filmaře) a podrobně se věnuje jednotlivým filmům s citacemi jejich dobových kritik. Publikace je vybavena kvalitním obrazovou dokumentací. -- ISBN 978-3-901770-36-4 (Viennale : váz.). -- ISBN 978-3-89472-870-0 (Schüren Verlag : váz.)

KÖRNER, Vladimír

Rozhovory 1964-2009 / Vladimír Körner ; [ediční příprava a poznámka Michal Jareš]. -- V Praze : Dauphin, 2009. -- 246 s. -- (Spisy Vladimíra Körnera ; sv. 11). -- Ediční poznámka - Sebrané rozhovory se spisovatelem a scenáristou Vladimírem Körnerem z let 1964-2009 přináší svědectví o autorově trvalosti v názorech a postojích. I když se v nich repetitivně opakují některá témata z Körnerova života, lze je chápat jako podstatnou kapitolu pro poznání spisovatelova světa i jeho originálního myšlení. Svazek zahrnuje v chronologickém sledu většinu publikovaných rozhovorů z denního tisku, filmových i literárních časopisů. -- ISBN 978-80-7272-237-2 (váz.)

KROUTVOR, Josef

Fotografie jako mýtus : pocta černobílé fotografii a jejím tvůrcům / Josef Kroutvor ; [z vydání připravil, ediční poznámku a medailon autora napsal Radim Kopáč]. -- 1. vyd. -- Praha : Pulchra, 2013. -- 189 s. -- (Eseje). -- O autorovi - Rejstřík jmenný - Soubor textů renomovaného esejisty a historika umění, tentokrát věnovaných černobílé fotografii. Kniha je ohlédnutím jednak za Kroutvorovou dlouholetou prací v pražském Uměleckoprůmyslovém muzeu, jednak za jeho celoživotním tématem, kterým je umění a kultura přelomu 19. a 20. století. Tentokrát je reprezentují jména jako Drtikol, Sudek, Buřka, Feyfar, Svoboda, Reich, Pinkava. -- ISBN 978-80-87377-53-6 (brož.)

KURZ, Sibylle

Pitch it! / Sibylle Kurzová ; [z německého originálu přeložila Marcela Dohnalová ; redakce překladu Petra Kulťová ; konzultace terminologie Jana Černík ; rejstřík Ivana Rybanská ; redakční spolupráce a ediční poznámka Andrea Slováková]. -- 1. vyd. -- Praha : Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2013. -- 170 s. : il. -- Autor předmluvy Dieter Kosslick - Úvod, poznámky v textu, o autorce - Bibliografie na s. 166, rejstřík věcný - Učební příručka s názornými cvičeními seznamuje s procesem a technikou tzv. pitching, zpracovaného systému, jak prezentovat svůj projekt a ideje širšímu publiku, nebo producerským složkám a grantovým organizacím. Autorka je dlouholetou trenérkou společenské komunikace, která kromě akademického zakotvení v komunikačních studiích čerpá také z mnohaletého působení v oblasti filmové a televizní produkce. Vede intenzivní kurzy na filmových školách a v různých institucích. - Název originálu: Pitch it! / Kurz, Sibylle, 1958-. -- [Konstanz] : UVK Verlagsgesellschaft, 2008. -- ISBN 978-80-7331-284-8 (brož.)

MOTAL, Jan

Hermeneutika dějinnosti ve filmovém eseji Karla Vachka a Chrise Markera / Jan Motal. -- 1. vyd. -- Brno : Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2013. -- 168 s. -- (Výběrová řada doktorských prací). -- Úvod, doslov, výňatky, citáty, poznámky v textu, anglické resumé, o autorovi - Bibliografie na s. 162-168 - Interdisciplinární studie analyzuje dějinnost ve filmech Chrise Markera a Karla Vachka. Teoretický rámec vymezuje tento prostor rozumění na základě Gadamerovy filozofické hermeneutiky a Ricoeurova pojetí mimesis, interpretuje Heideggerovu analýzu časovosti pobytu. Snaží se tak ve vztahu k eseji, jejíž předběžně definuje jako procesuální dialog ne-karteziánského myšlení, zhodnotit pojem rozumění a díky němu pojmut dějinnost jako vztahování se pobytu k jeho časovosti. Na tomto základě interpretuje Vachkovu a Markerovu tvorbu a dochází k poznatku, že zatímco Vachkův monologický styl filmový esej ohýbá k pamfletické manifestaci tradičních myšlenkových schémat nejedlovského národního romantismu, Marker se v sebereflexivitě obrací k mechanismu dějinnosti jako takovému a je pro něj nejdůležitější strukturální analýza paměti, vzpomínek a časovosti o sobě. -- ISBN 978-80-7460-038-8 (brož.)

NORŠTEJN, Jurij Borisovič

Snih na trávě : ve dvou dílech / Jurij Norštejn ; [z ruského originálu přeložil Jiří Kubíček]. -- 1. vyd. -- Praha : APZ Production : Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU) : Jakub Hora, 2013. -- 2 sv. : (většinou barev.) il., faksim., portréty. -- Autor předmluvy k českému vyd. Jan Švankmajer - Předmluvy J. Norštejna k českému a ruskému vyd., poznámky na s. 367-369 (Kniha 1) a 250 (Kniha 2), seznam vyobrazení - Obsahuje též: Kniha 1. 375 s. - Kniha 2. 255 s. - Dvousvazková výpravná kniha ruského výtvarníka a filmaře Jurije Borisoviče Norštejna pojednává o spojitosti výtvarného umění, vyjádření pohybu a času ve výtvarném umění a animace. Kniha obsahuje více než 1500 ilustrací, reprodukcí, skic, náčrtů, výtvarných citací a studií. Obrazová část představuje jak díla Norštejna a jeho ženy Francesky Jarbusové, a to v detailních rozkresech jejich výtvarného vyjádření, tak studie klasických a jedinečných děl velikánů světového výtvarného umění (Goya, Van Gogh, Picasso, Braque, Dalí, Repin aj.) nebo rozklady děl spojených neodlučitelně s lidskou kulturní historií (jeskyně Altamira, prehistorické malby v jeskyni Lascaux), v rámci jejichž rozboru autor vysvětluje a předkládá postupy a principy výtvarného výrazu. - Název originálu: Sněh na trávě / Norštejn, Jurij Borisovič, 1941-. -- Moskva : Krasnaja ploščad', 2008. -- ISBN 978-80-7331-124-7 (Kniha 1 : viz.). -- ISBN 978-80-7331-276-3 (Kniha 2 : viz.)

PTÁČEK, Luboš

Akira Kurosawa a jeho filmy : existenciální obraz světa / Luboš Ptáček ; [odbornou lektoricí textu a filmografie provedl a doslov napsal Martin Tírala]. -- Vyd. 1. -- Praha : Casablanca, 2013. -- 413 s. : (některé barev.) il., portréty, faksim. -- (Filmoví tvůrci ; sv. 4 (6.)). -- Úvod, výňatky, poznámky v textu a na s. 354-383, ediční poznámka, filmografie A. Kurosawy, seznam vyobrazení, anglické resumé, o autorovi - Bibliografie na s. 384-391, rejstřík - Původní česká knižní studie, v níž se autor pokouší o celistvý portrét významné osobnosti světového filmu. Zabývá se jak životními osudy tohoto tvůrce, které velmi významně ovlivnily jeho další směřování, tak jeho tvorbou od samotných počátků. Vedle biografického nástinu poskytuje monografie především podrobné rozborů jednotlivých filmů, zasazených nejen do jednotlivých údobí režisérovy tvorby, ale i do kontextu japonských žánrů a jejich vývoje. Autor nevymíná Kurosawovu tvorbu odtrženě, ale sleduje ji ve vztahu k japonským dějinám, k dobové situaci a kulturním zvyklostem. -- ISBN 978-80-87292-23-5 (brož.)

SLINTÁK, Petr

Venkov v českém filmu 1945-1969 : filmová tvář kolektivizace / Petr Slinták, Hana Rottová. -- Praha : Academia : Ústav pro studium totalitních režimů, 2013. -- 483 s., [16] s. obr. příl. : il. -- (Šťastné zítřky ; sv. 9). -- Úvod, poznámky v textu, filmografie, zkratky, o autorech - Bibliografie na s. 450-456, rejstřík jmenný a názvový - Publikace se zabývá tématem reflexe problematiky sociálních, kulturních a hospodářských proměn na českém venkově v poválečném pětadvacetiletí, a to prostřednictvím analýzy hrané filmové tvorby. Filmový obraz kolektivizace venkova prostředkováný státní kinematografií nabízí pestrou mozaiku různých přístupů — od přímé aplikace ideologických tezí komunistické politiky v rámci jednotlivých filmových děl, až po kritičtější autorské pohledy revidující estetický i obsahový schematismus socrealistických filmů. Součástí publikace jsou vedle obecně laděných historických kapitol na téma kolektivizace venkova a vývoje ve státní kinematografii také kapitoly, které se zabývají procesy řízení filmové dramaturgie a jednotlivými schematickými motivy ve venkovských filmech. Obsáhlá část publikace je věnována analýze řady konkrétních filmů ve vztahu k dílčím podtématům (rodina, obec, krajina apod.) v souvislostech socialistické transformace venkovské společnosti. -- ISBN 978-80-200-2303-2 (Academia : váz.). -- ISBN 978-80-87211-92-2 (Ústav pro studium totalitních režimů : váz.)

SVATOŇOVÁ, Kateřina

Odpoutané obrazy : archeologie českého virtuálního prostoru / Kateřina Svatoňová. -- Vyd. 1. -- Praha : Aca-

demia, 2013. -- 343 s. : il., faksim. -- (Virtuální média ; sv. 4). -- Poznámky v textu, seznam vyobrazení, resumé - Bibliografie na s. 307-329, rejstřík jmenný - Kniha je zaměřena na archeologii (českého) virtuálního prostoru a odpoutané obrazy, které ho zaplňují a utvářejí; tedy na obrazy, jež opouštějí plochu, okno, rám, centrální perspektivu, přesně vymezené stylové etapy či tradiční uměnovědu. Text zkoumá různé strategie odpoutávání obrazu, nejprve v době modernity, dále se zabývá tím, jaký vliv na zobrazování měla proměna vědeckého uvažování o prostoru, sleduje, jak se v neeukleidovském prostoru odpoutávají vnější technické obrazy Josefa Svobody, Radúze Činčery a planetárií nebo vnitřní obrazy, jak je popsal fenomenologicko-antropologický psychiatr Svetozar Nevole. -- ISBN 978-80-200-2273-8 (brož.)

TABERY, Karel

Les actualités cinématographiques françaises en Tchécoslovaquie : reconstruction du répertoire des années 1919-1939 / Karel Tabery. -- 1ère éd. -- Ostrava : Universitas Ostraviensis, 2012. -- 522 s. : il., portréty, faksim. -- Poznámky v textu, seznam vyobrazení, o autorovi - Bibliografie na s. 389-392, rejstřík jmenný, věcný - Na základě českých a francouzských pramenů a jejich vzájemného porovnání, je v této knize formou přehledného katalogu rekonstruován repertoár francouzských filmových aktualit uvedených v Československé republice v meziválečném období (1919-1939). V této době byly filmové týdeníky jediným zdrojem obrazových informací. Přinášely autentické svědectví o tehdejších událostech a jejich aktérech, záběry mnoha významných osobností z oblasti politiky, sportu i umění a různé zajímavosti ze všech koutů světa. V této důležité zpravodajské roli se na našem území výrazně podílely filmové aktuality francouzské provenience Gaumontův týden, Pathé journal, Pathé revue ad. Součástí publikace je jmenný a tematický rejstřík a několik obrazových příloh. -- ISBN 978-80-7464-110-7 (brož.)

TOURISTS

Tourists & nomads : amateur images of migration / Sonja Kmec and Viviane Thill, eds. -- Marburg : Jonas Verlag, 2012. -- 232 s. : (většinou barev.) il., portréty. -- Úvod, poznámky v textu, o autorech - Bibliografie v textu - Kolektivní monografie zkoumá v pěti tematických oddílech amatérské filmové a fotografické záznamy různých typů migrace obyvatelstva ať už jako turistické zážitky z dovolených tak i jako zachycení kočovného života různých etnických skupin, které se stěhují vlivem procesu dekolonizace a válečných konfliktů. -- ISBN 978-3-89445-464-7 (brož.)

Obsah XXIV. ročníku Iluminace

Články

BERNARD, Jan: „Případ“. Kontext uvedení filmu O slavnosti a hostech do distribuce	č. 3 /	s. 5–34
BEUTELSCHMIDT, Thomas: A Wonderful Friendship? Relations between Film and Television Production in the GDR	č. 3 /	s. 65–72
DUDKOVÁ, Jana: Between the Center and the Margin: The Notion of Central Europe in Slovak Cinema after 1989	č. 4 /	s. 79–94
CHIARA, Francesco Di: Looking for New Aesthetic Models through Italian-Yugoslavian Film Co-Productions: Lowbrow Neorealism in Sand, Love and Salt	č. 3 /	s. 37–49
JIRŠTĚ, Jakub: Opožděná procitnutí: literárně dramatické vysílání Československé televize Praha v období konsolidace	č. 2 /	s. 5–29
JOHNSON, Kevin: Central European Accents: The Homelessness of Gustav Machatý and Karel Lamač	č. 4 /	s. 41–61
KITTLER, Friedrich: Dech světa. K Wagnerově mediální technice	č. 1 /	s. 9–23
KLIMEŠ, Ivan: Nezvalova Prodanka	č. 1 /	s. 39–62
KLIMEŠ, Ivan: National Cinema in Transnational Context. A Central European Experience	č. 4 /	s. 27–39
LEDVINKA, Martin: Televizní opera v ČST. Mezi mediací a tvůrčím činem	č. 1 /	s. 63–78
LEIBOVITZ, Talia: Crowdfunding Audiovisual Productions in Spain: The Case of Verkami	č. 2 /	s. 71–80
PISU, Stefano: The USSR and East-Central European Countries at the Venice International Film Festival (1946–1953)	č. 3 /	s. 51–63
OWEN, Jonathan: Alain Robbe-Grillet in Slovakia: Transnational Encounters and the Art of the Co-Production	č. 4 /	s. 63–77
SZCZEPANIK, Petr: How Many Steps to the Shooting Script? A Political History of Screenwriting	č. 3 /	s. 73–98
STŘÍTESKÝ, Václav – HANZLÍK, Jan – KARLÍČEK, Miroslav: Čeští návštěvníci kin z pohledu filmového marketingu	č. 2 /	s. 33–51
ŠAFARÍKOVÁ, Kateřina – HANZLÍK, Jan: Vývoj českého filmového plakátu v letech 1990–2012	č. 2 /	s. 53–70

ŠLINGEROVÁ, Alena: *Mistři a dělníci národní kultury.*

Obraz umělce v českých hraných filmech poúnorových let č. 4 / s. 5–22

THERESOVÁ, Rose: *Od Mefistofela k Mélièsovi.*

Spektákl a narativ v opeře a raném filmu č. 1 / s. 25–37

Editorialy

HANÁKOVÁ, Petra – HANZLÍK, Jan – SVATOŇOVÁ, Kateřina:

Film a opera č. 1 / s. 5–7

LAMPEROVÁ, Marta – HANZLÍK, Jan: *Filmový marketing* č. 2 / s. 31–32

HANÁKOVÁ, Petra: *Beyond "Malé, ale naše":*

Czech and Slovak Cinemas as Transnational Cinemas č. 4 / s. 23–26

Screen Industries in East-Central Europe II:

Cultural Policies and Political Culture č. 3 / s. 35–36

Rozhovory

HANZLÍK, Jan: *Alternativní obsah: Mít ve svém kině něco exkluzivního.*

Rozhovor s Malvínou Řezáčovou č. 1 / s. 85–88

HANZLÍK, Jan: *Nejdůležitější je identifikovat jádro diváků.*

Rozhovor s Finolou Kerriganovou č. 2 / s. 81–87

HANZLÍK, Jan: *Přenosy z Metropolitní opery nastavují laťku*

českým divadlům. Rozhovor s Martinem Cikánkem č. 1 / s. 79–84

PRŮCHOVÁ, Andrea: *Proč se dnes dívat kolem sebe?*

Rozhovor s Maritou Sturken č. 4 / s. 95–99

SZCZEPANIK, Petr: *On the Ethnography of Media Production.*

An Interview with Georgina Born č. 3 / s. 99–119

Edice a materiály

KLIMEŠ, Ivan – RAK, Jiří: *C. a k. tableaux vivants* č. 1 / s. 99–106

Hlasy z praxe

BILÍK, Petr: *Nová éra dramaturgie českého filmu? Druhý rok působení*

Filmového centra České televize. Rozhovor s Jaroslavem Sedláčkem č. 4 / s. 101–107

DANIELIS, Aleš: *Svět filmu bez perforace.*

Hrozby a příležitosti digitální filmové distribuce č. 2 / s. 89–101

LAMPEROVÁ, Marta: *Video on Demand:*

Nachádzame sa v experimentálnej fáze č. 2 / s. 103–109

- MARTINEK, Přemysl: *Jak změřit distribuci*..... č. 3 / s. 121–124
 SZCZEPANIK, Petr: *Začínáme pořad od nuly. Artový film na českém a evropském trhu z hlediska producenta. Rozhovor s Pavlem Strnadem*..... č. 1 / s. 89–88

Výročí 70 let NFA

- ČESÁLKOVÁ, Lucie: *Místo krému na boty — archiv*..... č. 1 / s. 107–110
Prehistorie českého filmového archivu..... č. 1 / s. 111–120
 ČESÁLKOVÁ, Lucie: *Recono. Impregnuje — regeneruje*..... č. 3 / s. 125–127
 FRODLOVÁ, Tereza: *Zasahovat do struktury filmu považují za nemyslitelné. Rozhovor s Blaženou Urgošíkovou*..... č. 2 / s. 111–115
 TRNKA, Jan: *Přehled institucionálního vývoje a funkčních období vedoucích pracovníků filmového archivu v letech 1943 až 2013*..... č. 4 / s. 109–111

Ad Fontes

- ČECHOVÁ, Briana: *Julien Duvivier — aktualizovaný pohled*..... č. 3 / s. 132–136
 HÁLA, Tomáš – STRUSKOVÁ, Eva: *Sbírka zvukových a zvukově obrazových dokumentů NFA*..... č. 2 / s. 119–122
 HASAN, Petr: *Bavaria Filmkunst GmbH (pražská kancelář) 1938–1958*..... č. 4 / s. 112–114
 HASAN, Petr: *Beda Heller (1929) 1939–1942 (1946)*..... č. 1 / s. 121–124
 HORNÍČEK, Jiří: *Emil Kubiš (30. 10. 1924 – 16. 6. 2007)*..... č. 4 / s. 115–117
 HURTOVÁ, Lucie: *Spolek Filmové studio (1921) 1936–1940 (1943)*..... č. 3 / s. 128–131
 MERTO VÁ, Michaela: *Projekt Český animovaný film (1925–1945)*..... č. 1 / s. 125–130
 TICHÁ, Lucie: *Kinema, kinematografická a projekční společnost s r. o. (1913–1954)*..... č. 2 / s. 116–118

Obzor

- ARENAS, Fernando Ramos: *Writing History through Places, Making Theory through Cases: On the New Cinema History* (Richard Maltby – Daniel Biltereyst – Philippe Meers /eds./, *Explorations in New Cinema History. Approaches and Case Studies*)..... č. 2 / s. 128–130
 BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: *Dewesternizující gesto a jiné (ne)akademické hry* (Saër Maty Bâ – Will Higbee /eds./, *De-Westernizing Film Studies*)..... č. 1 / s. 131–134
 BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: *Katolické specifikum jako východisko reinterpretace* (Eva Vženteková, *Diptych Štefana Uhra — Organ a Tri dcéry*)..... č. 4 / s. 118–121
 DOLANOVÁ, Lenka: *Šedá eminence experimentálního filmu* (Jonas Mekas: *Pokračuji v cestě... Pokračuji v cestě... Záblesky minulosti kolem... Centrum současného umění Dox*)..... č. 1 / s. 135–137

GMITERKOVÁ, Šárka: <i>Rozpravy o tělech, hlasech a stárnutí</i> (Konference Revisting Star Studies, Newcastle, 12.–14. června 2013)	č. 2 /	s. 131–134
HANZLÍK, Jan – SVATOŇOVÁ, Kateřina: <i>Média mezi historickým výzkumem a praktickými aplikacemi</i> (Konference Media Art Histories: RENEW)	č. 4 /	s. 131–135
KORDA, Jakub: <i>Když si televize značkuje svůj prostor</i> (Catherine Johnson, Branding Television)	č. 2 /	s. 123–127
KŘÍŽ, Michal: <i>Cesty Dona Quijota epopejí reprezentace</i> (Veronika Veberová – Petr A. Bílek – Vladimír Papoušek – David Skalický /eds./, Jazyky reprezentace)	č. 3 /	s. 142–146
MALEČKOVÁ, Eliška: <i>Studentská zpráva z konference</i> (Screen Industries in East-Central Europe III: Industrial Authorship)	č. 4 /	s. 136–139
MAREŠ, Petr: <i>Hledání textuality filmu</i> (John A. Bateman – Matthis Kepser – Markus Kuhn /eds./, Film, Text, Kultur. Beiträge zur Textualität des Films)	č. 4 /	s. 126–130
PTÁČEK, Luboš: <i>Zlomové nakročení</i> (Anna Batistová /ed./, Hoří, má panenku)	č. 1 /	s. 128–130
STRNAD, Matěj: <i>Už zase rámuji filmy</i> (Julia Noordegraaf – Cosetta G. Saba – Barbara Le Maître – Vinzenz Hediger /eds./, Preserving and Exhibiting Media Art)	č. 3 /	s. 137–141
ŠVELCH, Jan: <i>O pomíjivosti audiovizuálních médií a paratextech</i> (Paul Grainge /ed./, Ephemeral Media: Transitory Screen Culture from Television to YouTube)	č. 4 /	s. 122–125

Projekty

GMITERKOVÁ, Šárka: <i>Od Kristiána k Zachovi.</i> <i>Oldřich Nový 1935–1969</i>	č. 1 /	s. 138–144
TRNKA, Jan: <i>Procesy psaní a vývoje scénáře v české kinematografii.</i> <i>Scenáristická praxe Josefa Neuberga, 1920–1963</i>	č. 2 /	s. 135–139
VEČEŘA, Michal: <i>Infrastruktura filmové produkce</i> <i>v českých zemích před rokem 1945</i>	č. 3 /	s. 147–151

Přílohy

Obsah XXV. ročníku Iluminace	č. 4 /	s. 145–148
Z přírůstků knihovny NFA	č. 1 /	s. 145–150
Z přírůstků knihovny NFA	č. 2 /	s. 141–146
Z přírůstků knihovny NFA	č. 3 /	s. 153–158
Z přírůstků knihovny NFA	č. 4 /	s. 141–144

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.

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.

Scenáristika: teorie, historie, praxe*(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 scénaristických 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 scénaristických 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; scénaristický a previzualizační 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 počátkem 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 navrhuji 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 sekci „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

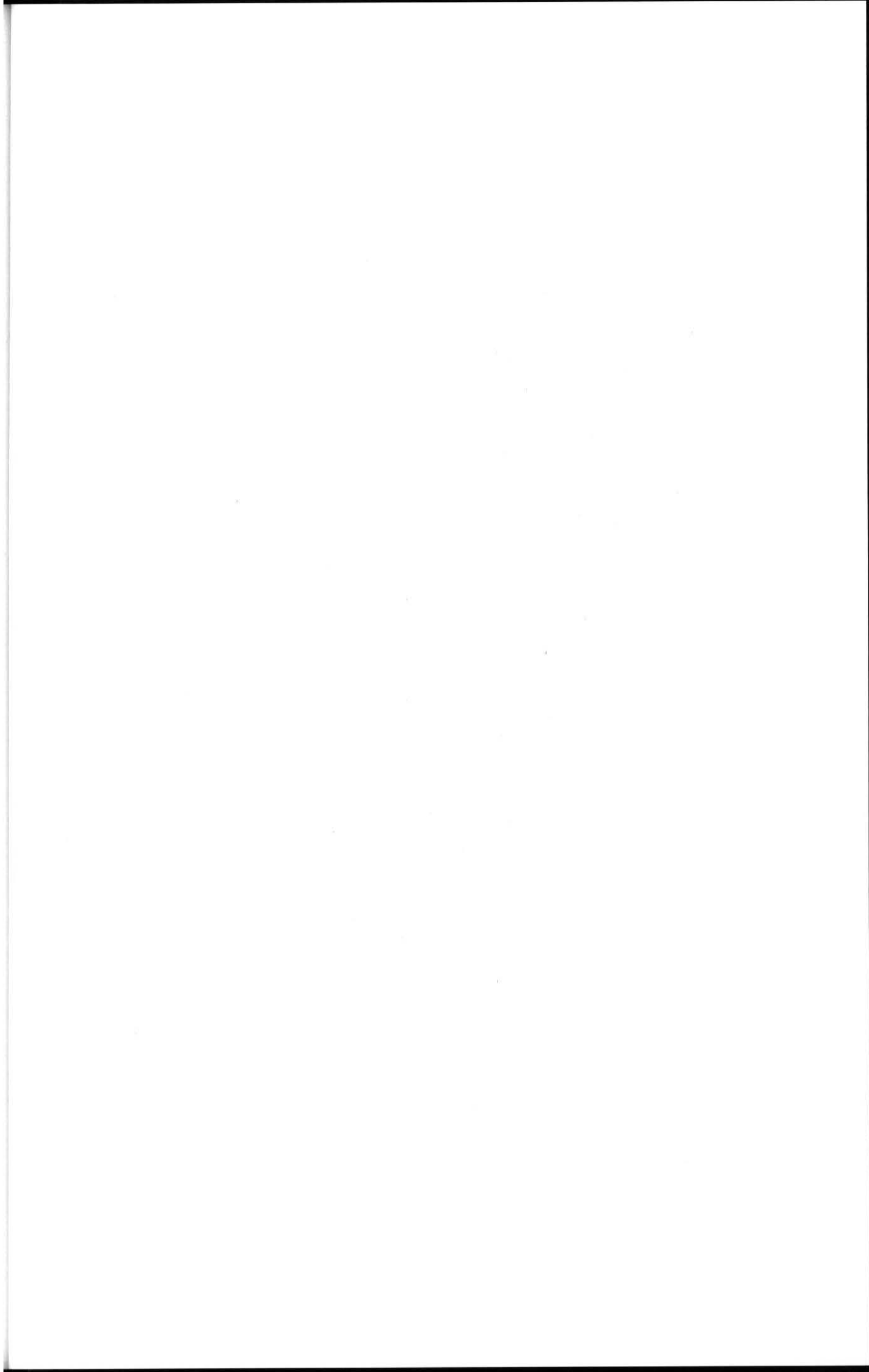
- » <http://web.nfa.cz/FilmovaRocenka/2007>
- komplexní informace o české kinematografii za dané období
- vychází od roku 1992, od roku 2007 v podobě databáze na CD-ROM
- česko-anglická ukázková verze ročníku 2007 volně přístupná na internetu
- ročníky 2007, 2008, 2009, 2010 v databázové podobě přístupny 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
-



ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

4 / 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 prosinci 2013. /

The manuscript was submitted in December 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

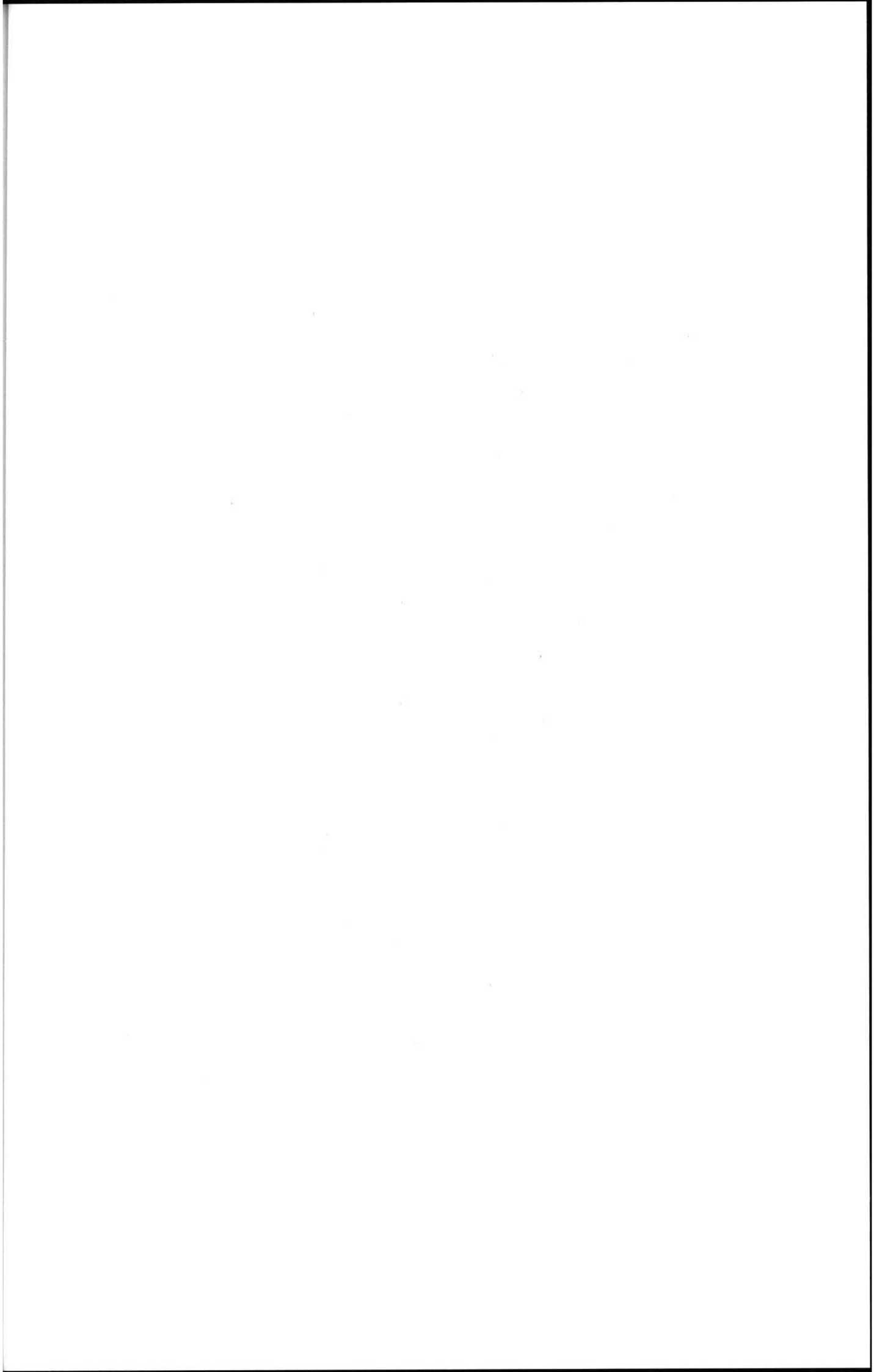
Prices include postage. Sales and orders are managed by Národní filmový archiv, produkční oddělení – odbyt publikací, Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1; e-mail: helena.cernohorska@nfa.cz, tel.: +420 226 211 865.

Iluminace je k dispozici také v elektronické podobě v licencovaných databázích Scopus, ProQuest a Ebsco. / Iluminace is available electronically through Scopus ProQuest and Ebsco.

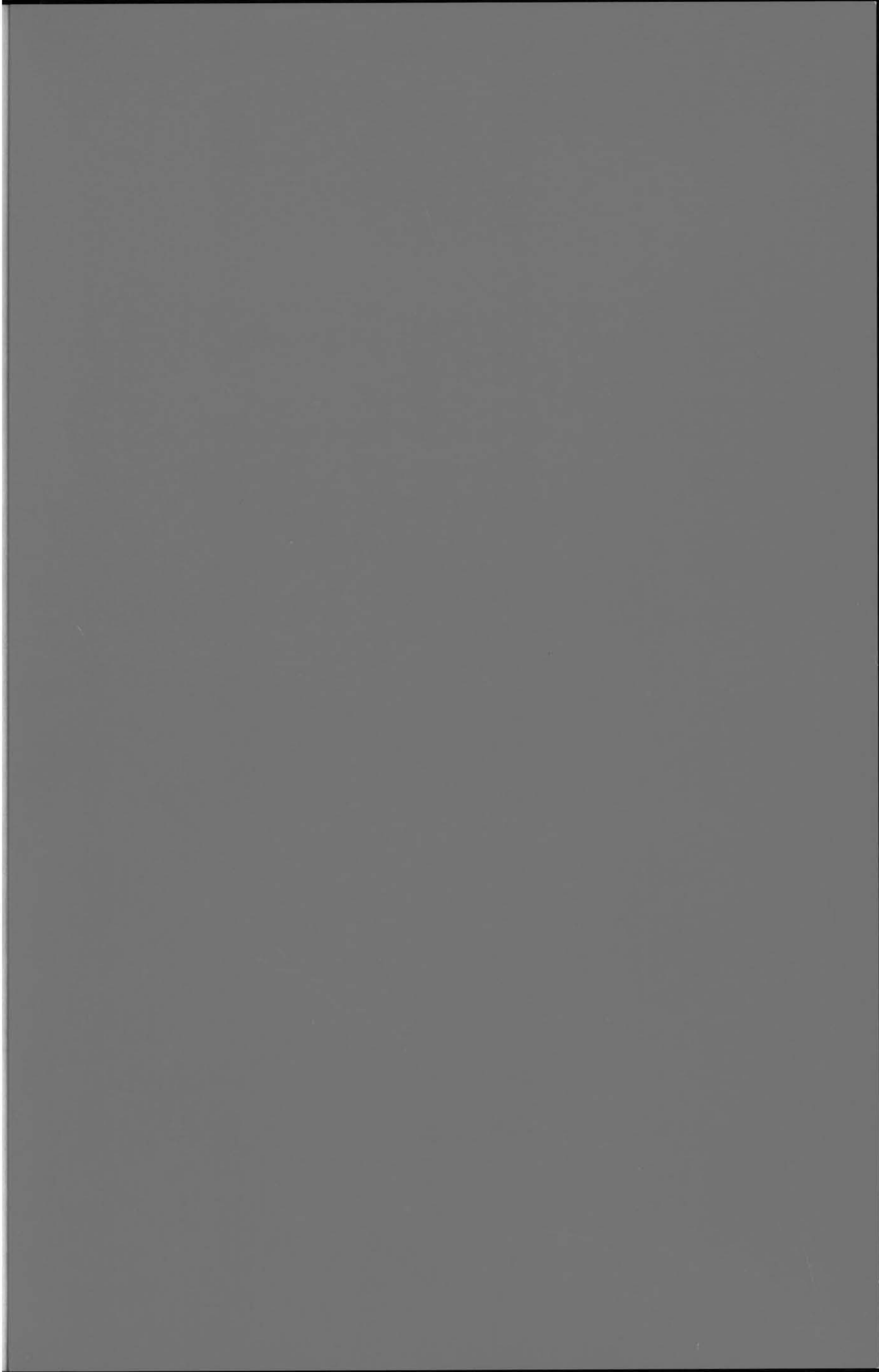
MK ČR E 55255; MIČ 47285

ISSN 0862-397X

© Národní filmový archiv







35029/2013/4L

CONTENTS ILUMINACE 4/2013

Knihovna Národního filmového archivu



10111997

MAIN TOPIC:

BEYOND "MALÉ, ALE NAŠE":

CZECH AND SLOVAK CINEMAS AS TRANSNATIONAL CINEMAS

ARTICLES

Alena Šlingerová: Masters and Workers of National Culture.

The Image of the Artist in Czech Feature Films in the Years After February 1948

THEMED ARTICLES

Editorial

Ivan Klimeš: National Cinema in a Transnational Context. A Central European Experience

Kevin Johnson: Central European Accents. The Homelessness of Gustav Machatý and Karel Lamač

Jonathan Owen: Alain Robbe-Grillet in Slovakia. Transnational Encounters
and the Art of the Co-Production

Jana Dudková: Between the Center and the Margin. The Notion of Central Europe
in Slovak Cinema after 1989

INTERVIEW

Andrea Průchová: Why Look Around Today? An Interview with Marita Sturken

FILM INDUSTRY VOICES

Petr Bilík: A New Era of Dramaturgy in Czech Cinema? The Second Year of the Film Center
of Czech Television. An Interview with Jaroslav Sedláček