

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

1 / 2014

0.125

0.2

0.5

H=160 (1:1)

1

1.5

2

2.5 10

1.25

2

3

4

5

H=16 (1:10)

10

15

20

25



35029/2014/1-D

Front cover / Na obálce:

Krystyna Mikołajewska na MFF Karlovy Vary 1968. / Krystyna Mikołajewska at Karlovy Vary International Film Festival 1968. Foto © ČTK / Dezort lovan.

ILUMINACE

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

1 / 2014

Ročník / Volume 26

TÉMA / MAIN TOPIC:
FILMOVÉ FESTIVALY / FILM FESTIVALS

Hostující editorka / Guest Editor:
Jindřiška Bláhová

OBSAH

Články k tématu

Editorial	5
Jakub Jiříš : Iluzorní obrodný proces karlovarského filmového festivalu.	
XVI. Mezinárodní festival Karlovy Vary (1968) v reflexi dobového tisku	9
Caroline Moinová : Z Cannes přes Karlovy Vary do Západního Berlína a Benátek.	
Mezinárodní filmové festivaly v bouřlivém roce 1968	39
Přemysl Martinek : Jsou filmové festivaly skutečně platnou distribuční platformou?	
Institute filmového festivalu pohledem distributora „festivalových“ filmů	49
Aida Vallejo : Industry Sections. Documentary Film Festivals between Production and Distribution	65
Eliška Děcká : Karnevaly animátorské komunity. České a slovenské festivaly nezávislé animované tvorby a jejich role pro animátorskou komunitu.....	83

Rozhovor

Jindřiška Bláhová : Empirický výzkum festivalů je klíčový, ale téměř nemožný.	
Rozhovor s Dinou Iordanovou	99

Hlasy z praxe

Lucie Česálková : Transmédia: nejprve příběh, pak médium.	
Rozhovor se Sarou Bozanic	107

Ad fontes

Marcela Kalašová : Prag-Film A. G. (A-B, akciové filmové továrny, a. s.), (1920–1958).....	115
Eva Strusková : Výstava o filmování v ghettu Terezín	118

Obzor

Milena Bartlová : Obrazy v rozšířeném poli (<i>Kateřina Svatoňová, Odpoutané obrazy: Archeologie českého virtuálního prostoru</i>).....	122
Jaromír Blažejovský : Bilance souvislostí, slabosti a poklesky (<i>Jan Lukeš, Diagnózy času</i>)	126
Luboš Ptáček : Filmový sex a erotika jako sonda o stavu společnosti (<i>Eva Filová, Eros, sexus a gender ve slovenském filmu</i>)	130
Eva Vženteková : Reakcia na recenziu „Katolícke špecifikum jako východisko reinterpretace“ (<i>Iluminace 4/2013</i>)	133
Jaromír Blažejovský : Na konfesním přístupu není nic špatného, pokud si je sám sebe vědom. Poznámky k reakci na recenzi.....	136

Projekty

Anna Kopecká : Filmový festival v hlavní roli.	
Případová studie Rumunská nová vlna a Festival v Cannes	138
Tomáš Lachman : Filmové archivy v „digitálním věku“.	
The European Film Gateway (EFG) a první světová válka on-line (EFG1914)	142

Přílohy

Z přírůstků Knihovny NFA	147
Rejstřík Iluminace 1989–2013	151

CONTENTS

Themed Articles

Editorial	5
Jakub Jiříš : The Illusive Revival Process of the Karlovy Vary Film Festival. A Reflection on the 16th Karlovy Vary Film Festival (1968) in the Period Press	9
Caroline Moine : From Karlovy Vary to West Berlin and Venice. International Film Festivals in the Turbulent Year of 1968	39
Přemysl Martinek : Are Film Festivals Truly a Valid Platform for Distribution? The Institution of Film Festivals from the Perspective of the Distributor of "Festival" Films	49
Aida Vallejo : Industry Sections. Documentary Film Festivals between Production and Distribution	65
Eliška Děcká : Carnivals for the Animation Community. Czech and Slovak Festivals of Independent Animation Films and their Role in the Animation Community	83

Interview

Jindřiška Bláhová : Empirical Research of Film Festivals is Crucial, but Almost Impossible. An Interview with Dina Iordanova	99
--	----

Film Industry Voices

Lucie Česálková : Transmedia: First the Story, Then the Medium. An Interview with Sara Bozanic	107
--	-----

Ad fontes

Marcela Kalašová : Prag-Film A. G. (A-B, Joint-Stock Film Factories), (1920–1958)	115
Eva Strusková : An Exhibition about Filming in the Theresienstadt Ghetto	118

Horizon

Milena Bartlová : Images in an Extended Field (<i>Kateřina Svatoňová, Odpoutané obrazy: Archeologie českého virtuálního prostoru</i>)	122
Jaromír Blažejovský : Evaluating Links, Weaknesses and Misdemeanours (<i>Jan Lukeš, Diagnózy času</i>)	126
Luboš Ptáček : Film Sex and Eroticism as a Probe into the State of Society (<i>Eva Filová, Eros, sexus a gender ve slovenském filmu</i>)	130
Eva Vženteková : Reaction to the Review "Catholic Specifics as a Basis for a Reinterpretation" (<i>Iluminace</i> 4/2013)	133
Jaromír Blažejovský : There is Nothing Wrong with the Confessional Approach as Long as it is Self-aware. Notes on the Reaction to the Review	136

Projects

Anna Kopecká : The Film Festival in the Leading Role. A Case Study of the Romanian New Wave and the Cannes Festival	138
Tomáš Lachman : Film Archives in "the Digital Era". The European Film Gateway (EFG) and the First World War online (EFG1914)	142

Appendix

Recent Acquisitions of the NFA Library	147
Index of <i>Iluminace</i> 1989–2013	151

112318

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA

Knihovna Národního filmového archivu



10112318

Knihovna Národního filmového archivu

Filmové festivaly

Výzkum filmových festivalů je rapidně se vyvíjející podmnožinou v oblasti studií filmové kultury. Nárůst pozornosti, kterou festivalům jako součásti globálního filmového průmyslu akademici věnují, odráží do značné míry exponenciální nárůst jejich počtu v uplynulých desetiletích. S největší pravděpodobností vznikne během psaní tohoto editoria na světě další festival. Statisticky připadá na každý den v roce minimálně jedna přehlídka, festival pořádá každé větší město. Roste žánrová a funkční pestrost. Festivaly už nejsou jen „filmovými konferencemi hostícími kinematografický svět“ — jak byly koncipovány velké evropské přehlídky v prvních desetiletích jejich existence —, platformou pro předvedení esteticky hodnotných děl, oslavou tvůrčích kvalit či „národních“ kinematografií a s nimi spojené ideologické, politicko-kulturní či národnostní agendy. V porovnání s obdobím po druhé světové válce, kdy festivaly (alespoň ty evropské) fungovaly i jako nástroje kulturní a veřejné diplomacie i studenoválečné geopolitiky a byly specificky napojené na struktury lokálních filmových průmyslů, plní přehlídky v současnosti rozmanité funkce. Vedle sociálně-aktivistické (gender, lidsko-právní otázky, etnika) přispívají k emancipaci menšin, formování a upevňování fanouškovských komunit (žánrové festivaly), kulturní diverzifikaci nebo slouží k oživení lokálních/místních ekonomik. Mění se i globální festivalová mapa. Zatímco západní Evropa, kde se konají nejstarší světové festivaly, zažívá boom úzce specializovaných mikro-festivalů, v Asii či na Středním východě vznikají po vzoru zavedených „A“ přehlídek vysoko-rozpočtové, štědře financované akce se specifickými motivacemi navázanými na zájem tamních silných či posilujících ekonomik a vlád.

Festivalové tematické číslo *Iluminace* se s ohledem na nízkou probádanost věnuje postavení a funkci festivalů konaných na území Československa/České republiky ve vztahu k filmovému průmyslu a kultuře a částečně festivalům ve východní Evropě. Ačkoli se právě v této oblasti jak z historického, tak soudobého hlediska nabízí řada výzkumných možností, zůstávala dosud ve stínu studia přehlídek západoevropských či asijských. Cílem čísla je tedy nově otevřít téma filmových festivalů a rozšířit chápání jejich pozice a rolí ve specifických podmínkách „národního“ filmového průmyslu a kultury (ať už z ideologické-

ho, praktického či systémového hlediska) a nahlédnout i jejich transnacionální dimenzi s ohledem na cirkulaci filmů, programování, financování, networking či napojení na širší festivalový okruh.

Skladbu předkládaného souboru původních textů ovlivnilo několik motivací. Vedle snahy o jistou míru reprezentativnosti ve smyslu pokrytí hlavních oblastí filmové tvorby (celovečerní hraná, animovaná a dokumentární) bylo stěžejní motivací obsáhnout obecnější a s festivaly úzce svázané otázky vztahujících se k filmové kultuře jako celku a k aspektům filmového průmyslu jakými jsou distribuce, produkce, ideologie, vytváření významů a publik, formování profesních komunit či financování a nadnárodní tok filmů i kulturního kapitálu. I proto jsme dali vedle hlasů akademických prostor i hlasům z praxe: distributorům (viz studie o festivalech coby distribuční platformy) či vědcům s festivaly profesně propojeným (viz text o festivalech animovaného filmu). V neposlední řadě pak svou roli sehrála i snaha pootočit pozornost zpět k historii festivalů. Jakkoliv by příklon akademiků k organizačním studiím, managementu, systémovým otázkám, tématům komunit či globalizace mohl svádět k opačnému dojmu, stále otevřené a produktivní pole výzkumu představuje historie filmových festivalů v období studené války, a to nejen z hlediska komparace a vztahů mezi jednotlivými přehlídkami.

Blok článků k tématu tak otevírá studie Jakuba Jiříšče věnovaná proměnám koncepce a programu Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech ve zlomovém roce 1968 a pokusům zástupců filmových kruhů i KSČ o vytvoření nové, „revoluční“, ideologicky progresivní tváře přehlídky v kontextu obrodného procesu v Československu i událostí mezinárodního dění. Autor sleduje, jak se v průběhu roku 1967 proměňovala vize festivalové koncepce a dramaturgie v reakci na obecně vnímanou krizi filmových přehlídek, probíhající reformy i zájmy jednotlivých aktérů, již se na festivalu podíleli. Případ roku 1968 ukazuje, že obrátit pohled ke zdánlivě vytěženým historickým dimenzím evropských festivalů je produktivní cestou k hlubšímu pochopení jejich role v dějinách kultury, společnosti a (nadnárodní) politiky. Důležitost takové cesty potvrzuje i markantní rozdíl mezi pohledem zevnitř a pohledem zvenku na ten samý fenomén, na jeden a ten samý festival — jako je to v případě doplňujícího překladového textu Caroline Moinové, která řadí MFF KV 1968 do celkového „revolučního“ pohybu roku osmašedesátého a nabízí rozdílné hypotézy i závěry než text českého autora.

Karlovarské přehlídky, i když z pohledu současného, nikoliv historického, se dotýká i Přemysl Martinek ve svém polemičtěji zaměřeném textu o festivalech jako „alternativním distribučním okruhu“ pro artové filmy. Jeho pohled a závěry jsou ovlivněné pozicí praktika, filmového distributora. Domnívám se, že jeho studie je proto dvojnásobně cenná, neboť teoretické texty — jakkoliv podnětné a přínosné — často postrádají vyvažující prvek pochopení reálného fungování filmových festivalů pro kinematografickou praxi. Martinek podrobuje některé abstraktní a automaticky přijímané koncepty revizi s cílem ukázat, jak konkrétně mohou, či naopak nemohou české (ale i světové) festivaly pomáhat cirkulaci filmů a potažmo tvorbě samotné a jak nárůst specializovaných přehlídek, digitalizace i způsob financování ovlivňují klasickou kino-distribuci. Roli festivalů pro filmovou praxi — hlavně produkci, marketing a networking — sleduje i text Aidy Vallejo, mapující vývoj a proměny festivalů dokumentárního filmu v širěji (a volněji) vymezeném prostoru východní Evropy, který zahrnuje i Mezinárodní festival dokumentárních filmů Ji.hlava

a aktivity Institutu dokumentárního filmu v Praze a pokouší se je zasadit do transnacionálního rámce. Studie tak na konkrétním případě ukazuje, jak jsou festivaly propojené s audiovizuální politikou nadnárodních formací jako Evropská unie či jak slouží jako platformy pro setkávání zástupců filmového průmyslu. Festivaly mohou vytvářet i hodnoty velmi specifické v rámci konkrétní filmářské komunity, jak ukazuje text Elišky Děcké, věnovaný dvěma česko-slovenským přehlídkám PAF Olomouc a Fest Anča v Žilině. Autorka se v něm s využitím metod orální historie, jejímž výsledkem jsou rozhovory s animátory/animátorkami i organizátory obou akcí, zaměřuje na důležitou komunitní — a do značné míry symbolickou — funkci festivalů autorského animovaného filmu. Sérii studií pak svým způsobem zastřešuje i rozšiřuje rozhovor s jednou z vůdčích osobností festivalových studií, Dinou Iordanovou, stojící za projektem *Dynamics of World Cinema*. Rozhovor naráží na koncepčnější otázky metodologie a výzvy i úskalí výzkumu filmových přehlídek a věnuje se celkovému stavu i budoucnosti této expandující oblasti akademického zájmu.

Navzdory šíři jejich tematického i výzkumného záběru je třeba vnímat předkládané původní studie jako začátek obsáhlejšího a dlouhodobého projektu studií filmových festivalů konaných v České republice/Československu a ve východní Evropě. V tuzemských audiovizuálních studiích stále existuje značný prostor pro výzkum festivalů ve vztahu k fungování a praxi — současné i minulé — filmového průmyslu a filmové kultury včetně otázek financování, audiovizuální politiky, upevňování hierarchií či vytváření publik a kánonů (či jejich boření). Ostatně, i největší a nejstarší tuzemská přehlídka v Karlových Varech, jež je neoddělitelně spjatá s fungováním filmového monopolu i s proměnami kinematografie v tržním prostředí a je tak nezastupitelným prostorem pro výzkum praktik státem kontrolované kinematografie i dynamiky porevoluční filmové kultury, stále čeká (navzdory jednotlivým studiím, jež se jí v uplynulých letech začaly věnovat) na komplexnější historickou, koncepční i strukturální reflexi. Reflexi, jež bude zahrnovat jak období před rokem 1989, tak po něm a jež by zároveň karlovarský filmový festival chápala dostatečně otevřeně a mimo úzká schémata národní kinematografie v rámci transnacionálních i globálních měřítek a vztahů uvnitř filmové kultury, politiky i festivalových okruhů jako takových.

JB



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Jakub Jiříšně

Iluzorní obrodný proces karlovarského filmového festivalu

*XVI. Mezinárodní festival Karlovy Vary (1968)
v reflexi dobového tisku*

Počátek léta roku šedesátého osmého: v Československu již několikátý měsíc probíhají horlivé politické diskuze a země, v níž se hledají možnosti soužití socialistického řádu se zárukami demokracie, se stává jedním z center pozornosti světové veřejnosti. Sdělovací prostředky i umělecká sféra zde plně využívají znovunabyté svobody slova a nabízejí prostor k radikalizujícímu se zápasu mezi reformním a konzervativním proudem. I samotná československá kinematografie je na vrcholu mezinárodního zájmu, což jen posvětil již druhý zisk sošky Americké filmové a televizní akademie (Oscara) v dubnu tohoto roku.¹⁾ Pozornost na sebe v tento čas směruje i řada událostí s globálním dopadem. Především je to masivní generální stávka a na ní navázané studentské nepokoje, které v květnových dnech ochromily Francii i probíhající filmový festival v Cannes. Bojkot mladých francouzských filmařů prosazujících solidaritu se stávkujícími a považujícími v dané situaci lesk prestižní filmové události za neudržitelný přežitek vedl k předčasnému zrušení přehlídky. Nepokoje našly následující měsíc silnou odezvu na filmovém festivalu v Pesaru, který předčasně ukončila brutální reakce italské policie. To už však média plnily zprávy o atentátu na amerického prezidentského kandidáta Roberta Kennedyho, jenž v socialistické optice zastával roli velmi perspektivního proponenta pacifismu a sociální rovnosti. Otřesem procházely stávající demokratické hodnoty, které se v represivních praktikách státních institucí měnily spíše v iluzi, i dlouhá léta platný řád rozkládaný revolučně nalaďeným hnutím mladých pod heslem „vše je možné, vše je dovoleno“.

Tento společenský vývoj výrazně ovlivnil již přítomné diskuze o krizi tradičních filmových festivalů, vstupující i na stránky československého tisku. Již v průběhu šedesátých let část kulturních elit a filmových novinářů reflektovala závislost velkých soutěžních filmo-

1) Důkazem dobového úspěchu naší kinematografie v mezinárodním měřítku je celá řada ocenění na prestižních filmových festivalech. Výmluvný je především zisk pěti hlavních cen na festivalu v Mannheimu v letech 1963–1969 či vlna zájmu významných zahraničních producentů (hl. Carla Pontiho) o spolupráci s českými režiséry. Komerční úspěch několika československých filmů na Západě vedl k širšímu zájmu ze strany distribučních společností a potažmo i filmové kritiky. Nelze opomenout ani zájem o dění v naší kinematografii ze strany dobově významných filmařů, jako byl François Truffaut či Lindsay Anderson.

vých přehlídek na komerčních a politických zájmech. Z levicových pozic byla těmto podnikům vyčítána sílící izolace od společenského dění i jejich čím dál zřejmější zaostávání za novými impulsy filmového umění.²⁾ Za čím dál hlubší disproporcí mezi kvalitativním vzepjetím kinematografie a její prezentací na filmových festivalech byl vnímán fakt, že hlavní organizace festivalů, Mezinárodní federace svazů filmových producentů (FIAPF), byla především vrcholným orgánem velkých filmových výrobců, a prioritní tak pro ni byly především obchodní zájmy, nikoli nové a z hlediska filmového průmyslu spíše okrajové estetické tendence.³⁾ O tom, že se instituce tradičního filmového festivalu zdála být ve stávající podobě a počtu neudržitelná, svědčí kritický úspěch menších, neokázalých přehlídek „nového filmu“ v Bergamu, Pesaru či Soluni, které těžily ze své nezávislosti na FIAPF.⁴⁾

Tyto názory podnícené mladou generací francouzských filmařů zradikalizovali roku 1968 bouřící se studenti zastávající krajně levicové pozice. Ti nyní využili silné záminky k naprosté negaci festivalové instituce, ať už v jejím nezájmu o generální stávku vyprovokovanou násilným policejním zásahem proti vzbouřeným univerzitám (MFF Cannes), či kvůli stažení filmu implicitně protestujícího proti přijetí kontroverzního filmového zákona, který ve svém znění nezaručoval podporu progresivním filmařům (MFF Oberhausen). Skrze zorganizované bojkoty — někdy úspěšné, jindy zanikající kvůli neshodám mezi názorově odlišnými frakcemi⁵⁾ — proniklo toto téma včetně vypjaté rétoriky roku 1968 i do československých médií i jiných filmových platforem. Prudkou změnu hlediska lze například vnímat u časopisu *Film a doba*, který ještě roku 1967 posuzoval velké tradiční festivaly pouze z hlediska skladby programu a poukazoval na pozitivní obrodu MFF v Berlíně a v Benátkách, které se otevřely jak nonkonformním mladým tvůrcům, tak politicky angažovaným tématům.⁶⁾ Bezpodmínečně odmítavý postoj vůči festivalům zaujal například filosof Ivan Sviták:

[f]ilmové festivaly jsou živým paradoxem industriální společnosti západu i východu. Umožňují, aby za kulturní fasádou uměleckého filmu a opravdového umění zůstávaly nedotčeny struktury ideologických mechanismů. Každý festival je podvodem obchodníků na umělcích.⁷⁾

2) Marijke de Valk, Nové objevení Evropy. Historický přehled fenoménu filmových festivalů. *Illuminace* 15, 2003, č. 1, s. 42.

3) Gideon Bachmann, Nový duch filmových festivalů. *Film a doba* 13, 1967, č. 4, s. 172.

4) Filmový festival v Pesaru převedl dané diskuze do praxe tím, že se vědomě profiloval jako „anti-institucionální“, pracovní, osvobozený od komerčních a politických tlaků. Rozhodování poroty bylo v jeho případě přenecháno demokratickému referendu kritiků a diváků. Jan Svoboda, Festivaly — Pesaro. *Film a doba* 14, 1968, č. 8, s. 443.

5) Protiakce levicových intelektuálů na festivalech v Pesaru (zde mám na mysli agitační nátlak, který donutil vedení vzdát se krátce po zahájení řízení a předat jej valnému shromáždění účastníků, vesměs ultralevicového zaměření), Berlíně a Benátkách souvisely již s obecnějším ideologickým nesouhlasem, bez přímé návaznosti na podněcující vnější událost. V posledních dvou případech ovšem absence silné roznětky a názorové jednoty vedla k rozkladu odbojných nálad hned v úvodu festivalů, jejichž průběh tak zůstal nenarušen. Gideon Bachmann, Festivaly — Západní Berlín. *Film a doba* 14, 1968, č. 9, s. 496–499. Leonhard H. Gmür, Festivaly — Benátky. *Film a doba* 14, 1968, č. 12, s. 666–667.

6) Viz: Bachmann, Festivaly — Západní Berlín. *Film a doba* 13, 1967, č. 10, 558–560. Jan Svoboda, Benátky. *Film a doba* 13, 1967, č. 11, s. 613–615.

7) Svitákovy úvahy cituje: Jan Hořejší, Pesaro 68 aneb Lesk a bída festivalů. *Kino* 23, 1968, č. 14, s. 13.

Diskuze zastávající obdobná stanoviska poznamenala i mediální reflexi šestnáctého ročníku Mezinárodního filmového festivalu Karlovy Vary, konajícího se od 5. do 15. června 1968. Filmoví publicisté jej v daném ovzduší předem vnímali jako možné východisko či naději pro budoucnost festivalů, ovšem za předpokladu, že naplní svá koncepční předsevzetí.

Protichůdné politické směřování v Československu a v západní Evropě (demokratizace versus radikalizace levice) a kritika instituce soutěžních filmových přehlídek tedy roku 1968 poznamenaly celý karlovarský festival. Ze statusu, jemuž se tento „státní podnik“⁸⁾ těšil, by se dalo usuzovat, že se soudobé politické incidenty a krize kapitalistického řádu dostanou ve festivalovém dění na pořad dne a ideologické střety budou vyjadřovány i skrze filmový výběr. Tím pádem by se naplnily požadavky těch, kteří v radikálním ovzduší hlásali smrt „skleníkovým“ festivalům, vůči nimž stála karlovarská přehlídka vždy ve vědomé opozici. Dlouhá léta platné, avšak stále více neudržitelné specifikum karlovarského festivalu by paradoxně právě roku 1968 mohlo najít velmi silnou světovou odezvu. To jasně ukázala výrazná celosvětová účast právě na festivalu v Pesaru, který se stal navzdory záměrům vedení radikální manifestací různorodých levicových skupin. Podněty k tomuto zvratu přehlídka zadala již částí své programové nabídky, která v lecčems připomínala dramaturgii předchozích ročníků karlovarského festivalu. Jasně ideologické stanovisko vedení pesarského festivalu zde dokládaly protiimperialisticky laděné dokumentární filmy z Latinské Ameriky či *Svobodný filmový žurnál* — italská obdoba angažovaných týdeníků radikálních mladých intelektuálů. Naskytnutá příležitost ovšem v případě Karlových Varů zúročena nebyla. Následující analýza se zaměří na zodpovězení otázky, proč šestnáctý ročník i přes ctížádostivou obrodu a modernizaci celkového charakteru festivalu zůstal ve své podstatě anachronickou akcí plnou rozporů.

Cílem textu, který k dané události přistupuje skrze její mediální reflexi, není pouze zrekonstruovat průběh šestnáctého ročníku na základě kompilace jednotlivých vnějších náhledů. Jeho ambicí je dotknout se skrze získané informace širšího tématu vývoje festivalové koncepce MFF Karlovy Vary a usadit jej na pozadí debat o krizi festivalů a zásadní proměny jejich institucionálního fungování na sklonku 60. let.

Festival bez tváře

Jak již bylo naznačeno výše, šestnáctý ročník MFF nemohl dostát novým radikálním nárokům kladeným na instituci filmového festivalu. Důvodem byly jak změny politického ovzduší v Československu, tak dlouhodobá tendence kriticky reflektovat status karlovarské přehlídky. Předsednictvo festivalu, zahrnující vedoucí činitele Československého státního filmu (ústředního ředitele Aloise Poledňáka, A. M. Brousila v pozici čestného předsedy a náměstka ředitele Československého filmexportu Ladislava Pospíšila), režiséry (Martina Friče, Elmara Klose, Otakara Vávru a Štefana Uhera) i herečku Vlastu Chramo-

8) I tento ročník se stejně jako ten předcházející konal pod záštitou československé vlády, v obou případech byl ovšem pořadatelem výhradně Československý státní film, tzn. že v předsednictvu nebyli na rozdíl od prvního normalizačního ročníku přítomni zástupci státních či stranických orgánů.

stovou, prosadilo zcela novou koncepci festivalu. Poté, co patnáctý ročník skončil fiaskem a nápořem zdrcující kritiky, která reagovala na úplný rozklad již delší dobu vágních hodnotících i ideových kritérií aplikovaných mechanicky na program i výběr filmů, bylo potřeba zásadně přehodnotit stávající model. I hluboko v šedesátých letech totiž nadále organizátoři zastávali princip „[...] umož[ňující] každé kinematografii, pokud dílo nevybočovalo z ducha hesla volajícího po přátelství a míru mezi národy, představit [se] na mezinárodním fóru“.⁹⁾ Organizátoři festivalu zakládali jeho svébytnost na krajně demokratické otevřenosti a vstřícnosti i vůči nejupozaděnějším a teprve začínajícím kinematografiím, které se tímto způsobem mohly stát alespoň formálně součástí mezinárodní filmové reprezentace — když už ne v soutěži, tak v pravidelných sympoziích. Touto programovou politikou zřetelně navázanou na kritiku imperialismu ovšem organizátoři festivalu předem obětovali přísná umělecká kritéria a jediným měřítkem se stalo naplnění obecných festivalových hesel, čímž soutěžní charakter zanikl v „jakési kulturně masové manifestac[i]“.¹⁰⁾

Stále se prohlubující a mediálně reflektovaná krize dramaturgické koncepce festivalu má kořeny již v přelomovém devátém ročníku roku 1956, kdy vzhledem k uvolnění globálního napětí po konferenci v Ženevě roku 1955 a následnému úsilí získat a udržet si statut kategorie „A“ začal program výrazně překračovat hranice socialistického tábora. Bojovná ideologická vyhraněnost začala být nahrazována politikou koexistence, tedy postupným obnovováním kontaktů a obchodních vazeb se Západem.¹¹⁾ Přijetí festivalu do FIAPF umožnilo oficiální účast významných západních kinematografií, jež dosud byla proti pravidlům této organizace.¹²⁾ Nový status se stal podnětem pro kritické přehodnocení předcházejících ročníků, především poučky, „[...] že na rozdíl od buržoazních festivalů, v Karlových Varech se nehodnotí výlučně dílo samo: co se tu hodnotí, je sama dobrá vůle směřující k pokroku na poli filmového tvoření [...], sám fakt, že se dotýčný výrobce (tvůrce) naší pokrokové filmové soutěže vůbec zúčastnil“.¹³⁾

Jakmile festival dosáhl možnosti stát se skutečně mezinárodní akcí, v níž by byl vyváženě zastoupen jak Východ, tak Západ, očekávalo se, že se přikloní k „otevřené a kriticky nesmlouvavé soutěžní morálce“, slovy Jana Žalmana v časopise *Kino*, a zbaví se projevů schematismu (především ve vztahu k sovětským snímkům) i pravidla ocenit určitým způsobem každého.¹⁴⁾ V podstatě však festival i přes novou účast mezinárodní poroty (v dobovém zahraničním kontextu ojedinělou) svá kritéria nezměnil: hlavní ceny zohledňovaly pouze myšlenkovou tendenci odpovídající heslu „Za ušlechtilé vztahy mezi lidmi a za trvalé přátelství mezi národy“ a umělecká úroveň byla zohledněna spíše v několika dílčích

9) Václav F a l a d a, Jaký byl karlovarský festival. *Průboj* (Ústí nad Labem), 23. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 54.

10) Tamtéž.

11) Jindřiška B l á h o v á, Národní, mezinárodní, globální. Proměny rolí filmového festivalu v Mariánských Lázních / Karlových Varech, 1946–1959. In: Pavel S k o p a l (ed.), *Naplánovaná kinematografie: Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2012, s. 302–304.

12) Před rokem 1956 byly filmy velkých západních kinematografií včetně USA na festivalu zastoupeny, jednalo se ovšem o iniciativu soukromých producentů, často levicového zaměření, nikoli o oficiální státní reprezentaci.

13) Jan Ž a l m a n, Po deváté... *Kino* 11, 1956, č. 14, s. 210.

14) Tamtéž.

oceněních.¹⁵⁾ I charakter přihlášených děl stále zachovával výlučný status přehlídky (západní kinematografie se z velké části přizpůsobily tématům boje o mír, „všelidského porozumění a sociálního pokroku“), avšak výrazně se vytratil její pracovně-diskuzní charakter. Nahradila jej obchodní setkání a propagační projekce filmů časově kolidujících se soutěžními představeními či společenské recepce jednotlivých delegací s cílem prohloubit styky mezi národy z obou pólů světa.¹⁶⁾ Devátý ročník totiž v první řadě usiloval o to, prezentovat se jako skutečná celosvětová přehlídka bez zjevných předsudků a hierarchického přístupu, být podnětem k co nejméně omezené mezinárodní spolupráci na poli kinematografie. Tedy naplnit myšlenku, jež poprvé zazněla na mezinárodním kongresu filmových pracovníků v Paříži v květnu roku 1956.¹⁷⁾ Organizátoři svůj záměr dali najevo vskutku okázale: vzhledem k více než čtyřicítce zahraničních delegací a 37 filmům v soutěži se MFF Karlovy Vary stal do té doby největším filmovým festivalem¹⁸⁾ a z pohledu tisku působivým babylonem ras a jazyků.¹⁹⁾

Festival si tuto filmovými kritiky kladně přijímanou podobu udržoval po následující dva ročníky a rozsáhlé manifestaci široké mezinárodní spolupráce vydatně napomáhalo i uvolňování ideologických bariér, v němž politická schémata nahradila otevřenost nového humanismu podpořená vzestupem asijské a východoevropské kinematografie. Tyto vnější okolnosti umožnily lépe vyvážit důraz na myšlenkovou a ideovou hodnotu díla, což se viditelně odrazilo v početném poklesu i ve zdůvodnění ocenění soutěžních snímků, v němž do popředí vstoupily poetické a lidské kvality a umělecká přesvědčivost.²⁰⁾ Roku 1958 se přesto objevily výtky, že soutěžní sekce již zcela neodpovídá ideové náročnosti festivalu vzhledem k zařazení řady komerčních snímků nabídnutých západoevropskými kinematografiemi. Výrazně diskuzní charakter tohoto ročníku, zabývající se kvůli vracejícímu se mezinárodnímu napětí i přijetí několika útočně pacifistických snímků tématem novodobého fašismu a militarismu, ovšem opět vytvářel silné politické zastřešení. Myšlenka všenárodního smíru vlastní dvěma předchozím ročníkům již neplatila zcela, spíše podléhala účelnému zkreslení.²¹⁾

Přesto se počínaje rokem 1960 začalo psát a hovořit o krizi a nutné potřebě nové festivalové koncepce a dramaturgie. Důležitou příčinou byl zásah do slibného rozvoje karlovarské přehlídky učiněný roku 1959, kdy sovětská vláda rozhodla o konání každého lichého ročníku festivalu v Moskvě vzhledem ke stanovené podmínce pořádat v sovětském bloku jediný festival kategorie A ročně.²²⁾ Karlovy Vary se tak musely spokojit s upozaděným charakterem ve stínu vskutku masové moskevské přehlídky, schopné přilákat řadu

15) Hodnotící kritéria poroty zohledňující především celospolečenskou účelnost byla udržována v platnosti i z důvodu účasti kinematografií v diametrálně odlišných stádiích vývoje. Důraz na ideovou hodnotu děl daleko schůdněji dokázal vyrovnat rozdíly v tvůrčí úrovni desítek děl vstupujících do soutěže.

A. M. Brousil, Tři festivalové projevy. *Film a doba* 2, 1956, č. 8–9, s. 505–514.

16) Jiří Struska, Za ušlechtilé vztahy mezi lidmi, za trvalé přátelství mezi národy. *Kino* 11, č. 15–16, s. 226–227.

17) Jan Soukup, 18 dnů v hlavním městě filmu. *Kino* 11, 1956, č. 15–16, s. 232–236.

18) Anon., IX. MFF — Ceny, odměny a uznání. *Kino* 11, 1956, č. 15–16, s. 228–229.

19) Lydie Tarantová, Karlovy Vary a filmový festival. *Kino* 11, 1956, č. 15–16, s. 240–241.

20) Vavříny X. MFF 1957. *Kino* 12, 1957, č. 15–16, s. 228–229.

21) Jan Kliment, Slabší filmy — silnější festival. *Film a doba* 4, 1958, č. 8–9, s. 511–517.

22) Více viz J. Bláhová, Národní, mezinárodní, globální..., s. 305.

velkých tvůrců i hvězd. Manifestace mezinárodního porozumění navíc roku 1960 spíše jen přežívala v rušném společenském životě, nikoli v dramaturgii přijímaných snímků, a festival oproti minulému ročníku postrádal podklad pevného a jednotícího politického stanoviska. „Karlovy Vary ustrnuly, zrozpáčitely, přešlapují [...] chtějí být společenské a zase pracovní, chtějí družbu, výlety, veselice, cocktaily a recepce, ale také Volnou tribunu a tiskové konference...“,²³⁾ vyjádřil se k nové situaci Jiří Hrbas.

Výlučný charakter festivalu se postupně vytrácel.²⁴⁾ Kritériem posuzování filmů byl nyní dosti vágní pojem „pravdivý obraz života“,²⁵⁾ v němž se rozmělnil dříve dominantní zájem o konfrontaci mladých a tradičních kinematografií z hlediska jejich ideové hodnoty. Tato koncepce roku 1960 spíše ustoupila úsilí napojit se na současný fenomén francouzské nové vlny, konfrontovat tvorbu mladých tvůrců a skrze to dokazovat „drobné vlnění“ v západních kinematografiích a „vlnobití“ vyvolané mladší generací tvůrců ve východní Evropě.²⁶⁾ V příštích letech se ovšem i toto kritérium vytrácí, nastupující fenomén mladého filmu (s výjimkou tzv. barcelonské školy) spíše využíval prestižních festivalů či naopak přehlídek nového typu v Mannheimu či Oberhausenu. Karlovarský festival se tak ocitl mimo progresivní proudy v kinematografii, ztrácel s nimi kontakt. V rozbujelé soutěži s téměř padesáti položkami tak bylo pokaždé konfrontováno neporovnatelné: tematicky i poeticky progresivní díla ze sovětského bloku — většinou od tvůrců střední generace²⁷⁾ — produkce začínajících kinematografií s nízkou realizační úrovní²⁸⁾ a vesměs žánrové snímky nejen západní produkce (za vše mluví zařazení rakouského snímku *LEDNÍ REVUE* roku 1960). Do této skladby přesto proniklo několik významnějších děl rozvíjejících se modernistické kinematografie, i když v některých případech (například u britské *KAPKY MEDU* Tonyho Richardsona) šlo o statutu odporující snahy povýšit soutěž alespoň reprízami výrazných snímků, které byly opomenuty porotami ostatních velkých festivalů, což bylo přijímáno s rozpaky.²⁹⁾ Především roku 1964 byla soutěžní sekce do jisté míry výsledkem improvizace, jelikož do ní byla přijata řada západoevropských filmů, jež soutěži-

23) Jiří Hrbas, Léto 1960 ve znamení filmu. *Film a doba* 6, 1960, č. 8–9, s. 519.

24) Naopak novým vzorem se stal Filmový festival pracujících, masová akce umožňující diskuzi tvůrců s širokým publikem. V tisku se objevila i myšlenka, že by se přednosti obou přehlídek mohly postupně spojit ve zcela ojedinělý a na Západě nenapodobitelný „festival nového typu“.

Jan Hořejší, O XII. MFF v Karlových Varech diskutě. *Film a doba* 6, č. 8–9, s. 542.

Tuto fúzi zčásti naplňoval moskevský festival, jenž dosahoval vskutku masových rozměrů a k projekcím využíval mj. velké sportovní stadiony. Přesto se nestal ideálem, spíše prohluboval problémy sdílené s karlovarskou přehlídkou: jeho soutěž byla ještě nevyrovnanější, jelikož z ní nebyly vyjmuty snímky mladých kinematografií, silně manifestační charakter bránil diskuzím a příliš obecné heslo nedostatečně formovalo soutěž, do níž bylo možné zahrnout i neutrální životopisné filmy a veselohry. Galina Kopaněvová, Festivaly — Moskva, *Film a doba* 11, 1965, č. 10, s. 558–562.

25) Miloš Fiala, Film do služeb člověka. *Film a doba* 6, 1960, č. 8–9, s. 505.

26) J. Hrbas, Léto 1960 ve znamení filmu, s. 523.

27) Především díla východoněmeckého režiséra Konrada Wolfa se dají označit za nejviditelnější konstantu karlovarské soutěže.

28) Po vlně kritiky byla roku 1962 pro větší část filmů mladých kinematografií vytvořena vedlejší soutěžní sekce — Symposium mladých a začínajících kinematografií. Bylo tak splněno i žádané snížení počtu soutěžních snímků, avšak na druhou stranu tímto krokem získalo hlavní a dlouholeté specifikum festivalu spíše podobu doplňující akce mimo hlavní ohnisko zájmu. Eva a Jiří Struskovi, Symposium mladých a začínajících. *Film a doba* 8, 1962, č. 2, s. 402–404.

29) František Goldscheider, Diskusní tribuna světa. *Kino* 17, 1962, č. 14, s. 2–3.

ly na významnějších festivalech a u nichž se očekávalo, že nedosáhnou na ocenění. Většina těchto snímků však nečekaně oceněna byla, a tudíž z karlovarské soutěže vypadla a musela být na poslední chvíli nahrazována.³⁰⁾

Dříve jasná stanoviska, která vnášela určitou míru dramaturgické regulace, vystřídala nevyhraněnost a pasivní velkorysost vůči zájmům národních produkcí. Československá kritika začala pocítovat nezadržitelnou proměnu festivalu v notně provinční variantu lesku západních přehlídek.³¹⁾ Trefně vývoj festivalu za poslední dekádu vyjádřil Gabriel Laub ve svém ironickém fejetonu, v němž festival přirovnal ke stále mladé dívce, postupně sbírající milostné zkušenosti:

začala se [naše dívka, pozn.: JJ] dychtivě rozhlížet po světě, a protože renomovaní krasavci a boháči si jí nevšímali, přimhouřila obě oči a brala, co se dalo, jen když to mělo cizí pas — a [z] čím větší dálky, tím líp! Jak to vždycky bývá, podepřela si svou promiskuitu teorií: je třeba demokraticky každému dát příležitost. [...] [N]aše Festivalka to se svým demokratismem a pohostinstvím mínila doopravdy: snažila se potěšit každého. A odměňovala své hosty podle čistě ženských zásad — spíše podle toho, jak jí kdo byl milý a věrný, než podle skutečné hodnoty. Přílišná dobrosrdečnost, jak známo, kazí dívkám pověst.³²⁾

Značným problémem předchozích ročníků MFF Karlovy Vary tedy byla neúnosná kvantita nejen přihlášených snímků, ale také ocenění pro zúčastněné. Úzkostlivá demokracie a diplomacie „otevřenosti“ vedly k rozměňování přehlídky a devalvací udělování cen. Roku 1966 situace dospěla do takového stavu, že mezinárodní porota odmítla udělit Velkou cenu, jelikož se dle jejího mínění v soutěži neobjevilo žádné dílo špičkové kvality. Přesto svá přísná kritéria rozvolnila udělením hned tří hlavních cen.³³⁾ Československá média rovněž upozorňovala na rozhodující vliv zahraničních producentů (státních i soukromých) na výslednou podobu programu, což umožňovala naprostá absence aktivní dramaturgie, k níž již v této době začínaly alespoň částečně směřovat významné filmové festivaly.³⁴⁾ Prioritou vedení MFF se tak stala příprava zcela nové koncepce, která měla obhájit smysl jeho další existence. A když se začalo na počátku roku 1967 skutečně jednat o nutnosti pronikavé změny i za cenu definitivního zrušení soutěžního statusu festivalu, A. J. Liehm přispěchal nabídnout schůdnější i „důstojnější“ alternativy. Naprostá změna koncepce pro něj byla jen cestou do další pasti:

Místo hledání odpovědných viníků a likvidace jejich chyb likvidujeme karlovarský festival, na jeho místo dosadíme cosi jiného, vzdáleně podobného, a těm, kteří prohráli příležitost první, poskytneme alibi a příležitost další.³⁵⁾

30) Gustav Franc, František Goldscheider aj., Festivalové zkratky. *Kino* 19, 1964, č. 14, s. 7–9.

31) A. J. Liehm, Ani umění, ani zábava. *Literární noviny* 15, 1966, č. 30, s. 3.

32) Gabriel Laub, Začíná zrání v šestnácti? *Práce*, 5. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát událostí, s. 4.

33) Jan Kliment, Karlovarské otazníky. *Kulturní tvorba* 4, 1966, č. 30, s. 7.

34) Anon., Po šestnácté — nebo poprvé? *Svobodné slovo*, 2. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát událostí, s. 6.

35) A. J. Liehm, Co s Karlovými Vary? *Film a doba* 13, 1966, č. 3, s. 114.

Liehm nevnímal původ krize ve vynucené alternaci s moskevským festivalem ani v omezujících pravidlech FIAPFu pro přehlídky kategorie A. V době, kdy se tato organizace rozhodla řešit neuspokojivou úroveň festivalů rušením soutěžních statutů (jak se stalo v případě Locarna a hrozilo San Sebastianu a Západnímu Berlínu), zdůrazňoval, že jedinou možností, jak si uchovat prestiž, je následovat nový kurz benátského festivalu pod vedením Luigiho Chiariniho. Tedy zavést přísný výběr přihlašovaných filmů zohledňující jejich hodnotu a zredukovat tím počet soutěžních zástupců zhruba na polovinu. Stejně důležitý důraz by se pak měl dle Liehma klást na mimosoutěžní přehlídku pozoruhodných nepremiérových snímků vybraných vedením festivalu a využitelných pro diskuze ve Volné tribuně. Jedině tak by bylo možné „dosáhnout zajímavé úrovně filmů a konečně nezanedbat ani konfrontaci hodnot proměnných (jak se sešly v soutěži) s neproměnnými (které byly vybrány jen pro své kvality)“.³⁶⁾ Tento krok by byl ovšem svázán s nutností obměnit vedení festivalu, které by mělo být zcela nezávislé na složkách státního filmu, ne administrativní, nýbrž umělecké. A omezené pouze na několik málo výrazných a skutečně kvalifikovaných osobností. Tím by také zmizela zodpovědnost za přijetí či nepřijetí daného snímku diktovaná obchodními ohledy a uzavřenými dohodami. Proto Liehm považoval za nejdůležitější krok vyvázat programové rozhodování o festivalu z Československého filmu a přenést jej na FITES či ještě lépe na samostatnou instituci Československý filmový festival, jež by měla spravovat i jiné přehlídky a především fungovat celoročně, bez ročních přestávek bránících skutečně aktivní dramaturgii. Kromě toho navrhuje i navázání festivalu na Československý svaz mládeže, masové přilákání mladých lidí, jež by pozitivně ovlivnilo především průběh diskuzí a tiskových konferencí.³⁷⁾

Po celý rok 1967 se filmoví kritici, funkcionáři a zástupci československého filmu podíleli na horlivých diskuzích o budoucí podobě a funkci festivalu, na nichž padlo několik dalších návrhů — například myšlenka omezit soutěž pouze na autorské debuty.³⁸⁾ Nakonec nebyl opuštěn charakter všeobecné soutěžní přehlídky zcela zaštitěné Československým filmem. V zájmu zvýšení kvality se ovšem přikročilo k pronikavé změně ve způsobu přijímání filmů, jež svojí radikálností překonala Liehmovu představu. Nominace dosud probíhající formou doporučení ze strany oficiálních filmových institucí zahraničních zemí se nyní ocitly zcela v režii organizátorů festivalu. Obsazení soutěže ale neurčovalo jeho vedení, nýbrž speciální programová komise s právem definitivního rozhodování o výběru filmů. Jejích sedm členů — včetně Elmara Klose či A. M. Brousila³⁹⁾ — po analýze jednotlivých národních produkcí navštívilo v průběhu tří měsíců dvanáct zemí a zhlédlo kolem 130 filmů, z nichž bylo vybráno 21 děl. Důsledkem zpřísněného výběru byl výrazně nižší počet soutěžních filmů, čímž se zkrátila délka přehlídky z tradičních dvou týdnů na deset dní, přičemž každý den byly odpromítány dva z těchto snímků namísto předchozích tří projekcí.

36) Tamtéž, s. 115.

37) Tamtéž, s. 116–117.

38) Jan Š u d a, Najde festival svoju koncepciu? *Práca*, 5. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 5.

39) Mimo nich byli v komisi dále zastoupeni: dr. Stanislav Zvoniček, filmoví kritici Miloš Fiala a Ljubomír Oliva, ředitel Ústřední půjčovny filmů Miloslav Šebek a ředitel Filmexportu ing. Stanislav Kvasnička. Anon., Slovo má programová komise XVI. MFF v Karlových Varech. *Festival* 68 1, 1968, č. 2, s. 10.

Kromě soutěžní sekce šestnáctý ročník opět nabídl tzv. informativní sekci probíhající částečně v karlovarském letním kině. V ní se promítaly významné filmy soudobé umělecké a komerční kinematografie i pro širší veřejnost před jejich vstupem do filmové distribuce (např. ZVĚTŠENINA, NÁKUPČÍ PEŘÍ, VOLÁNÍ DIVOČINY, SLEČINKY Z ROCHEFORTU či ANNA KARENINA). Žádné další specializované oddíly či tradiční symposia festival tentokrát nezahrnul. Vedle filmových projekcí se konala již tradiční Volná tribuna, diskuzní fórum tvůrců a odborníků, zabývajících se zde předem zvoleným aktuálním tématem ve spojitosti s filmovou tvorbou.

Nakonec se zcela nepodařilo uhájit přísně výběrový status festivalu a spíš než revolucí byla přeměna kompromisem. Narazila totiž na pravidla FIAPF, která navzdory dobovým trendům rozšířila právo určitých států zvolit si své festivalové zástupce nezávisle na preferencích pořadatele. Od roku 1968 se toto privilegium týkalo zemí s roční produkcí nad dvacet filmů, z nichž jedna pětina byla promítána na hlavních světových trzích.⁴⁰⁾ Toho využily vlády čtyř zemí (SSSR, USA, Francie, Západní Německo), nesouhlasily s výběrem a prosadily si do karlovarské soutěže své „oficiální“ zástupce, zatímco komisi vybrané snímky byly s jejich svolením v soutěži ponechány jako filmy „přizvané“. Jediná zamítavá reakce vnějších orgánů se týkala komisi vybraného zástupce americké kinematografie, Oscary ověřeného filmu V ŽÁRU NOCI, u něhož americká strana považovala za vhodnou pouze účast v informativní sekci.⁴¹⁾ Problémy tohoto druhu vedly k tomu, že ještě týden před zahájením festivalu byla zveřejněna pouze polovina soutěžní sekce, zatímco ohledně zbytku výběru stále panovala nejistota, což se opět setkal s negativní odezvou novinářů. Deník *Práca* v nepřehledné situaci viděl kromě oslabení ujasněné koncepce i „příležitost k nejrozličnějším manipulacím, bohužel i mimoestetickým“, a tudíž opakování nedostatků předchozích ročníků zdiskreditovaných zákulisní politikou.⁴²⁾ Zcela odmítavě se k tomuto kroku festivalového vedení postavil měsíčník *Film a doba*, podle něhož byla výběrovost nedílným prvkem všech festivalů, včetně minulých ročníků karlovarské přehlídky, jelikož přihlašované filmy vstupovaly do filmové distribuce nechvalně známé přísnými kritérii. Časopis tedy spíše vnímal nový status jako podezřelou snahu jen formálně se distancovat od minulosti či zakrýt absenci několika filmových velmocí (například Japonska) a práci komise zpochybnit upozorněním na reprezentaci předních světových kinematografií (Itálie, Západního Německa či Švédska) filmy, které stěží dosahovaly festivalové úrovně.⁴³⁾

S pochybnostmi byla zpočátku přijata i snaha festivalové komise podložit výběr určitým sjednocujícím tématem a tím zohlednit dominantní tendence současné kinematografie.⁴⁴⁾ Výběr byl tudíž do jisté míry omezen i předem zvoleným důrazem na problematiku existenčních, morálních či citových vztahů současné mladé generace. V tomto záměru na-

40) Ljubomír Oliva, Recept na festival? *Kino* 23, 1968, č. 12, s. 7.

Před rokem 1968 toto právo náleželo jen kinematografiím, které za poslední tři roky natočily 150 filmů. Jedinou výjimku po domluvě s FIAPF získal benátský festival, u něhož národní produkce toto oběsilací právo uplatnit nemohly.

41) Anon., Slovo má programová komise XVI. MFF v Karlových Varech. *Festival* 68 1, 1968, č. 2, s. 10.

42) Jan Šuda, Najde festival svoju koncepciu? *Práca*, 5. 6. 1968. MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 5.

43) Gustav Franc, Festivaly — Karlovy Vary. *Film a doba* 14, 1968, č. 8, s. 439–442.

44) Anon., Po šestnácté — nebo poprvé? *Svobodné slovo*, 2. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 6.

hradit tradiční festivalové heslo jiným a ideově neutrálnějším klíčem je možné vidět reakci na dobové události, které s sebou přinášely potřebu porozumět a pochopit svět radikálně nastupující mládeže rušící veškeré vazby na předchozí generace. Stejně jako v případě politických hesel se však jen sledovala poměrně vágní vnitřní souvislost, vytvářená spíše skrze vnějškově pojímané motivy a témata. Stranou tedy, stejně jako v minulých ročnících, zůstala myšlenková (nikoli ideologická) hodnota děl i snaha o konzistentní hledisko, kterým mohlo být třeba jen zaměření na skutečně generační výpovědi.

Tato nová pravidla ovšem vzbudila méně kontroverzních reakcí než rozhodnutí svěřit posuzování filmů třem odděleným a na vedení festivalu zcela nezávislým porotám, z nichž se každá zaměřovala na jinou složku (autorskou, hereckou a technickou).⁴⁵⁾ Jednotlivé složky byly posuzovány zástupci mezinárodní organizace filmových autorů, mezinárodní organizace filmových herců a mezinárodní organizace filmových techniků, tedy zkušenými osobnostmi z filmové praxe.⁴⁶⁾ Zatímco filmoví autoři se vyjadřovali k celkové formě filmů a udělovali Velkou cenu, tedy spíše jen suplovali předchozí mezinárodní poroty (což, jak uvidíme dále, způsobí značné problémy), kritériem technické poroty, jež neměla na žádném jiném z festivalů dosud obdobu, bylo „ocenit takový film, v němž došlo k nejvnitřnějšímu spojení technických prostředků kinematografie s uměleckým záměrem autora“.⁴⁷⁾ Hlavní pozornost její členové věnovali především obrazové kvalitě filmů.⁴⁸⁾

Na jednu stranu měla tato reorganizace zvýšit odpovědnost a kvalifikovanost rozhodnutí, jež by se tímto způsobem přiblížilo co nejobjektivnějšímu posouzení děl s vyloučením zákulisní diplomacie vyvíjené zástupci přítomných států.⁴⁹⁾ Na druhou stranu se již před zahájením festivalu zdvihla u filmových novinářů vlna nesouhlasu, jejímž hlavním argumentem byla nedělitelnost současného autorského filmu, který se čím dál více dostával do područí jediné tvůrčí osobnosti vyjadřující svůj světonázor. Diferencované posuzování jednotlivých složek bylo vnímáno jako anachronismus aplikovatelný jedině na komerční řemeslné výrobky.⁵⁰⁾

45) Kromě nich o oceněních rozhodovala i porota Mezinárodní federace filmové kritiky (FIPRESCI) a porota Mezinárodní federace filmových klubů (FICC). Obě působily na festivalech již v předešlých ročnících.

Anon., Další poroty XVI. MFF ustaveny. *Festival* 68 1, 1968, č. 6, s. 6.

46) V porotě herecké tak zasedal Miroslav Horníček, francouzská herečka Emanuelle Riva, Francis Lederer (během festivalu nahradil nepřítomného Anselma Duerte z Brazílie), sovětský herec Vselovod Sanajev, Polák Piotr Pawlowski, Ral Valonne z Itálie a Mexičan Jorge Martínez de Hoyos. V autorské porotě se objevila významná jména jako Arnošt Lustig, Cesare Zavattini, Stanislav Rostockij a Puriša Džordžević, která doplnili Lewis Greifer z Velké Británie, Melville Shavelson z USA a Tibor Cseres z Maďarska. V technické porotě zasedal Jiří Struska z Výzkumného ústavu zvukové, obrazové a reprodukční techniky, Claude Soulé — ředitel Commission Supérieure Technique du Cinéma, sovětský kameraman Leonid Kosmatov, maďarský střiháč Géza Dobrányi a ředitel výroby a techniky východoněmeckého studia Babelsberg Albert Wilkening. Milada Hábová, *Dvacet pět mezinárodních filmových festivalů v Československu — Karlovy Vary 1946–1986, díl II*. Praha: Československý filmový ústav 1986, s. 497.

47) ay, Co je to technická porota? *Festival* 68 1, 1968, č. 6, s. 6.

48) Tamtéž.

49) Anna Linhartová, O koncepci a organizaci festivalu. *Pravda*, 11. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 22.

50) -an-, Festivalové marginálie. *Lidová demokracie*, 6. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 8.

Politika v podobě neohlášeného návštěvníka

Organizátoři šestnáctého ročníku karlovarské přehlídky alespoň v předběžných prohlášeních otevřeli kruh, v němž se tento podnik již několik let bezvýchodně pohyboval. Prosaženými změnami však definitivně připravili festival o jeho tvář. Ještě před svým konáním byl některými kritiky vnímán jako maják s potenciálem ukázat cestu tápajícím velkým filmovým svátkům, i když se objevil i dovětek, že pro notně zdiskreditovanou karlovarskou přehlídku je to poslední příležitost, jak se zachránit.⁵¹⁾ Stále se totiž počítalo s tím, že si uchová něco ze svého výlučného i opozičního charakteru. Nová koncepce ovšem festival vypravila zcela opačným směrem a tím jej pouze přiblížila mezinárodně kritizovanému modelu. Ústřední výbor FITES rozhodl, že se organizace vzdá spolupořadatelství a už tímto rozhodnutím vyjádřil již během příprav festivalu nesouhlas s příliš kompromisním přístupem a nedostatečnou vůlí organizátorů provést skutečně zásadní změny.⁵²⁾ Ke svému vrcholu byl dotažen, slovy *Filmu a doby*,

„[h]ermafroditní“ charakter [festivalu], který se již od poloviny padesátých let s jistou marností snažil organicky spojit nespojitelné: na jedné straně typ velkého komerčně společenského veletrhu, na druhé straně přehlídku pracovní.⁵³⁾

Festival se zbavil přísně angažovaného postoje a vrátil se k uvolněné podobě vlastní jeho prvním dvěma ročníkům. Stal se tedy opět neformálním setkáním, které okázale opustilo dosavadní prudérnost a zasazovalo neutrálně a často i nenáročně působící filmový program nikoli do rámce diskuzního posuzování, nýbrž do pestré řady společenských akcí. Pracovní schůze a konference vystřídaly příjemné kratochvíle jako exotická koktejlová party v režii Československých aerolinií, opékání beranů na rozhledně Diana, golfový turnaj či volba královny krásy. Ředitel oberhausenského festivalu Hilmar Hoffmann přesto hodnotil šestnáctý ročník jako „nezávislý“ na komerčních vlivech, ale neposkytující dostatečný prostor nezávislému filmu, což jej zcela nevyvazovalo ze soudobé festivalové krize.⁵⁴⁾

V tomto celku působila snaha organizátorů festivalu udržet si vazbu na globální sociopolitické dění jako neorganický přívěsek, většinou spontánně vyvolaný právě probíhajícími událostmi. Atentát na Roberta Kennedyho, který poznamenal první den festivalu, vedl předsednictvo k zaslání kondolenčního dopisu senátorově manželce.⁵⁵⁾ Při zahájení první tiskové konference uctilo minutou ticha památku zavražděného prezidentského kandidáta a byla uspořádána i pietní mše v salónku hotelu Pupp za účasti dvou amerických kněží právě absolvujících studijní cestu po Evropě. Pouhý den dělil od Kennedyho

51) Ivan B o n k o, Kríza filmových festivalov? *Smena*, 3. 6. 1968, NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 2.

52) Otakar V á ň a, XVI. mezinárodní festival v hávu mírně přešitém. *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 13, s. 3.

53) Gustav F r a n c l, Festivaly — Karlovy Vary. *Film a doba* 14, 1968, č. 8, s. 442.

54) Hilmar H o f f m a n n, O mezinárodních filmových festivalech. *Festival* 68 1, 1968, č. 8, s. 11.

55) Dopis byl otištěn ve festivalovém deníku: Předsednictvo XVI. MFF v Karlových Varech, bez názvu. *Festival* 68 1, 1968, č. 3, s. 3.

úmrtí brutální zásah italské policie proti radikálním mladým účastníkům filmového festivalu Cinema Nuovo v italském Pesaru, který se stal místem manifestace na podporu požadavků italských pracujících a účastníků francouzské stávky. Před večerním představením veřejně zaznělo z úst A. M. Brousila znění protestního dopisu⁵⁶⁾ italské vládě podepsaného pořadateli festivalu a v následné podpisové akci i jeho účastníky. Přímým svědkem pesarských událostí byl filosof Ivan Sviták, který vlastní zkušenost včlenil do svého diskuzního příspěvku na Volné tribuně, kde navrhl zaslání dalšího dopisu požadujícího tentokrát propuštění vězňených filmařů.⁵⁷⁾

Obě až manifestačně uvozené akce explicitně ukotvily festival, spíše uplatňující ve svém programu svobodnou konfrontaci bez tendenčního zatížení, v táboře „pokrokové“ společnosti.⁵⁸⁾ Ochota organizátorů iniciovat protesty a poskytnout jim oficiální posvěcení či alespoň posloužit jako zázemí pro další obdobné akty svědčí o tom, že se karlovarský festival dobrovolně napojoval na dobové revoluční aktivity. Neprogresivní koncepce mu nebránila v tom, aby uvědoměle reagoval na nepředvídatelné události, a tím snad i vědomě vyvažoval svůj v dané situaci problematický ráz.

Jediným předem naplánovaným vstupem obdobného stanoviska bylo mimosoutěžní uvedení amerického dokumentárního filmu *V SEVERNÍM VIETNAMU*,⁵⁹⁾ „[...]líčící[ho] statečnost, obavy, radosti, utrpení a vytrvalost severních Vietnamců,“ jejichž vzdor a převaha nad daleko silnější armádou je i dokladem toho, „[...] jak je vojenská moc omezená, není-li spojena s politickou realitou.“⁶⁰⁾ Projekci snímku, jehož americká distribuce byla kvůli zásahu Kongresu málem znemožněna, uvedl osobně jeho režisér Felix Greene. Téhož dne na večerním představení soutěžního amerického filmu *CHLADNOKREVNĚ* vystoupil vedoucí americké delegace Bruce Herschensohn a veřejně se od snímku distancoval. Prohlásil, že film na festivalu nezastupuje jeho zemi a režisér není americkým občanem. Ani jedna informace pravdivá nebyla, což uvedl Greene na pravou míru v polemické reakci otištěné následující den ve festivalovém deníku.⁶¹⁾ Herschensohn pouze vyjádřil oficiální postoj amerických vládních orgánů, které již předem prosadily, aby byl snímek v programu označen jako britský.⁶²⁾ Kontroverzní přijetí díla vedlo nejen k zaslání žádosti festivalovému vedení o jeho opětovné uvedení, které bylo uspořádáno v druhé půli festi-

56) „My, pořadatelé a účastníci XIV. MFF v Karlových Varech, vyslovujeme protest proti tomuto násilí a omezování svobody projevu a zároveň vyjadřujeme solidaritu s manifestacemi, které se staví za spravedlivé požadavky pracujících rukou i ducha. Filmové umění, jehož četní představitelé se shromáždili také v Pesaru, se ve svých nejlepších dílech vždy obracelo proti bezpráví, násilí a nesvobodě na humanistických ideálech lidstva. Vyzýváme vládu italské republiky, aby v duchu nejlepších demokratických tradic země zajistila svobodu a ochranu domácích i zahraničních účastníků IV. MFF v Pesaru.“ Předsednictvo a delegáti XVI. MFF v Karlových Varech, Protest karlovarského festivalu proti brutalitě italské policie. *Festival* 68 1, 1968, č. 4, s. 3.

57) Slovo má filmová teorie. *Pravda*, 13. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 11.

58) Viditelné je to například i na rétorice oficiální festivalové zprávy o dalším dění v italském Pesaru, operující jak se slovem „pokrokový“, tak s označením „reakce“ užitým pro všechny odpůrce pesarského festivalu. Anon., Skandál Pesaro. *Festival* 68 1, 1968, č. 5, s. 12.

59) Až dodatečně byla do závěrečného dne programu zařazena první část argentinského snímku *HODINA VÝHNĚ*, esteticky velmi vlivné svědectví o neokolonialistických praktikách, oceněné v průběhu karlovarského festivalu na MFF v Pesaru.

60) M. P., Interview s Felixem Greenem. *Festival* 68 1, 1968, č. 4, s. 10.

61) Film vznikl v produkci kalifornské televize CBS, která stála i za závěrečným sestřihem. Felix Greene, Prohlášení Felixe Greena, režiséra filmu *V severním Vietnamu*. *Festival* 68 1, 1968, č. 6, s. 11.

62) M. P., Interview s Felixem Greenem. *Festival* 68 1, 1968, č. 4, s. 10.

valu,⁶³⁾ ale i k vydání prohlášení podepsaného 69 zahraničními delegáty. V této deklaraci byla vyjádřena solidarita se snímek a Herschensohnův projev její autoři označili za „netaktní“ a v „rozporu s duchem mezinárodního festivalu“.⁶⁴⁾ Právě vietnamský konflikt nakonec rozpoutal ještě jednu podpisovou akci, která poznamenala závěr tematicky zcela odlišně zaměřené Volné tribuny. Vedle všeobecně přijatého prohlášení o nutnosti tvůrčí svobody zde delegát NDR prosadil i manifest týkající se solidarity s obyvateli severního Vietnamu. Ten už však podepsali pouze někteří z účastníků.⁶⁵⁾

Rozpolcený charakter festivalu, do jehož konzervativně nevzrušivé podoby vnášely tendenční rozměr okamžité reakce na vnější události a s nimi svázaná iniciativa některých pokrokově naladěných účastníků, se dočkal jediné, zato nesmlouvavě odmítavé reflexe. Dle Galiny Kopaněvové se původně očekávalo, že se Karlovy Vary mohou stát

[...] festivalem té části světové kinematografie, o níž platí, že je svědomím a vědomím epochy [...], jenže tyto skutečnosti zůstaly vesměs daleko za dveřmi festivalu, jež přiřazila jeho tupá, setrvačná, chtělo by se říci reakční koncepce.⁶⁶⁾

Italský kritik levicového periodika *L'Unità* Ugo Casiraghi tuto koncepci ve své velmi rozhořčené reakci charakterizoval jako „kompromisnictví, bezzásadové pletichaření a špatně pochopenou komerční diplomacii, která dává všechno spotřebnímu filmu, a nic filmu jako nositeli myšlenek a idejí“.⁶⁷⁾

Sexuální bohyně a unavené mládí

Při konečném zhodnocení XVI. ročníku ponechali kritici otázky politických ambicí zcela stranou a zaměřili se především na výsledky nové dramaturgie a práce festivalových porot. Z verdiktů vyplývá, že nakonec bez výhrad neobstála jediná z propagovaných snah nasměrovat festival progresivnějším směrem. Práce programové komise byla v mnoha článcích zpochybňována: kritici postrádali skutečně významný filmový počín, ale i filmy v určitém ohledu novátorské, průrazné a s vyššími ambicemi.⁶⁸⁾ Přesto nebyl příklon k vlastní dramaturgii v obecnějším vyznění považován za zcela chybný krok (i když ten měl být dle očekávání delší a důraznější). Řada článků upozornila na to, že soutěžní výběr neobsahoval jediný podprůměrný snímek a zvýšil se i počet skutečně kvalitních filmů, jejichž přítomnost v minulých ročnících rozhodně nebyla samozřejmostí.⁶⁹⁾ Skladba těchto nejvý-

63) Prohlášení Felixe Greena, režiséra filmu V severním Vietnamu. *Festival* 68 1, 1968, č. 6, s. 11.

64) Anon., bez názvu. *Festival* 68 1, 1968, č. 9, s. 3.

65) -an-, Poslední filmy festivalu. *Lidová demokracie*, 16. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 11.

66) Galina Kopaněvová, Ugo Casiraghi, Po dvou letech jako po výprasku. *Literární listy* 1, 1968, č. 17 (20. 6.), s. 11.

67) Tamtéž.

68) František Goldscheider, XVI. MFF v Karlových Varech v cíli aneb Vinnetou byl přítom též. *Kino* 14, 1968, č. 13, s. 6–7.

69) Například: V. Falda, Ohlédnutí za XVI. karlovarským MFF. *Zemědělské noviny*, 20. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 52.

raznějších děl se u kritiků téměř neměnila a neustále se v ní opakovaly tyto tři filmy: ROZMARNÉ LÉTO Jiřího Menzela,⁷⁰⁾ „přizvaný“ americký zástupce CHLADNOKREVNĚ režiséra Richarda Brookse a počin jugoslávské „černé vlny“ AŽ BUDU MRTEV režiséra Živojina Pavloviće. V některých případech tuto sestavu ještě doplňoval kubánský snímek Tomáse Gutiérreze ALEY VZPOMÍNKY.⁷¹⁾ Dva poslední jmenované filmy s hrdiny zcela se vymykajícími společenskopolitickému řádu vlastní země⁷²⁾ byly svým do značné míry nonkonformním pohledem na život v socialismu oceněny i jako velmi vhodně zvolené příspěvky k současnému demokratizačnímu procesu v Československu.⁷³⁾

K této dvojici kritika řadila jako příspěvek „obohacující naše současné diskuze“ i komisi zvolený a vcelku kladně hodnocený sovětský snímek Julije Rajzmanova TVŮJ SOUČASNÍK. Tento do jisté míry společenskokritický náhled na hledání zodpovědnosti socialistického občana uvnitř alibistického systému a názorům kolektivu navzdory byl vzhledem k tématu a přítomnosti problematizujícího generačního střetu přirovnáván k soutěžnímu filmu Ladislava Helgeho STUD.⁷⁴⁾ Rajzmanův snímek ovšem v jednom případě vyvolal i zcela opačnou reakci: dle Galiny Kopaněvové programová komise nezaslouženě „vystavila osvědčení odvahy této občanské osvětě bez špetky skutečné snahy o nekonformnost“.⁷⁵⁾ Podobný postoj Kopaněvová zaujala i k řadě dalších filmů, v nichž se v rámci hledání společenské závažnosti přecenila myšlenková povrchnost, sentimentalita, upřednostněné komerční aspekty i ideové přežitky. Dle ní festival propadl představě, „že i filmy, jež uvádí, jsou něčím jiným. Že se nejenom tváří, ale skutečně jsou“.⁷⁶⁾

Jakýmsi protipólem snahy komise alespoň částečně odrazit ve výběru dobový československý dialog se socialismem a hlavním objektem rozpaků kritiky bylo výrazné zastoupení filmů oddychového a zábavného charakteru, navíc se silně erotickými podtóny. Je ovšem nutné poznamenat, že dva nejvýraznější počiny tohoto typu (západoněmecká komedie ANDÍLEK ANEB PANNA Z BAMBERGU a francouzský film BENJAMIN) do programu vstoupily jako oficiální zástupci kinematografií protestujících proti výběru komise. Výrazné a bezprecedentní sejetí karlovarské přehlídky s erotickým nábojem se projevilo nejen ve filmové nabídce, ale například také v podobě festivalového deníku. V každém jeho čís-

70) Je zajímavé, že se jedná o první snímek tvůrce české nové vlny, který se v karlovarské soutěži dosud objevil. Původně však jako všechny ostatní soutěžil na prestižnějším zahraničním festivalu — konkrétně v Cannes, kde jej kvůli jeho zrušení viděli pouze dva diváci.

OA, Rozmarné léto se přestěhovalo do Karlových Varů — Smrt festivalu na Azurovém pobřeží. *Festival* 68 1, 1968, č. 2, s. 10.

71) Kubánský film a snímky z Chile a Indie byly jedinými zástupci kinematografií rozvojových zemí, které se zcela vytrhly z dramaturgického zřetel. Ještě roku 1966 ve festivalové soutěži soutěžilo 8 mladých kinematografií.

72) V jugoslávském filmu se jedná o sezónního dělníka bez práce bezcílně a bez jakýchkoliv vazeb přežívajícího prostřednictvím drobných podvodů na společenském dně, v kubánském filmu je protagonistou příslušník buržoazní vrstvy, jenž odmítl po revoluci opustit se svými blízkými vlast a zvolil osamělý život izolovaný od nového režimu a jeho ideologických požadavků.

73) Karel Holý, Ještě k filmům druhé poloviny MFF. *Pravda*, 22. 6. 1968, NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 50.

74) -sv-, Do druhé poloviny festivalu. *Mladá fronta*, 11. 6. 1968, NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 23.

75) Galina Kopaněvová, Po dvou letech jako po výprasku. *Literární listy* 1, 1968, č. 17 (20. 6.), s. 11.

76) Tamtéž.

le navíc byla otištěna rubrika Malý filmový Erotikon, abecední přehled sexuálních „bohyň“ filmového plátna s odvážným obrazovým doprovodem. Co se týče doprovodných akcí bohatě reflektovaných v rozsáhlé společenské rubrice, povolal festival brigádu mladých československých hereček, které převzaly po celou dobu jeho konání roli hostesek a do jisté míry suplovaly absenci velkých ženských hvězd. Tisk se několikrát přímo zmínil o sexuálním charakteru festivalu či o „erotické vlně“⁷⁷⁾ v soutěži. Do ní kritici nejčastěji řadili výše zmíněné filmy ANDÍLEK a BENJAMIN, švédskou komedii OLA A JULIA, ale i polského zástupce TANEC V HITLEROVĚ HLAVNÍM STANU. V ojedinělém případě vnímal tuto přidanou hodnotu jako „dobr[é] vysvědčen[í] naší společnosti, že nechce být farizejská“⁷⁸⁾ oproti tomu povrchní dráždivost až samoučelnost erotických scén u naprosté většiny filmů mohla poukazovat i na společenský únik, „jistý druh drogy, která má alespoň na chvíli zastřít problémy vlastní duševní bezvýchodnosti“⁷⁹⁾

Tento stereotyp řady festivalových filmů byl dáván do spojitosti s tematickým jádrem soutěžního výběru, jenž původně měl poskytnout reprezentativní vzorek významného proudu soudobé kinematografie — filmů zobrazujících mladou generaci. Ani toto úsilí vtisknout festivalu specifickou tvář se tak nesetkalo s přílišným pochopením. Nesouhlas se týkal nepromyšleného postupu, v němž nakonec rozhodovala spíše jen náhoda a nutnost podřídit se přednostnímu výběru významnějších festivalů. Výsledný vzorek nepřesvědčivých filmů tak působil jako nedostatečný doklad toho, že problémy mládeže jsou skutečně tím, co v současné době hýbe kinematografií,⁸⁰⁾ jako příliš mělká sociologická sonda do problematiky dospívání,⁸¹⁾ které je ve většině případů redukováno pouze na peripetie kolem ztráty panenství/panictví.⁸²⁾ Nebyla tak naplněna původní očekávání, že festival skrze tuto tematickou linii obrodí své společensky angažované poslání a poskytne odpovědi na otázky,

jaká je skutečná tvář a vnitřní rozpoložení mladého člověka této moderní a technicky vyspělé společnosti, co ho přivádí ke vzpouře proti životní filosofii otců a jaké vlivy působí na utváření jeho psychiky a vztahu k životu.⁸³⁾

Výsledky práce festivalových dramaturgů sice byly přijímány s výraznými výhradami, ale v konečném zhodnocení nevyzněly jako uvíznutí ve slepé uličce. Naopak se posuzovaly jako opatrné směřování k radikálnější změně tváře festivalu, jako zkušební pole poskytující poznatky, které budou zúročeny v definitivnější koncepci příštího ročníku. Pro pod-

77) Richard Blech, Erotická vlna na festivale. *Smena*, 12. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 32.

78) Ernest Štrýc, Otázníky z Karlových Varov. *Nové slovo*, 20. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 53.

79) Tamtéž.

80) František Goldscheider, XVI. MFF v Karlových Varech v cíli aneb Vinnetou byl přítom též. *Kino* 14, 1968, č. 13, s. 6–7.

81) Gustav Franci, Festivaly — Karlovy Vary. *Film a doba* 14, 1968, č. 8, s. 442.

82) Gustav Franci, Pro filmové tvůrce svoboda neplatí? Několik neortodoxních poznámek na okraj filmového festivalu. *Lidová demokracie*, 15. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 44.

83) Milan Polák, Mládež v centre pozornosti. *Pravda*, 12. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 29.

ložení budoucího charakteru vyrovnanějším a myšlenkově důslednějším výběrem ovšem bylo nutné zbavit se příliš opatrných ohledů a ústupků, které tento rok zapříčinily přístup „oficiálních“ zástupců notně snižujících celkovou kvalitativní úroveň soutěžní sekce. To vedlo i k názoru, že propříště by bylo nejvhodnější vytvořit stálý výbor zcela nezávislý na státně administrativních složkách Československého filmu, a především festival zbavit přímého propojení s distribuční politikou Československého filmexportu a Ústřední půjčovny filmů. Práce komise by tím byla osvobozena od diktátu vlivných orgánů zemí, jejichž odmítnutí by ve stávající situaci mohlo mít důsledky pro československý filmový obchod.⁸⁴⁾

Ozvěny „československé pravdy“

Hlavní nápor kritiky se při konečném hodnocení zaměřil na druhou významnou koncepční změnu. Snaha pomoci festivalu rozdělením soutěžních porot totiž ve svých důsledcích přerostla do veřejného skandálu s mezinárodním přesahem. Problémy způsobila především porota filmových autorů. Kontroverzně bylo přijato již její rozhodnutí o udělení Velké ceny československému filmu *ROZMARNÉ LÉTO*, původně soutěžícímu na předčasně ukončeném festivalu v Cannes. Dle řady kritiků Menzelův film nesouzněl se současnými proudy kinematografie. Spíše se i z hlediska soudobých tlaků veřejnosti na filmové festivaly očekávalo, že bude dána přednost filmu angažovaně i bojovně promlouvajícímu k současnosti.⁸⁵⁾ Jako vhodnější kandidáti na Velkou cenu byly nejčastěji zmiňovány filmy *AŽ BUDU MRTEV* a *VZPOMÍNKY NA ZAOSTALOST*, oceněné porotou FIPRESCI, a to i v zahraničním tisku. Jako příliš konformní vnímal konečné rozhodnutí italský kritik Ugo Casiraghi, člen této poroty:

Pokud ceny na filmových soutěžích mají ještě nějaký smysl, musí sloužit k podpoře objevných a původních debutantů, a ne je přehlížet. Musí podporovat avantgardu, zpracovávající nebezpečná témata, a ty, kteří se cítí nespokojeni s nejistou rovnováhou, jíž bylo dosaženo.⁸⁶⁾

Daleko závažnějším nedorozuměním ovšem bylo, že autorská porota porušila statut festivalu a namísto předem smluvených dvou ocenění (Velké ceny a zvláštního ocenění) nakonec odměnila celkem sedm filmů.⁸⁷⁾ Gustav Franci situaci popsal až v absurdní nadsázce: dle něj se festival nedokázal zbavit modelu „festivalového automatu“, z něhož po vložení filmů vypadávají ceny, a místo cenných pohárů opět rozdával pouze „medaile a papírové růže“.⁸⁸⁾ Pavel Švanda tento stav specifikoval jako stálou nadvládu kabinetní di-

84) Otakar Váňa, XVI. mezinárodní festival v hávu mírně přešitém. *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 13, s. 3.

85) Např. Anon., Málo filmů mnoho cen. *Práce*, 20. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 51.

86) Ugo Casiraghi, XVI. MFF v Karlových Varech v ohlasech zahraničního tisku II. *Filmové informace* 19, 1968, č. 28, s. 13 (zdroj: L'Unità, Milán/Milano, 18. 6. 1968, Ugo Casiraghi).

87) Připočteme-li ocenění ostatních porot, bylo při počtu 21 soutěžních snímků celkem uděleno 14 cen.

88) Gustav Franci, Festivaly — Karlovy Vary. *Film a doba* 14, 1968, č. 8, s. 442.

plomacie řídící se heslem „abychom nenarazili“ i jako strategii, jež měla „ověnit“ nejen filmy, ale i samotný festival. Dle něj se tak celá událost zdiskreditovala tím, že porota nebyla z různých pohnutek schopna jasně oddělit díla skutečně hodnotná od počinů pouze zajímavých, čímž se ve verdiktech dokonale ztratil přehled o prioritách a tím i o prosazované koncepčnosti.⁸⁹⁾ František Goldscheider vnímal skrze optiku bezprostředního svědka závěr festivalu ještě ostřeji, jako „frašku, která předčila všechny předešlé ročníky“.⁹⁰⁾ Vše dle něj začalo již v zákulisí, kde bylo nepřipravené předsednictvo konfrontováno s rozhodnutím porotců a „[...] jedna zpráva vyvracela druhou a ceny měnily názvy a drobily se v záplavě titulů“.⁹¹⁾ Na pódiu před obecenstvem pak slavnostní předávání cen přerušil ředitel festivalu Alois Poledňák rozhořčeným projevem, jímž se distancoval od až hegemonického přístupu autorské poroty, v podstatě se snažící suplovat jedinou hlavní porotu předcházejících ročníků.

V dotčených reakcích předsedy inkriminované jury Cesara Zavattiniho Goldscheider spatřoval malý příspěvek jinak poklidné karlovarské přehlídky ke skandálnímu vyústění nedávných západoevropských filmových festivalů. Jiří Hořejší v případě vůdčí osobnosti autorské poroty navíc upozornil, že právě ona vnesla na festivalovou půdu radikální náladu tím, že během posledního setkání Volné tribuny proklamovala smrt filmovým festivalům, zatímco ve své práci porotce nakonec přispěla k tomu, že se na straně kritizovaných filmových přehlídek definitivně ocitla i ta karlovarská.⁹²⁾ A byl to rovněž Zavattini, kdo na této diskuzní platformě marně prosazoval vynesení rozsudku vůči příliš opatrnému a nejednotnému výběru soutěžních filmů.⁹³⁾

Nejpronikavější reakce na rozhodný postoj předsednictva vůči inflaci cen se však dostavila až o několik týdnů později. Generální ředitel Mosfilmu a zároveň vedoucí sovětské festivalové delegace Vladimir Surin publikoval v periodiku *Literaturnaja gazeta* ostrou kritiku úrovně šestnáctého ročníku filmové přehlídky. Kromě celé řady nedostatků — například málo náročného výběru programové komise, který obětoval ideovou náročnost a výchovnou roli ve prospěch banality a erotiky — upozornil na cílené znevážení sovětského úspěchu. Takto pochopil projev Aloise Poledňáka, jímž jako předseda festivalu anuloval rozhodnutí poroty odporující pravidlům statutu a se kterým (shodou okolností?) vystoupil bezprostředně po udělení zvláštní ceny oficiálně „vnucenému“ sovětskému filmu ŠESTÉHO ČERVENCE s leninskou tematikou. Spoluautor článku, tajemník Svazu filmových pracovníků SSSR Aleksandr Karaganov, rovněž vyjádřil rozhořčení nad příspěvky Ivana Svitáka a A. J. Liehma ve Volné tribuně.⁹⁴⁾

89) Pavel Š v a n d a, Příliš mnoho vavřínu. *Rovnost*, 26. 6. 1968, NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 55.

90) František G o l d s c h e i d e r, XVI. MFF v Karlových Varech v cíli aneb Vinnetou byl přítom též. *Kino* 14, 1968, č. 13, s. 7.

91) Tamtéž.

92) Jan H o ř e j š í, Pesaro 68 aneb Lesk a bída festivalů. *Kino* 23, 1968, č. 14, s. 13.

93) Galina K o p a n ě v o v á, Ugo C a s i r a g h i, Po dvou letech jako po výprasku. *Literární listy* 1, 1968, č. 17 (20. 6.), s. 11.

94) -č-, Sovětský list o Karlových Varech. *Lidová demokracie*, 4. 7. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 54. Nabízí se otázka, zda v této rozhořčené reakci nehraje roli i snaha o diskreditaci nové a samostatné cesty karlovarského festivalu ze strany představitelů moskevského filmového festivalu, jenž se rokem 1968 dostává spíše do pozice konkurenčního podniku. Další informace či reakce, které by tento střet více osvětlily, se mi dohledat nepodařilo.

Právě toto diskuzní fórum propojující již tradičně důležité aktuální otázky s filmovou tvorbou, ukotvilo zvoleným tématem *Svoboda tvorby a soudobá kinematografie* festivalový program v současné sociopolitické situaci Československa, ačkoli námět diskuzí byl ohlášen již před lednem roku 1968. Očekávání, že se zde rozběhne nejsvobodnější diskuze o problémech tvůrčí nezávislosti v kapitalistických a socialistických kinematografiích, nakonec zaniklo v příliš široce pojatých a filosoficky náročných úvahách o obecné povaze lidské svobody. Ty se nanejvýše dotýkaly negativního posuzování cenzury, často však skrze posvěcení marxistické teorie v jejím nejpůvodnějším znění.⁹⁵⁾ Výchozí otázky ovšem byly především v příspěvcích českých diskutérů svorně vztahovány k obecnější a zároveň hlubší problematice: „pozoruhodné je, že česká interpretace pojmu svoboda vychází v těchto dnech vždy z etických hledisek. V tom se naši shodují přes rozdílnost osobních formulací. A tak se více hovoří o morálce a méně o filmu.“⁹⁶⁾ Kritici však tuto silnou přítomnost takzvané „československé pravdy“⁹⁷⁾ která by se dala shrnout i do prohlášení diskutujícího Ivana Svitáka, že „svoboda je podstatou člověka — není svobody bez člověka a není lidskosti bez svobody“⁹⁸⁾ nevnímali jako negativní rys, i když upozorňovali na výrazné odklony diskutérů od stanoveného tématu. Hlavním problémem tribuny, z něhož přílišná odloučenost diskuzí od tvůrčí praxe do značné míry vyplývala, bylo nedostatečné zastoupení filmových tvůrců. Úvaha nad problematikou tvůrčí svobody v současném filmu zazněla pouze z osamocенého příspěvku maďarského filmaře Miklóse Jancsóa.⁹⁹⁾ Kritika tak vzhledem k této ideální platformě pro výměnu názorů mezi mladou filmařskou generací citlivě vnímala absenci režisérů české nové vlny, kterých se téma tribuny bytostně dotýkalo. Důvodem byl demonstrativní bojkot, jímž mladí tvůrci reagovali na jednání FITESu. Svaz na festival oficiálně pozval pouze Jiřího Menzela, jehož film byl zařazen do soutěže, a režiséři v tom viděli generační zaujatost vůči jejich úspěchům. Jiří Menzel se ze solidarity i z pocitu křivdy kvůli FITESem odmítnuté účasti jeho filmu na MFF v Benátkách bez omluvy nezúčastnil uvedení *ROZMARNÉHO LÉTA*. Dostavil se až na závěrečné udílení cen, k čemuž přispěla domluva režiséra Otakara Vávry, jenž jeho skandální jednání označil za přímé ohrožení dalšího konání festivalu, jehož prestižní status A by mohl po jakékoliv větší chybě zcela připadnout Moskvě.¹⁰⁰⁾ Do československého tisku tyto zákulisní problémy nepronikly, Menzelova neúčast byla připisována pracovnímu zatížení,¹⁰¹⁾ jak zaznělo během prvního uvedení *ROZMARNÉHO LÉTA*, a nepřítomnost jeho generačních vrstevníků byla pouze stroze konstatována, nikoliv vnímána jako organizovaná protiakce. Naopak v zahraničním tisku se neúčast režisérů nové vlny často vysvětlovala jejich bojkotujícím stanoviskem, i když často zkresleně připisovaným nesouhlasu s nedostatečnou koncepcí festivalu. Tím byla reakce mladých tvůrců vnímána jako následování

95) Jan Hořejší, ...a přece Volná tribuna. *Kino* 14, 1968, č. 13, s. 6–7.

96) Anon., A proč Benjamin? *Rovnost*, 15. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 37.

97) Tamtéž.

98) Z volnej tribuny. *Pravda*, 14. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 40.

99) Jan Hořejší, ...a přece Volná tribuna. *Kino* 14, 1968, č. 13, s. 6–7.

100) Jiří Menzel, *Rozmarná léta*. Praha: Sloart 2013, s. 213–215.

101) František Goldscheider, XVI. MFF v Karlových Varech v cíli aneb Vinnetou byl přítom též. *Kino* 14, 1968, č. 13, s. 6.

FITESu, jenž odstoupil ze spolupředatelství akce kvůli nedostatečným organizačním změnám.¹⁰²⁾

Príslib neopakovatelného sejetí tematického okruhu s dobovými událostmi nakonec vyústil v hořkost z promarněné příležitosti, související i s nepřekročitelnou propastí mezi náplní diskuzí a charakterem soutěžních děl, jež měly být dle původních představ ve Volné tribuně konfrontovány a vztaženy k aktuálním celosvětovým perspektivám (což může dokládat citlivost výběrové komise vůči filmům podněcujícím diskuzi ohledně vztahu socialismu a demokratických hodnot). Podepřít diskuzi konkrétními příklady z přítomných filmů se ovšem nepodařilo, což bylo vnímáno jako další z příčin odklonu k příliš abstraktnímu teoretizování, jehož se ve viditelné převaze chopila především československá strana podpořená výraznými kapacitami: filosofem Svitákem, literárním teoretikem Vratislavem Effenbergerem a publicistou Jaroslavem Bočkem.¹⁰³⁾

Již v průběhu Volné tribuny se objevily nesouhlasné hlasy s prosazovaným pojetím svobody, jelikož se v opozici osamoceně ocitl delegát NDR, kterého během diskuzí nad závěrečným přijetím rezoluce o svobodě tvůrčího projevu podpořila sovětská strana. Vznikl tak polemický spor, jehož jednu stranu tvořily tyto dvě země, odmítající předkládané znění dokumentu, a proti jejich námitkám se na straně druhé spojili liberálněji uvažující českoslovenští a maďarští zástupci.¹⁰⁴⁾ Od Volné tribuny se ovšem neočekával jediný prostor pro diskuzi o současném politickém vývoji v Československu. Jejím veřejným ekvivalentem se měla stát i beseda následující po Helgeho filmu *STUD*. Právě určení tohoto náročného a neokázalého snímku pro zahajovací projekci, vyhrazenou u většiny festivalů velkolepé podívané uváděné mimo soutěž, samo vypovídalo o tom, že duch pražského jara měl být neoddelitelnou součástí daného ročníku. Karlovarský festival nakonec mohl posloužit jako jedna z mála mezinárodních příležitostí, kde by mohl být využit prostor pro bezprostřední reprezentaci obrodného úsilí zahraničními návštěvníky. Bohužel tento úvod posloužil jako zřetelný důkaz toho, že festivaloví hosté dané problematice příliš otevření nebyli a s festivalem je pojily jiné zájmy. Izraelský novinář Josef Šrych popsals rozpačitou situaci takto:

Když se předseda tiskové konference s Ladislavem Helgem, režisérem *Studu*, zeptal, kdo má další, druhou či třetí otázku, nastalo trapné ticho. Bezmála tak trapné jako na schůzi vesničanů ve filmu *Stud samotném*. Nikdo nechtěl nic vědět.¹⁰⁵⁾

Jak již bylo naznačeno výše, očekávaná výměna názorů nakonec probíhala během dalších příležitostí téměř výhradně mezi zástupci socialistických zemí, což nezabránilo tomu, aby do samotného průběhu festivalu poměrně pronikavě nezasáhly první vážné náznaky „kontrarevolučního“ posuzování reformního procesu v optice Sovětského svazu. O tom, že sovětská delegace během festivalu sama nebyla v jednoduché pozici, svědčí i slova novináře Milana Poláka:

102) Např. text Martina Schlappnera z *Neue Zürcher Zeitung* (22. 6. 1968). Anon., Jaké to bylo v Karlových Varech. *Filmové a televizní noviny* 2, 1968 č. 14 (10. 7.), s. 5.

103) Anon., A proč Benjamin? *Rovnost*, 15. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 37.

104) Anon., *Filmy, ceny, diskuse*. *Rovnost*, 16. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 46.

105) Josef Šrych, Zlobme se na sebe, ne na Helgeho. *Festival 68* 1, 1968, č. 4, s. 3.

Pokuste se vžít do situace, že máte se sovětským kolegou diskutovat o tom, zda je film Šestý červenec publicistika či umění, právě v den, kdy čtete v našich novinách, že jeden jejich akademik obviňuje z revizionismu jednoho našeho tajemníka ÚV KSČ!¹⁰⁶⁾

Dotyčným politikem byl Čestmír Císař, jediný stranický exponent, který festival osobně navštívil a zúčastnil se společně s ministrem kultury a školství Miroslavem Galuškou promítání druhého ze sovětských filmů — *TVÉHO SOUČASNÍKA*.¹⁰⁷⁾ Cílem útoku Fjodora Vasiljeviče Konstantinova, publikovaného v deníku *Pravda*, byl jeho projev k výročí Marxova narození, v němž poukazoval na to, že závěry Marxe, ani Lenina nemohou posloužit k řešení soudobé československé situace, jelikož ji ani jeden z nich nemohl předvídat.¹⁰⁸⁾

Vzhledem k probíhajícímu událostem, které usadily na chvíli Československo v centru světové pozornosti, se rovněž očekávala výrazná zahraniční návštěvnost i zvýšený zájem světových hvězd a významných intelektuálních osobností.¹⁰⁹⁾ Mezinárodní události ovšem zapříčinily, že do Karlových Varů nakonec nemohla dorazit francouzská a italská delegace¹¹⁰⁾ a překvapivě chyběli i zástupci Polska, což se oficiálně přisuzovalo souběžně probíhajícímu krakovskému festivalu krátkého filmu. Vzhledem k represivnímu ovzduší v této zemi, které reagovalo na studentské nepokoje v březnu 1968 požadující liberalizaci, lze spíše uvažovat o tom, že významnou roli sehrála snaha odstříhnout inteligenci a tvůrce od československého dění ohrožujícího stabilitu systému v zemi. Vždyť jedním z hlavních hesel nedávno se bouřících univerzit bylo i svolání, že „Polsko čeká na svého Dubčeka!“¹¹¹⁾ Tisk ovšem těmto možným konsekvencím žádnou pozornost nevěnoval a spokojil se s tvrzením o vlivu filmové události, kterou poměrně nadneseně vnímal jako konkurenční podnik. Nebyly tak blíže specifikovány ani důvody, proč nedorazil stálý karlovarský host, historik Jerzy Toeplitz, jenž se krátce před festivalem stal jednou z obětí antisemitsky motivovaných čistek na vysokých školách.

Nečekaně silný zájem ovšem projeвили na minulém ročníku nepřítomní zástupci amerického filmového průmyslu, kteří do Karlových Varů zavítali s nejpočetnější delegací, překonávající i účast této země na filmovém festivalu v Cannes. V jejím čele stál ředitel Filmové a televizní služby Amerického informačního ústavu Bruce Herschensohn, jenž výrazný zájem vysvětloval úctou k současné československé kinematografii a jejími nedávnými úspěchy v amerických kinech a na oscarovém klání. V ještě větší míře jej sdílel i začínající producent Daniel Selznick, který spojil návštěvu Karlových Varů, od níž si

106) Milan Polák, *Agónia jedného sebaklamu — otazníky nad XVI. MFF v Karlových Varoch. Pravda*, 19. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 49.

107) Anon., *Karlovarský filmový festival pokračuje — Tři nadprůměrná díla. Rovnost*, 10. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 21.

108) Petr Burda, *Poslední rozhovor s Čestmírem Císařem. Haló noviny*, 2. 4. 2013. Online: <<http://www.halonoviny.cz/articles/view/5120879>>, [cit. 2. 2. 2014].

109) V. Vrabec, *Festival poklepem i poslechem. Svobodné slovo*, 9. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 14.

110) Postupně odřekly účast i očekávané hvězdy jako Anna Karina, Rod Steiger a Charlton Heston. Hvězdný lesk festivalu tak hájil pouze americký herec Tony Curtis a daleko vřeleji přivítaný představitel Vinnetoua Pierre Brice, jenž však dorazil až na samotný závěr festivalu.

111) Paweł Machcewicz, „K čertu se suverenitou“. Władysław Gomułka a Pražské jaro. In: Petr Blažek – Łukasz Kamiński – Rudolf Vévođa (eds.): *Polsko a Československo v roce 1968. Sborník příspěvků z mezinárodní vědecké konference, Varšava, 4.–5. září 2003*. Dokořán — ÚSD AV ČR, Praha 2006, s. 83–103.

marně sliboval setkání s řadou filmařů československé nové vlny, s pracovní cestou po Československu. Jejím cílem bylo najít zde spolupracovníky pro připravovaný „všelidský“ velkořím, inspirovaný „hlubok[ým] pochopení[m] pro lidskou povahu“, které Selznick považoval za stěžejní hodnotu československých římů.¹¹²⁾ Vzhledem k rozsáhlé kolekci amerických děl zařazených mimo soutěž (DOKTOR ŽIVAGO, PLANETA OPIC, BONNIE A CLYDE, JAK UKRÁST VENUŠI aj.)¹¹³⁾ a počátečnímu úmyslu delegace podpořit jejich uvedení přítomností velkého počtu řimových hvězd, lze za pravou příčinu přítomnosti zástupců amerického řimového průmyslu považovat snahu výrazně propagovat současné hollywoodské komerční úspěchy a využít tak uvolněných distribučních podmínek a divácké poptávky demokratizující se země.¹¹⁴⁾ Lze takto usuzovat i vzhledem ke skutečnosti, že účast zahraničních delegací u římů uváděných v mimosoutěžní sekci byla v předchozích ročnících naprosto výjimečná. Roku 1968 se tak na přehlídce alespoň částečně vrátily obchodní zájmy, jelikož počínaje rokem 1963, kdy se začal v Brně konat každoroční veletrh Filmřím, Karlovy Vary již nesloužily jako místo distribučních a koprodukčních jednání a uzavřených propagačních projekcí.¹¹⁵⁾ Propagace však nyní necílila na uzavírání obchodních smluv, jako spíše na masového diváka (volně přístupné projekce probíhaly v letním kině), tedy na poptávku „zdola“, jež by mohla následně ulehčit prodeji amerických produktů na řimovém trhu.¹¹⁶⁾

Šestnáctý ročník karlovarského řestivalu lze tedy na základě reflexe v tisku nakonec označit ve více ohledech za promarněnou příležitost. Neukázal ani nové cesty pro tápající řimové přehlídky, nestal se platformou progresivních politických cílů, nepodařilo se mu dostatečně odrazit prudký rozvoj československé řimové kultury. Někteří kritici si nakonec posteskli nad jeho „smutnou“¹¹⁷⁾ a „nesrdečnou“¹¹⁸⁾ atmosférou, jež byla v přímém rozporu s uvolněným duchem pražského jara i se snahou více zdůraznit již předtím přítomné rysy společenské akce. Na vině nebylo pouze deštivé počasí, ale také výrazně nižší počet hostů, který oproti minulému ročníku klesl o celou polovinu, přičemž velká část pozvaných účast odřekla až během řestivalu.¹¹⁹⁾ Ty, co nakonec dorazili, právě probíhající zahraniční události spíše odrazovaly od kolektivního družení. Jak poznamenal jeden z dobových komentátorů, dřívější všeobecnou vřřícnost vystřídala silný vliv:

112) Josef Štrých, Za neobvyklým řimovým projevem do Varů a do Prahy. *Festival 68* 1, 1968, č. 11, s. 10.

113) Kopie prvních dvou jmenovaných římů se na řestival nakonec nedostaly vzhledem k jejich zřátě na cestě z Francie.

Vladimír Bystrův, Šéf americké delegace odpovídá. *Festival 68* 1, 1968, č. 2, s. 7.

114) Těto strategii odpovídá i velmi kladně posuzovaná „zdvořilost hosta“ — poskytnutí amerických propagačních materiálů i v českém překladu. vř, Propagují nás! *Festival 68* 1, 1968, č. 9, s. 14.

115) Yvona Kotořová, Brněnské „řimřím“ poprvé. *Svobodné slovo* 19, 1963, č. 263 (3. 11.), s. 3.

116) Tuto hypotézu podporují zmínky o obtížném prodeji amerických římů na předcházejících ročnících řimří, ať už vzhledem k omezeným devizovým prostředkům, tak i přítomnému ideologickému posuzování v rámci výběrových komisí. Viz: Jan Tořmánek, *řimřím: Brněnský řimový veletrh 1963–1973*. Diplomová práce. Brno: FF MU 2010, s. 20.

117) Gustav Franc, Pro řimové tvůrce svoboda neplatí? Několik neortodoxních poznámek na okraj řimového řestivalu. *Lidová demokracie*, 15. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 44.

118) Richard Blech, Posledná možnost porozumět si. *Sřena*, 8. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 13.

119) Zatímco seznam hostů roku 1966 čítal 71 osob, další ročník zavřtalo do Varů pouze 34 pozvaných. M. Hábovř, *Dvacet pět mezinárodních řimových řestivalů v Československu...*, s. 539–541.

[...] politických diskuzí plných intolerance a neporozumění, obvinění z „revizionismu“ a [...] „konzervatismu“ viselo ve vzduchu i zde [...] stisky rukou byly méně srdečné, i když vzájemná výměna názorů nepřestala, jen lidé byli zamračenější a uzavřenější.¹²⁰⁾

Karlovarský festival v bodě krizového přelomu

Ani vnější podmínky narušující průběh události ovšem nezabránilly tomu, že se stejně jako po minulém ročníku rozpoutaly diskuze nad potřebou skutečného přelomu a východiska z pokračující krize. Nejednoznačná a vnitřně rozporná představa vedení, jakým směrem by se měl festival profilovat, vedla ke ztrátě jeho tváře.

[N]ezmohl se na nic jiného než na konstatování, že je v přechodu, tedy přesně na to-
též, co prohlašoval už roku 1966 a 1964! V podstatě však letošní festival nebyl ani
tím, protože přechod musí být přechodem k něčemu,¹²¹⁾

psaly *Literární listy*. Otázka dalších posunů v koncepci se stala předmětem diskuzí již během samotného festivalu. Hlavní problém byl především spatřován v dohodnutém střídání mezinárodní filmové soutěže s MFF v Moskvě, které narušovalo kontinuitu karlovarské přehlídky. Na první tiskové konferenci proto Elmar Klos vystoupil s myšlenkou, že by se obnovilo každoroční konání akce za zachování dohody se Sovětským svazem — to znamenalo, že by liché ročníky nebyly soutěžní, ale fungovaly by jako národní přehlídka československé tvorby s konfrontací jednotlivých tvůrčích skupin, jež by byla doplněna o reprezentativní výběr socialistických děl a o společné diskuze nejen československých tvůrců.¹²²⁾ Zatímco o dalším směřování samotného festivalu se dalo po kontroverzním závěru pouze spekulovat, poměrně jasnou představu nabídl ve svém hodnotícím článku Gustav Franci. Dle něj se měl festival napříště specializovat výhradně na autorské filmy, které by byly v jeho druhé půli reflektovány na Volné tribuně podpořené výraznou účastí filmových tvůrců. Doprovodem této diskuzní části festivalu pak měla být na základě přísných měřítek zvolená nejvýznamnější díla soudobé kinematografie. Navíc vzhledem ke specifickým podmínkám daných jedinečnou politickou situací mohla dle Franci tato autorská přehlídka sehrát rovněž roli ideálního místa pro „[...] autorskou konfrontaci zatím rozděleného světa, pro hledání styčných bodů a pro vyjasňování rozdílných hledisek.“¹²³⁾

Na druhou stranu, vztáhneme-li získané poznatky o šestnáctém ročníku karlovarského festivalu na obecnější trendy evropských filmových festivalů na sklonku šedesátých let,

120) Richard Blech, Posledná možnosť porozumieť si. *Smena*, 8. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 13.

121) Galina Kopaněvová, Ugo Casiraghi, Po dvou letech jako po výprasku. *Literární listy* 1, 1968, č. 17 (20. 6.), s. 11.

122) Anna Linhartová, O koncepci a organizaci festivalu. *Pravda*, 11. 6. 1968. NFA, MFF Karlovy Vary 1968 — separát události, s. 22. Naprosto shodnou myšlenku lze ovšem najít už u A. J. Liehma na počátku roku 1967. Viz: A. J. Liehm, Co s Karlovými Vary? *Film a doba* 13, 1967, č. 3, s. 117.

123) Gustav Franci, Festivaly — Karlovy Vary. *Film a doba* 14, 1968, č. 8, s. 442.

nevyznívají koncepční změny jako scestný pokus. Marijke de Valck vnímá toto období jako důležitý přechod mezi modelem festivalu jako „výkladní skříně“ národů, utužujících prostřednictvím těchto mezinárodních setkání vlastní suverenitu, a modelem upřednostňujícím umělecká kritéria.¹²⁴⁾ Festivaly tedy začínají procházet významnými reformami a obracejí zájem na individuální úspěchy tvůrců, částečně se otevírají novým estetickým impulsům i kontroverzním tématům.¹²⁵⁾

I když přímým podnětem k těmto změnám bylo především zhodnocení dopadů roku 1968 na instituci festivalu, u koncepce XVI. ročníku karlovarského festivalu lze už zárodky tohoto posunu vnímat. Vznikem aktivní dramaturgie se zrušila dosavadní rozhodovací pravomoc národních komisí a samotný výběr filmů se tak již nepodřizoval politicko-diplomatickým hlediskům. Snaha zohlednit v dramaturgii fenomén mladého filmu nicméně nebyla naplňována ani originálně, ani důsledně.¹²⁶⁾ Na vině byla vágní kritéria dramaturgů, kteří však vzhledem k nevalné mezinárodní pověsti minulých ročníků festivalu ani neměli dostatečný manévrovací prostor na to, aby podmínky selekce mohli dopředu jasně konkretizovat. Ani festivalová soutěž se nakonec příliš neposunula: i přes prvotní zájem o kvalitativní úroveň posuzovaných filmů byl nakonec ponechán zřetel na jejich původ (pravidlo zastoupení 1–2 filmů z každé země) a jediná rozhodná reakce na přežívající model národní reprezentace nakonec tkvěla v možnosti ponechat některé národní kinematografie bez zastoupení.

Nový kurz evropských filmových festivalů s sebou rovněž přinášel zaostření hlediska — ať už s ohledem na zájem ředitele o nové proudy či dočasné prosazování určitého ideologického filtru.¹²⁷⁾ Nová tvář karlovarského festivalu naopak vedla k silnému rozostření hledisek. Třeba už jen v tom, že festival v zájmu rozchodu s diskreditovanou minulostí nechtěl být politickou záležitostí a jasné ideové stanovisko mělo být nahrazeno demokratickou diskuzí v rámci Volné tribuny. Silně politický byl naopak kontext, do něhož akce vstoupila a jemuž bylo umožněno, aby začal daný ročník zcela neorganicky spoluutvářet, do velké míry v režii jiných národů sovětského bloku. Vezmeme-li v potaz i vedením umožněný vstup výrazně propagačních zájmů v případě americké delegace a téměř úplné potlačení pracovního charakteru ve prospěch festivalu jako uvolněného společenského setkání,

124) Marijke de Valck, *Nové objevení Evropy. Historický přehled fenoménu filmových festivalů*. *Iluminace* 15, 2003, č. 1, s. 42.

125) V případě Cannes se jedná o poskytnutí rámce pro nezávislou paralelní přehlídku *Quinzaine des réalisateurs* přístupnou radikálnějším filmům, zatímco u Benátek došlo roku 1969 k prudkému odklonu doleva z vlastní iniciativy ředitele festivalu Luigiho Chiariniho, čímž bylo například zrušeno udělování cen a omezen přístup hollywoodských produktů. Berlín se k tomuto trendu připojil částečně již v reakci na události roku 1968, kdy do soutěže proniklo několik radikálních filmů mladých tvůrců, programově ovšem až po skandálu roku 1970. Tehdy cenzurní praktiky mezinárodní poroty vedly k nepokojům a předčasnému ukončení přehlídky a východiskem se následující rok stalo zřízení paralelní sekce *Fórum mladého filmu* po vzoru canneského festivalu. Marijke de Valck, *From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2007, s. 63–66.

126) Vyspekulované obrazy mladé generace a jejích problémů vedly Uga Casiraghiho k tomuto zhodnocení soutěžního výběru: „*Protagonisté jsou velmi často mladí, ale festival zůstal starý.*“ Ugo Casiraghi, XVI. MFF v Karlových Varech v ohlasech zahraničního tisku II. *Filmové informace* 19, 1968, č. 28, s. 13. (zdroj: *L'Unità*, Milán/Milano, 14. 6. 1968, Ugo Casiraghi)

127) M. de Valck, *From European Geopolitics to Global Cinephilia*, s. 63.

v dobové rétorice by se festival asi těžko bránil nařčení z „revizionismu“. Zvláště, přihlídneme-li k razantnímu obratu v čele benátského festivalu, který se pod vedením levicového kritika Luigiho Chiariniho zbavil svázanosti s obchodními praktikami. Následný bojkot ze strany producentů zcela změnil charakter benátské oficiální soutěže. Do ní pronikly filmy nezávislých výrobců a osobitých debutantů, které vzhledem k zániku komunikace se složkami filmového průmyslu vybíral Chiarini sám, bez pravidel národnostní proporcionality a dle zcela vlastního posuzování významu jednotlivých děl.¹²⁸⁾

Návrat ke kořenům

Sovětská okupace Československa znemožnila zúročit zkušenosti z průběžského ročníku festivalu i reagovat na východiska z krize, nalezená v následujících letech u velkých západoevropských festivalů. Roku 1969 se žádný (Klosem navrhovaný) lichý ročník nekonal, i když jeho uvažovanou roli částečně naplnila druhá a na dlouhá léta poslední soutěžní přehlídka československých filmů Finále Plzeň. Jediné, k čemu tento rok došlo, byla výměna celého festivalového předsednictva,¹²⁹⁾ které již započalo přípravy dalšího ročníku a jednání se zahraničními zájemci. Na konferenci socialistických kinematografií ve Varně, konané roku 1969, se přítomní zástupci zavázali, že všemi prostředky podpoří úspěch následující karlovarské přehlídky — slíbili, že pro soutěž vyhradí nejvyšší vzniklé filmy a vyšlou delegace nejvyšší úrovně. Dle pochvalných ohlasů v tisku bylo toto předsevzetí naplněno a Karlovy Vary se opět staly „důležitým shromážděním filmových pracovníků socialistických zemí“, podpořeným nyní i širokou účastí československých vládních a stranických exponentů včetně prezidenta republiky Ludvíka Svobody.¹³⁰⁾

Organizátoři sedmnáctého karlovarského festivalu, konajícího se v červenci roku 1970, snahy svých předchůdců zcela ignorovali a vrátili se bezostyšně ke starému modelu, tentokrát již pod bedlivým dohledem federální vlády. Výmluvné je v tomto ohledu znovuoživení tradičního hesla „Za ušlechtilé vztahy mezi lidmi, za trvalé přátelství mezi národy“ a přijetí statutu, dle něhož měl festival upozornit na „filmová díla, která svým uměleckým obsahem a formou v duchu hesla festivalu přispívají k rozvoji kinematografie“.¹³¹⁾ Udílení cen opět zastala jediná mezinárodní porota a zvýšil se počet soutěžních filmů, nominovaných orgány jednotlivých zemí, a nikoli již programovou komisí. Tím získaly příležitost oproti minulému ročníku všechny evropské satelity Sovětského svazu i řada zemí

128) Jaroslav Brož, Benátský festival s překážkami. *Kino* 23, 1968, č. 20, s. 4.

Filmový festival v Cannes zcela upustil od spolupráce s národními výběrovými komisemi roku 1972, ovšem již v průběhu šedesátých let doplňoval oficiální výběr vlastními kandidáty v případě snímků výjimečných kvalit. The Museum of Modern Art, *Cannes 45 Years: Festival International du Film*. New York: MoMA 1992, s. 11–12.

129) Nové představenstvo tvořil například ústřední ředitel Československého filmu Jiří Purš, oba ředitelé filmových ateliérů, náměstci ministerstva kultury a zahraničních věcí či režiséři Otakar Vávra a Štefan Uher. Jediné poslední dva jmenovaní byli součástí vedení předchozího ročníku festivalu.

130) Jan Kliment, Karlovy Vary, důležitý krok vpřed. *Rudé právo*, 25. 7. 1970. NFA, MFF Karlovy Vary 1970 — separát události, s. 130.

131) -ay-, Před karlovarským festivalem. *Zemědělské noviny*, 25. 6. 1970. NFA, MFF Karlovy Vary 1970 — separát události, s. 11.

třetího světa. Rovněž se zvýšilo množství nejrůznějších ocenění, k nimž náležela například cena Rudého práva, Růže z Lidic či Cena odborových svazů umění a kultury určená filmu, jenž nejlépe vyjádří sociální a pracovní problémy člověka.¹³²⁾ První ze jmenovaných ocenění bylo náhradou za chybějící účast poroty FIPRESCI, jež byla dle oficiální verze vysvětlena ne jako nezáměr této federace o staronovou podobu festivalu, ale formální chybou bývalého vedení festivalu, které během příprav dalšího ročníku narušilo statut mezinárodního sdružení novinářů. Západní deníky (včetně italského levicového periodika *L'Unità*) a exilová média ovšem popisovala neúčast poroty jako protest organizace za politicky vynucenou změnu vedení festivalu. Cena Rudého práva byla dokonce na stránkách zaštiťujícího deníku vnímána jako jistá náprava nedostatečně angažovaného postoje mezinárodní poroty, jež udělila Velkou cenu britskému sociálnímu dramatu *KES* režiséra Kena Loache. Dle redakce deníku odpovídal daleko více ambicím aktuálního ročníku jí oceněný italsko-jugoslávský snímek *GOTT MIT UNS*, svědectví z druhé světové války o popravě německých zběhů jejich spoluvězni za tichého souhlasu kanadského vedení zajateckého tábora.¹³³⁾

O různorodé pocty se ucházely filmy z velké části zaměřené na rozmanitá ztvárnění bojů a konfliktů zahrnující odboj a vojenské akce druhé světové války či epizody z revolučního a osvobozenického boje. Vedle nich se výrazně uplatnila sociální dramata kritická k životním podmínkám a omezeným duchovním perspektivám v kapitalistickém systému. Jejich poněkud pochybné naplňování části hesla o internacionální sounáležitosti našlo ještě pronikavější odraz v preferování aktuální politické účelnosti nad diplomatickým přístupem, čímž se festival myšlenkově dostal na úroveň předcházející zlomovému roku 1956. Americká delegace, která zprvu jevila i o tento ročník festivalu zájem, nakonec účast odřekla, jelikož nové vedení festivalu nesouhlasilo s účastí osob podílejících se na vzniku a úspěchu „protičeskoslovenského a protisocialistického“ dokumentárního filmu *CZECHOSLOVAKIA 1968*.¹³⁴⁾ Tisk se omezil pouze na strohé konstatování oficiálně poskytnutých informací v podobě dlouhých výčtů názvů a jmen, nanejvýš dal za pravdu záměru obnovit tradiční charakter festivalu. Diskuze nad problémy nedávno ještě zavrhané koncepce tak vystřídal vyjádření typu: „Dnes i v budoucnosti je třeba navazovat na všechny kladné a dobré tendence a podněty z historie uplynulých ročníků karlovarské soutěže, pouze v této kontinuitě je smysl další úspěšné existence festivalu.“¹³⁵⁾

K nim se připojil také Gustav Franci náhle pociťující potřebu obhájit opětovné zaměření festivalu na kritérium angažovanosti slovy, že právě společenský užitek je jedinou podmínkou uměleckého tvaru,¹³⁶⁾ i mnoho ostatních, kteří v konečném zhodnocení vnímali festival v obdobném duchu: jako překonání předchozího tápání tím, že byl nedávno ještě kritizovaný model obrozen příkladně zacílenou náročností v naplnění jeho hesla a spojením sil socialistických kinematografií.

132) M. Hábová, *Dvacet pět mezinárodních filmových festivalů v Československu...*, s. 93–84, 383–386, 499.

133) Jan Kliment, Vítězství karlovarského festivalu. *Rudé právo*, 1. 8. 1970. NFA, MFF Karlovy Vary 1970 — separát události, s. 187.

134) Tamtéž.

135) ab, Na okraj festivalu. *Svobodné slovo*, 14. 7. 1970. NFA, MFF Karlovy Vary 1970 — separát události, s. 28.

136) Gustav Franci, Karlovy Vary jubilejní. *Lidová demokracie*, 14. 7. 1970. NFA, MFF Karlovy Vary 1970 — separát události, s. 25.

V něčem je ale přeci jen možné se s těmito reakcemi, poznamenanými již zesílenou autocenzurou, shodnout. Především je to konstatování, že krize byla nakonec překonána návratem k výrazně vyhraněné podobě festivalu angažovaného filmu, který se po dlouholetých kompromisech dokázal oprostít od jakýchkoliv snah přiblížit se atraktivnosti západních přehlídek a rozvolňovat při výběru děl přesně vyhraněné požadavky. Karlovarskému festivalu se tedy nakonec rázným utnutím neúspěšného několikaletého hledání podařilo dosáhnout svébytného a cílevědomě definovaného charakteru, ovšem v krajně rigidní ideologicko-manifestní podobě první poloviny 50. let. V důsledku toho se rychle ocitl mimo sféru zájmu řady západních kinematografií, k nimž už jej navíc nepoutaly nutné diplomatické ohledy. Tato skutečnost jen přispívala k prohlubující se izolaci, která ovšem odpovídala politickým záměrům.

O předchozím ročníku 1968, který jistě nabízel z ideologického hlediska přitažlivý antipól, nepadla v tisku kromě latentní přítomnosti „čehosi“, co je nyní překonáváno, téměř žádná ucelenější zmínka. Místo kritiky jeho podoby se rozhostilo všeobecné mlčení. Jediným přímým osočením dal nakonec zaznít pouze odpovědný stranický hlas Jana Klimenta v *Rudém právu*, který před zahájením festivalu napsal:

Letos navazujeme opět na tradici, kterou se před dvěma roky pokusili někteří „organizátoři“ a hlavně manipulátoři přerušit. Tehdy v osmašedesátém roce přijeli do Karlových Varů revizionističtí teoretikové typu Ivana Svitáka a A. J. Liehma, aby zneužili mezinárodního setkání ke svým protisocialistickým a protisovětským cílům. Jejich doba pominula, odváža poznáním, které odhalilo jejich skutečné záměry, tehdy umně a záměrně skrývané v girlandách slovních tirád.¹³⁷⁾

Možná že tento Klimentův útok, vzácný doklad vztahu normalizační moci k šestnáctému ročníku festivalu, poukazuje na důvod, proč měl být ročník 1968 vytěsňen z paměti: mohl totiž oživit některé tehdejší diskuze a spory, jež nevrhaly na sovětskou stranu nejlepší světlo a proti níž stavěly hodnoty svobody a liberalismu.

I když organizátoři festivalu promarnili řadu příležitostí a jen minimálně jej napojili na dobový reformní proces, zařadil se festival v očích zvítězivšího konzervativního křídla téměř okamžitě mezi krizové a tabuizované jevy roku 1968. Tato skutečnost může o opravdových hodnotách a přesahu poměrně „nešťastného“ festivalu vypovědět více než bezprostřední reakce kritiků ovlivněné možná až příliš velkými očekáváními a ovzduším „negace“ obklopujícím diskuze o všeobecné krizi festivalů. I přes neorganické střety nesmlouvavých manifestačních prvků s úsilím o nedogmatické diskuzní ovzduší zaujal šestnáctý ročník významné místo v progresivním politickém směřování země: pokud se mu nepodařilo naplnit prvotní cíl, spočívající v „mezinárodní propagaci socialismu s lidskou tváří“, nabídl alespoň důležitý prostor k obhajobě nového kurzu, podpořené v řadě veřejných střetů s jeho odpůrci širokou mezinárodní záštitou.

137) Jan Kliment, XVII. MFF Karlovy Vary. *Rudé Právo*, 15. 7. 1970. NFA, MFF Karlovy Vary 1970 — separát, s. 34.

Bc. Jakub Jiříš (1988)

Student magisterského programu Filmových studií na Filosofické fakultě University Karlovy. V současné době spolupracuje na dvou výzkumných projektech: prvním je mezinárodní projekt Sci-fEast, zabývající se fenoménem východoevropského sci-fi filmu, druhým je Bibliografie samizdatových a exilových filmových článků 1948–1989. V připravované magisterské práci navazuje na započatý historický výzkum československé televizní dramatické tvorby.

(Adresa: jjiriste@gmail.com)

Citované filmy:

Andílek aneb Panna z Bambergu (Engelchen oder die jungfrau von Bamberg; Marran Gosov, 1968), *Anna Karenina* (Alexandr Zarchy, 1967), *Až budu mrtav* (Kad budem mrtav i beo; Živojin Pavlović, 1967), *Benjamin* (Michel Deville, 1968), *Bonnie a Clyde* (Bonnie and Clyde; Arthur Penn, 1967), *Czechoslovakia 1968* (Denis Sanders, 1969), *Gott mit uns* (Giuliano Montaldo, 1969), *Hodina výhně* (La Hora De Los Hornos; Fernando E. Solanas, 1968), *Chladnokrevně* (In Cold Blood; Richard Brooks, 1967), *Jak ukrást Venuši* (How to Steal a Million; William Wyler, 1966), *Kapka medu* (A Taste of Honey; Tony Richardson, 1961), *Kes* (Kean Loach, 1969), *Lední revue* (Traumrevue; Eduard von Borsody, 1959), *Nákupčí peří* (Skupljači perja; Alexandr Petrović, 1967), *Ola a Julia* (Ola & Julia; Jan Halldoff, 1967), *Planeta opic* (Planet of the Apes; Franklin J. Schaffner, 1968), *Rozmarné léto* (Jiří Menzel, 1968), *Slečinky z Rochefortu* (Demoiselles de Rochefort; Jacques Demy, 1967), *Stud* (Ladislav Helge, 1968), *Tanec v Hitlerově hlavním stanu* (Dancing w kwaterze Hitlera; Jan Batory, 1968), *Tvůj současník* (Tvoj sovremennik; Julij Rajzman, 1968), *Volání divočiny* (Born Free; Tom McGowan a James Hill, 1966), *V severním Vietnamu* (Inside North Vietnam; Felix Green, 1968), *Vzpomínky* (Memorias del subdesarrollo; Tomás Gutiérrez Alea, 1968), *Zvětšenina* (Blow-up; Michelangelo Antonioni, 1966).

Příloha**FILMY ÚČASTNÍČÍ SE XVI. ROČNÍKU MFF KARLOVY VARY****Filmy v soutěži**

6. červenec (6-oje julja, Michail Karasik — SSSR)
Andílek aneb Panna z Bambergu (Engelchen oder die jungfrau von Bamberg, Marran Gosov — NSR)
Až budu mrtev (Kad budem mrtav i beo, Živojin Pavlović — Jugoslávie)
Benjamin (Michel Deville — Francie)
Biotaxia (José María Nunes — Španělsko)
Bylo mi devatenáct (Ich war neunzehn, Konrad Wolf — NDR)
Dlouhá cesta (Largo viaje, Patricio Coulen — Chile)
Dobrý čin (Upkar, Manoj Kumar — Indie)
Flinta v žitě (Make Low Not War, Werner Klett — NSR)
Hádej, kdo přijde na večeři (Guess Who's Comming to Dinner, Stanley Kramer — USA)
Chladnokrevně (In Cold Blood, Richard Brooks — USA)
Ola a Julia (Ola och Julia, Jan Halldoff — Švédsko)
Panáci na zdi (Bohoc a falon, Pál Sándor — Maďarsko)
Rozmarné léto (Jiří Menzel — ČSSR)
Smůla na patách (Poor Cow, Ken Loach — Velká Británie)
Stud (Ladislav Helge — ČSSR)
Tanec v Hitlerově hlavním stanu (Dancing w kwarterze Hitlera, Jan Batory — Polsko)
Tma přede mnou, tma za mnou (Tante Zita, Robert Enrico — Francie)
Tři dcery (Tri dcéry, Štefan Uher — ČSSR)
Tvůj současník (Tvoj sovremennik, Julij Rajzman — SSSR)
Únos člověka (Sequestro di persona, Gianfranco Mindozzi — Itálie)
Vzpomínky na zaostalost (Memorias del subdesarrollo, Tomás Gutierrez Alea — Kuba)

Filmy mimo soutěž

- Anna Karenina* (Alexandr Zarchy — SSSR)
Bitva v Ardenách (Battle of the Bulge, Ken Annakin — USA)
Bonnie a Clyde (Bonnie and Clyde, Arthur Penn — USA)
Bosé nohy v parku (Barefoot in the Park, Gene Saks — USA)
Dámy a pánové (Signori et Signore, Pietro Germi — Itálie)
Help (Richard Lester — Velká Británie)
Jak ukrást Venuši (How to Steal a Million, William Wyler — USA)
Jarní vody (Václav Krška — ČSSR)
Maraton (Ivo Novák — ČSSR)
Nákupčí peří (Skupljači perja, Alexandr Petrović — Jugoslávie)
Něžná (Krotká, Stanislav Barabáš — ČSSR)
Pépé a Claude (Pépé et Claude, Roberto Enrico — Francie)
Sladký čas Kalimagdory (Leopold Lahola — ČSSR)

Slečinky z Rochefortu (Demoiselles de Rochefort, Jacques Demy — Francie)

Zálesák (The Trapper, Sidney Hayers — Velká Británie/Kanada)

V severním Vietnamu (Inside North Vietnam, Felix Green — USA/Velká Británie)

V žáru noci (In the Heat of the Night, Norman Jewison — USA)

Volání divočiny (The Call of the Wilderness, Tom McGowan a James Hill — Velká Británie)

Zvětšenina (Blow-up, Michelangelo Antonioni — Velká Británie)

SUMMARY

The Illusive Revival Process of the Karlovy Vary Film Festival
A Reflection on the 16th Karlovy Vary Film Festival (1968)
in the Period Press

Jakub Jiříšče

The year 1968 was supposed to be a new start, or actually a revival for the Karlovy Vary International Film Festival. Unclear concepts, competition criteria and the passive programming of the event had been a topic of discussion in the press for a long time. Extensive manifestations involving worldwide cooperation without obstacles and with a new humanism had been turning into the provincial equivalent of prestigious Western festivals during the 1960s. In its 16th year, the event sought to fundamentally change its status and seek out a distinctive position. This was, first of all, through an active film selection focused on progressive themes without any ideological baggage. Unfortunately, numerous factors and unpredictable circumstances made this aim unachievable and the attempt to connect the festival with the ongoing socio-political process in Czechoslovakia through discussion platforms also failed.

This text approaches this unsuccessful change through its reflection in the media. The aim, however, is not only to reconstruct the 16th year of the festival through a compilation of external reactions, but also to consider the context of period geopolitical impacts and international debates concerning the crisis of the entire institution of film festivals and major changes in their institutional functioning at the end of the 1960s. Both these influences firmly defined the Karlovy Vary International Film Festival in this year of multiple crises.

Caroline Moinová

Z Cannes přes Karlovy Vary do Západního Berlína a Benátek: mezinárodní filmové festivaly v bouřlivém roce 1968

V roce 1968 otřásl západní i východní Evropou politické nepokoje, které rezonovaly i na filmových festivalech. Ani jim se totiž tehdejší vlna politických, společenských a kulturních rozepří nevyhnula. Zásah vojsk Varšavské smlouvy v Praze dne 21. srpna 1968 představoval v této situaci nesporný zvrát. Nepokoje roku 1968 lze přitom pochopit pouze v širším časovém horizontu. V 60. letech organizátoři mezinárodních filmových festivalů — i když Cannes o něco méně nežli Benátky či Locarno — s nadšením vítali představitele nových filmových vln pocházející především z Polska, Maďarska a Československa. Vzájemné kontakty posilovali novináři, kritici, producenti i filmaři na obou stranách železné opony díky filmovým festivalům už od konce 50. let.¹⁾ Naším cílem bude pochopit, do jaké míry sled festivalových nepokojů v Evropě v době studené války podléhal, či nepodléhal principu nad-národnosti, jenž mezi jednotlivými festivaly vytvářel více či méně těsné propojení. Jak zvyšující se politické napětí v Praze, Varšavě, Západním Berlíně, Římě či Paříži ovlivnilo komunikaci a vztahy mezi jednotlivými evropskými státy? Musíme si rovněž klást otázku, jak požadavky politických a kulturních svobod formovaly samotnou strukturu filmových festivalů v průběhu roku 1968, který je vnímán jako součást takzvaných „šedesátých osmých let“ jako událostí chápaných v širším dobovém horizontu.²⁾

1) Pro analýzu doby předcházející rok 1968, viz Caroline M o i n e , *Blicke über den Eisernen Vorhang. Die internationalen Filmfestivals im Kalten Krieg, 1945–1968*. In: Lars K a r l (ed.), *Leinwand zwischen Tauwetter und Frost: Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg*. Berlin: Metropol 2007, s. 255–278.

2) Viz Geneviève D r e y f u s - A r m a n d a kol., *Les Années 1968. Le temps de la contestation*. Brusel, Paříž: Complexe, IHTP-CNRS 2000; Philippe A r t i è r e s , *Ouverture*. In: Philippe A r t i è r e s , Michelle Z a n - c a r i n i - F o u r n e l (ed.), 68. *Une histoire collective (1962–1981)*. Paříž: La Découverte, 2008, s. 7–14.

Cannes (10. – 19. května 1968): „Děti, co si hrají na revoluci“?

Ve Francii odstartoval rok 1968 v únoru vypuknutím takzvané Langloisovy aféry, která trvale otřásla filmovým a kulturním světem a mnohým jeho představitelům posloužila jako „zkušební terén“ pro nadcházející aktivismus.³⁾ Ředitel a zakladatel Cinemathèque française Henri Langlois spravoval podle francouzské vlády instituci příliš netransparentně, a proto jej 9. února z funkce odvolala. Následně bylo sestaveno nové vedení cinemateky. Francouzští i zahraniční cinefilové (mimo jiné s podporou Charlieho Chaplina, Fritze Langa, Roberta Rosselliniho či Akiry Kurosawy) rozhodnutí vlády odsoudili a vnímali jej jako snahu ministra kultury Andrého Malrauxa o větší státní kontrolu nad kulturním děním ve Francii. Pořádaly se demonstrace, podepisovaly petice a vycházely články, které konfrontovaly různé účastníky aféry (od soukromých osob přes představitele institucí až po státníky). Květnovou generální stávkou aféra ještě vygradovala. Svým vyjádřením se do ní zapojili rovněž François Mitterrand, Pierre Mendès France nebo Daniel Cohn-Bendita, a sice ve prospěch Langloise. Langloisova aféra se stala zcela zpolitizovanou záležitostí.

Během jednoho týdne, mezi 3. a 10. květnem 1968, tedy studentské nepokoje pronikly i do Francie. Francouzští studenti a levicoví intelektuálové se aktivně zapojili do protestů proti zkostnatělým pořádkům, které ve Spojených státech amerických, Spolkové republice Německo či Itálii odstartovaly již mnohem dříve. Z 10. na 11. května se během takzvané „noci barikád“ pařížští studenti z Latinské čtvrti dokonce ocitli v čele nadnárodního hnutí roku 1968, neboť ten samý večer 10. května začínal jednadvacátý ročník filmového festivalu v Cannes.⁴⁾ Hned druhý den požadovalo Francouzské sdružení filmové a televizní kritiky (Association française de la critique de cinéma et de télévision) politickou mobilizaci filmařů a ukončení festivalu. V pondělí 13. května byli všichni obyvatelé Francie vyzýváni ke generální stávce a v Cannes se neuskutečnila jediná projekce ani debata. Odpoledne obsadili středoškolští i vysokoškolští studenti Festivalový palác — což byl poměrně symbolický čin na značně symbolickém místě.⁵⁾ Silné medializace festivalu chtěli využít také odboráři i stávkující z okolí. Demonstrovali proto na promenádě La Croisette před kamerami z celého světa. Mezi návštěvníky festivalu, z nichž někteří se dovolávali radikálních změn v organizaci festivalu v Cannes (vstup zdarma na filmy v oficiálním výběru, založení divácké poroty, zrušení povinnosti večerní róby a zapojení tvůrců do organizace s cílem demokratizace a profesionalizace festivalu), docházelo po celý týden k čím dál živějším debatám. V sobotu 18. května byl na tiskové konferenci přečten návrh stávky, ke které se den předtím v Paříži na Institutu vysokého filmového učení (Institut des hautes études cinématographiques) přihlásily Generální filmové stavy (États généraux du cinéma). Festival musel být ukončen. Alternativa nesoutěžních projekcí, kterou navrhoval festivalový ředitel Robert Favre Le Bret, se nakonec neuskutečnila a členové poroty, z nichž jmenujme například Louise Mallea či Romana Polanského, odstoupili. Někteří režiséři se

3) Sébastien Leyerle, *Caméras en lutte en Mai 68*. Paříž: Nouveau Monde éditions 2008, s. 25–36.

4) Ingrid Gilcher-Holtey, *Die 68er Bewegung. Deutschland, Westeuropa, USA*. Mnichov: Beck 2001, s. 80.

5) Zabrání paláce bylo pokračováním předešlých studentských okupací z května 1968, mezi nimi například okupování Sorbonny a Théâtre de l'Odéon v Paříži.

rozhodli své filmy stáhnout.⁶⁾ Například projekce filmu Carlose Saury PEPPERMINT FRAPPÉ byla hrubě přerušena. „Stále mám ten moment před očima. [...] Truffaut s Godardem brání otevření opony, film se začíná promítat na zavřenou oponu a projekce je v zá-pětí přerušena, Geraldine Chaplinová pláče a společně se Saurou přijímají stažení filmu,“ vzpomíná střihač Henri Lanoë.⁷⁾ Následující den, 19. května, oznamuje Favre Le Bret veřejnosti ukončení festivalu.

Viděno z Paříže, přerušení festivalu pro Jeana-Luca Godarda či Françoise Truffauta znamenalo triumf. Ve skutečnosti však bylo výsledkem řady incidentů odehrávajících se v hlubokém chaosu. Protestující tvořili nesourodý celek (byli mezi nimi zastánci revoluce, francouzští a zahraniční hosté, studenti a dělníci z okolí) a nesoulad, který mezi nimi panoval, nemůže být bagatelizován. Jistě, všechny spojoval stejný záměr — využít Cannes jako mezinárodní a silně medializovanou tribunu k vyjádření názoru. Otázkou ale zůstává z jakého důvodu? Jérôme Kanapa, v té době dvacetiletý asistent Claudea Berriho, vzpomíná, že šlo především o to „postavit se producentům a majitelům kin, narušit to jejich canneské posvícení“, ale výsledek byl podle něj dvousečný: „Když jsme přerušili festival, cítili jsme, že to bylo v rozporu s našimi sny o uvádění filmů na plátně. Ale doba byla příliš pohnutá na to, abychom to vnímali jako překážku, nebo abychom našli nějaké řešení.“⁸⁾ Pro některé filmy a jejich tvůrce mohlo mít ukončení festivalu velmi neblahé důsledky:

Když jsem se mini cooperem kamaráda Jeana-Pierra Rassama vrátil do Paříže [...], zažil jsem obrovské zklamání. Film Miloše Formana HOŘÍ, MÁ PANENKO se stal obětí dlažebních kostek, které zde v květnu létaly vzduchem. Sály byly prázdné nebo naplněné slzným plynem, nepřítomnost diváků na Milošově PANENCE pro mě jako pro začátečníka, který Formana představil Berrimu, aby jeho film koupil, nebyla příliš příznivá. Ale když lidi od filmu začali stávkovat, stávkoval jsem taky a na tuhle květnovou oběť jsem musel zapomenout.⁹⁾

Režisér Roman Polanski ve svých pamětech dvacet let poté také vzpomíná na „květnovou oběť“ Miloše Formana, předního režiséra a představitele československé nové vlny a Pražského jara:

Měl jsem na to zcela jasný názor. Přerušit festival pod záminkou toho, že se jedná o elitářský a kapitalistický symbol, jsem shledával dokonale absurdním. Věděl jsem například, že se Claude Berri a Jean-Pierre Rassam z velké části podíleli na tom, aby byl v Cannes uveden jeden český film, HOŘÍ, MÁ PANENKO. A věděl jsem, co to znamená pro autora filmu, Miloše Formana. Vzpomínal jsem na roky, které jsem sám prožil v Polsku, a na to silné vzrušení, které jsme zažívali pokaždé, když byl některý polský film vybrán do Cannes. Chápal jsem, co účast filmu na festivalu pro tak ma-

6) Pierre Billard, *D'ors et de palmes. Le festival de Cannes*. Paříž: Gallimard 1997, s. 46–47.

7) Pierre-Henri Deleau (ed.), *La Quinzaine des Réalisateurs à Cannes. Cinéma en liberté (1969–1993)*. Paříž: Éditions de La Martinière 1993, s. 33–35. Henri Lanoë byl režisér, skladatel a scenárista.

8) P. - H. Deleau, c. d., s. 30.

9) Tamtéž.

lou zemi znamenala — naděje, prestiž, dva krátké týdny plné svobody a zářivých snů...¹⁰⁾

Byl to jiný festival, ve švýcarském Locarnu, který mezinárodně proslavil mladého Miloše Formana, jenž zde ve svých dvaatřiceti letech v roce 1964 s filmem ČERNÝ PETR zvítězil. Film HOŘÍ, MÁ PANENKO se ale o čtyři roky později takového uznání nedočkal, jelikož v Cannes nebyl promítán a následné pařížské protesty v době jeho nasazení v kinech negativně ovlivnily jeho návštěvnost.

Jistě že „konzervativní francouzský a lokální tisk“ odsoudil rozhodnutí Favra Le Breta festival v Cannes přerušit a kritizoval všechny ty „sabotéry“ a „luxusem pobouřené“.¹¹⁾ Nicméně kritický postoj nebyl zdaleka jediným postojem politické opozice vůči květnovým demonstrantům. Zahraniční pozorovatelé ze Západu i Východu si rovněž nebyli jistí, která strana se v této krizi nacházela v právu. Například červnové vydání *Le Film français* citovalo americký časopis *Variety*, v němž se psalo, že „Truffaut s Lelouchem a Godardem jsou děti, co si hrají na revoluci“. Jak zdůrazňuje Sébastien Layerle, spisovatel, profesor filmových dějin na Université de Paris III a odborník na militantní kinematografii 60. a 70. let, nikdo nakonec „nedokázal využít mezinárodní a mediální potenciál festivalu v Cannes k tomu, aby vyhlásil ‚revoluci‘, zatímco podnět k ní se dal najít po celé Evropě“.¹²⁾ Skutečnost přerušení festivalu nás tak vede k otázce, zda zájem francouzských a potažmo západních filmařů, kritiků a cinefilů o napjatou politickou situaci, v níž se jejich kolegové z Východu nacházeli, byl skutečný, zda ji opravdu chápali natolik, že dokázali jít do hloubky problému, a nikoliv jen s nadšením přijímat jejich filmy (jak tomu bylo doposud). Průběh některých následujících festivalů konaných v roce 1968 ukazuje, jak důležité je si tyto otázky klást.

Karlovy Vary a Berlinale (červen 1968): příliš ostýchavé reformy?

Ani ne měsíc po Cannes byl zahájen československý festival v Karlových Varech, který se konal od 5. do 15. června 1968. Byl na něm ještě znát vliv Pražského jara — tradiční soutěž se nekonala, oficiální porota byla zrušena a nahradily ji tři nezávislé mezinárodní poroty (autorská, herecká a technická). V duchu otevřenosti světu, o niž festival usiloval již od svého založení v roce 1946 a již se navzdory ideologické kontrole nastolené komunistickým režimem roku 1948 podařilo udržet, zde byla uvedena řada filmů a dorazila řada západních filmařů.¹³⁾ Američan Tony Curtis, Brit Ken Loach nebo Ital Cesare Zavattini od počátků festivalu aktivně podporovali a v létě 1968 se stali jeho předními hosty. Skutečnost, že v Cannes bylo zavádění jakékoli hierarchie mezi tvůrci či filmy, k němuž docházelo nepřímo pomocí soutěže, zavrženo, se určitým způsobem odrazila na Karlových Varech. Festival nicméně nebyl přerušen a nakonec došlo i k předáváním cen. Hlavní cenu získal Jiří

10) Roman Polanski, *Roman*. Paříž: Le Livre de Poche 1985, s. 399.

11) A. de Baecque, c. d., s. 316–322.

12) G. Dreyfus-Armand a kol., c. d., s. 43.

13) Eva Zaoralová, Jean-Loup Passek, *Le Cinéma tchèque et slovaque*. Paříž: BPI, Centre Pompidou 1996, s. 95.

Menzel, přední režisér československé nové vlny, za film ROZMARNÉ LÉTO, ve kterém se tři již ne zrovna nejmladší přátelé a karikatury měšťáctví jednoho deštivého léta snaží v Krokových Varech zabít čas ve společnosti kouzelníka a jeho okouzlující společnosti.

Ani na festivalu v Berlíně, jenž byl zahájen 11. června, se události v Cannes nijak výrazněji neodrazily. „Po událostech v Cannes by se dala čekat nějaká ta bouře. Namísto toho se objevilo jen pár slabých poryvů,“ vzpomíná západoněmecký kritik Ulrich Gregor v souvislosti s Berlinale.¹⁴⁾ Střety tam byly opravdu okrajovou záležitostí a festival probíhal až do konce, i když během rozhovorů bylo znát, že Cannes mají všichni stále na paměti. Den před zahájením festivalu napsal filmový historik Enno Patalas do deníku *Die Welt*:

Idea „lidového festivalu“ a Kritického festivalu — po vzoru Kritické univerzity — která byla předmětem diskusí v Cannes, by v Berlíně mohla nabýt konkrétnější podoby. [...] Přirozeně, vše závisí na berlínských studentech. Byli by skutečně slepí, kdyby nechápali, že se jim nabízí jedinečná možnost projevit se. [...] Narušit festival by pro studenty nicméně znamenalo poněkud pochybný triumf. Navrhnout nový festival by bylo mnohem příhodnější.¹⁵⁾

Berlinale bylo ve skutečnosti poznamenáno specifickými souvislostmi studentské mobilizace v hlavním městě. Studenti Filmové školy (DFFB), Svobodné i Technické univerzity a představitelé hnutí SDS (Německého socialistického studentského svazu) nepředstavovali zrovna harmonický celek, což se nakonec nepříznivě projevilo na diskusích ve filmovém prostředí. Tvůrci Nového německého filmu, kteří se proslavili Oberhausenským manifestem z roku 1962, se dovolávali, mimo jiné, nového systému výběru festivalových filmů, většího prostoru pro politické snímky, pořádání debat po projekcích, ukončení udělování cen, zrušení porotců a volného vstupu pro všechny. Odezva ze strany studentských hnutí však byla natolik omezená, že dokonce vedla až k čistě nenávisným reakcím doprovázeným vrháním vajec. Kritici a filmaři jako Edgar Reitz, Alexander Kluge, ale také Ulrich Gregor byli zapovězeni jako „poskoci establishmentu“, ba dokonce „krypto-kapitalisté“.¹⁶⁾ Mimo to byla na Berlinale obecně kritizována především politika Spojených států, ať už se jednalo o podporu iránského šáha či válku ve Vietnamu, na niž se studentská hnutí ve svých protestních akcích zaměřovala již od roku 1965.¹⁷⁾ Ani protentokrát se tedy východní Evropa nestala hlavním tématem festivalových rozprav.

Fungování Berlinale se nakonec v roce 1968 nikterak zvlášť, kromě sestavení programu věnovaného studentským filmům z DFFB, nezměnilo a jako běžně se udělovaly ceny. V Cannes zapovězený PEPPERMINT FRAPPÉ Carlose Saury v Berlíně získal Stříbrného medvěda.¹⁸⁾ Navzdory živým diskusím a kritikám zaznívajícím v červnu 1968 se zatím

14) Ulrich Gregor, *Filmfestival-Chronik des Jahres 1968*. Berlin, Cannes, Venedig, Knokke. *Recherche Film und Fernsehen* 2, 2008, č. 3, s. 37–39.

15) Enno Patalas, *Die Welt*, 31. 5. 1968. Citováno ve Wolfgang Jacobsen, *50 Jahre Berlinale*. Berlín: Filmmuseum Berlin Deutsche Kinemathek, Nicolai 2000, s. 154.

16) U. Gregor, c. d., s. 37.

17) I. Gilcher-Holtey, c. d., s. 35–40.

18) W. Jacobsen, c. d., s. 156–158.

žádné převraty, jaké si představoval Enno Patalas, nekonaly. Vzor z Cannes tak nedokázal setřít místní a národní principy ostatních festivalů.

Jaký prostor poskytovaly festivaly na Západě československým filmařům v exilu?

Mezinárodní vztahy rozvíjené mezi filmaři ze Západu i Východu po celá 60. léta byly v napjaté atmosféře léta 1968 po 21. srpnu a násilném potlačení Pražského jara podrobeny těžké zkoušce. Českoslovenští intelektuálové se snažili především využít síť kontaktů, které doposud navázali, ale již ne za účelem zajištění distribuce svých děl, ale aby získali mezinárodní podporu v protestu proti invazi vojsk Varšavské smlouvy do Československa.

Účastníci intervence kroky filmařů sledovali bedlivě a s obavami. Začneme filmovými autoritami NDR. Detailní zpráva datovaná listopadem 1968 nám umožňuje sledovat kroky, které českoslovenští tvůrci podnikali od konce srpna až do podzimu.¹⁹⁾ Na prvním místě figuruje informace o počtu československých režisérů, kteří se v době příjezdu sovětských tanků do Prahy nacházeli v zahraničí. Jiří Menzel se krátce po 21. srpnu na vlnách rádia Svobodná Evropa obracel na umělce z celého světa s prosbou o bojkot všech pěti socialistických států Varšavské smlouvy, které se invaze účastnily nebo ji podpořily. Miloš Forman i Ivan Passer svůj protest vyjádřili z Paříže ještě předtím, než odjeli do Spojených států. Jiří Weiss se nacházel v Římě a nechal se slyšet, že se do Prahy nevrátí a že chce požádat o politický azyl v Itálii. Jan Němec zůstal v Praze, natočil sovětská vojska a natočený materiál prodal rakouské televizi, čímž přispěl k informovanosti zahraničí o tom, co se v Československu dělo, a udržel si tak, v té době vzácný, styk se zahraničím.

Mnozí z těchto východoevropských intelektuálů, kteří se během šedesátých let ve své zemi aktivně podíleli na reformistické politice usilující o obnovení mravů v politickém i kulturním životě, po srpnu 1968 emigrovali. Mezinárodní uznání, kterého se filmařům na Západě dostávalo díky účasti na festivalech, většině z nich pomohlo najít v zahraničí uplatnění. Ti, kteří zůstali, se sice museli podrobit tvrdé politické situaci, ale i přesto dokázali ve své umělecké činnosti překonat absenci prostoru pro uplatnění svobody slova, absenci občanské společnosti.²⁰⁾ Festival v Karlových Varech okamžitě podlehl důsledkům normalizace. Zatímco do konce roku 1968 nedošlo k žádným personálním změnám, počínaje rokem 1969 přicházelo jedno oznámení o propuštění za druhým a delegace, včetně těch ze „spřátelených zemí“, začaly být přísně prověřovány.²¹⁾

V důsledku pražských událostí byla atmosféra během zahajování festivalu v Benátkách dne 25. srpna obzvláště napjatá. I když na začátku roku zabránily studentské demonstrace zahájení Biennale, Mostrou neotřásl. Ivan Passer doprovázený ještě jedním kolegou pře-

19) *K otázce postoje československých filmařů v zahraničí po 21. srpnu 1968*, Centrální kancelář filmu, Oddělení kulturních vztahů. Berlín, 13. 11. 1968. Německý federální archiv (Berlín), Nadace archivních sbírek masových stran a organizací NDR, (SAPMO-BArch), DY 30 IV A2 906 28.

20) Dieter Se g e r t, *Kunst als Ersatzöffentlichkeit? Thesen zum Vergleich der antitotalitären Wirkungen von Kunst in der DDR und der CSSR nach 1970*. In: Gabor Rittersporn, Malte Rolf, Jan Behrends (ed.), *Sphären von Öffentlichkeit in Gesellschaften sowjetischen Typs. Zwischen partei-staatlicher Selbstinszenierung und kirchlichen Gegenwelten*. Frankfurt nad Mohanem: Peter L a n g 2003, s. 200 sq.

21) Rozhovor s Evou Zaoralovou vedla Caroline Moinová, Praha, 21. srpna 2007.

četl na tiskové konferenci výzvu československých režisérů adresovanou kolegům ze „svobodného světa“. Znovu se jednalo o bojkot a prosbu o „obnovení svobod“ v Československu. Československý novinář z Mezinárodní federace filmových novinářů (FIPRESCI) vyjádřil svou podporu a volal po zahájení bojkotu. Následovalo ho deset novinářů: mezi nimi i Američan Gideon Bachmann, jeden z hlavních spojovacích článků mezi americkým nezávislým filmem a Evropou, a Ulrich Gregor ze Západního Berlína, který po léta zůstával ve styku s kolegy z Východu a pravidelně se účastnil východoněmeckého festivalu dokumentárního filmu v Lipsku. Akce se ale obešla bez reakcí. Mezinárodní porota pokračovala ve své práci a festival proběhl bez přerušení. V září 1968 se porota festivalu v Locarnu, ve které usedl Jiří Menzel, odmítla účastnit projekcí sovětských, maďarských a východoněmeckých soutěžních filmů. Po marných snahách o kompromis podlehl vedení festivalu stížnostem daných států a porotu dohnalo k demisi. Byla tedy sestavena nová porota a i v tomto případě mohl festival normálně pokračovat.

Čelíce tomuto dalšímu neúspěchu na mezinárodních festivalech se v říjnu 1968 českoslovenští tvůrci v exilu rozhodli zvolit novou strategii. Během tiskové konference při příležitosti zahájení západoněmeckého festivalu v Mannheimu již Pavel Juráček, jakožto člen poroty, nehovořil o bojkotování filmů pocházejících z pěti států Varšavské smlouvy. Naopak prohlásil, že by umění nemělo doplácet na důsledky politické činnosti. On sám měl nadále mezi svými kolegy z Východu mnoho přátel a zavázal se k tomu, že na jejich soutěžní snímky bude nahlížet zcela objektivně a bude je také tak soudit. Juráček se tak pokoušel získat pomoc a podporu na Západě, ale také dát podnět určitému hnutí solidarity na Východě, což východoněmečtí pozorovatelé zaznamenali s obavami. Ve skutečnosti se solidarita mezi státy na východ od železné opony po 21. srpnu ukázala jako velmi omezená.²²⁾ Například v Polsku lidé od filmu bojovali v roce 1968 především proti novým zásadám režimu vůči intelektuálům, k opatřením se navíc přidala antisemitská kampaň, ta dohnala mnohé z nich k emigraci. V NDR drtivá většina filmařů mlčela stejně jako zbytek intelektuálské obce.²³⁾

Juráčkova výzva však neměla příliš velký ohlas ani na Západě. Ovšem, v daném roce nebyla na festivalu v Mannheimu udělena Velká cena, ale toto rozhodnutí nemělo moc co do činění s osudem československých filmařů. Vedení festivalu prohlašovalo, že peníze určené na tuto cenu by se měly využít spíše na nákup kol pro Vietkong.²⁴⁾ Stejně jako v Benátkách, na Berlinale či v Cannes je i zde otázka kulturní a politické situace na Východě odsunuta na druhou kolej, částečně zastíněna jinými otázkami, které v debatách po mobilizaci roku 1968 převládaly a které byly federalizační, ale aktuální také na obou stranách železné opony: antiamerikanismus, odpor proti válce ve Vietnamu a podpora Třetího světa. Prostor na filmových festivalech, který si dříve nárokovaly nové vlny z Východu i Západu, tak v té době obsadila jiná témata.

22) Viz François Fejtő – Jacques Rupnik (eds.), 1968. *Le Printemps tchécoslovaque*. Brusel: Complexe 1999.

23) Viz paměti východoněmeckého režiséra: Frank Beyer, *Wenn der Wind sich dreht*. Berlín: List Tb. 2001, s. 165; viz také Ehrhart Neubert, *Opposition in der DDR*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2000, s. 164–165.

24) Michael Kötz – Günter Minas, *Zeitgeist mit Eigensinn. Eine Filmfestivalgeschichte Internationales Filmfestival Mannheim-Heidelberg*. Heidelberg: Internationales Filmfestival Mannheim-Heidelberg 2001.

Po roce 1968: festivaly *in* a *off*

Odvětví kultury a kinematografie byla ve Francii pro hnutí Květen 68 a obecněji pro nadnárodní aktivistická hnutí šedesátých osmých let, jak tuto dobu nazýval Dreyfus-Armand,²⁵⁾ zásadní. Poskytovala prostor pro vyjadřování hlavních politických a společenských požadavků doby. Nová levice a aktivisté chápali filmy jako velmi účinný a ne příliš drahý způsob, jak masově šířit své myšlenky. Domáhali se reformy, které by rozvrátily stávající systém filmového průmyslu a podpořily novou generaci umělců a filmařů. U festivalů se jednalo o nový způsob organizace, zdaleka ne o jejich zánik. Především se usilovalo o zrušení soutěžních sekcí a udělování cen. Namísto toho mělo docházet k objevování mladých filmů ze všech koutů světa.²⁶⁾ Tyto požadavky se tedy protínaly s hlavními tématy Nové levice.²⁷⁾ Odsouzení války ve Vietnamu umožňovalo například jménem pacifismu a boje proti „americkému imperialismu“ vybudovat koridory mezi různými filmovými produkcemi, a sice nejen mezi Východem a Západem, ale také mezi Severem a Jihem. Velmi důležitou položkou festivalové politiky se stala stejně jako finanční a materiální podpora severovietnamských filmů a režisérů i podpora výroby dokumentárních i hraných filmů o Vietnamu a jihovýchodní Asii. Tak se Třetí svět stal ústředním tématem tehdejších debat a filmů, které se začaly více zajímat o vztahy Severu a Jihu nežli o rozdělení Evropy na východní a západní blok.

Filmové festivaly zásadním způsobem umožnily zemím z Jihu vystoupit před světem. V tomto kontextu hrál roli skutečného evropského průkopníka Mezinárodní festival dokumentárního filmu v Lipsku v NDR.²⁸⁾ Na Východě byl festival Třetího světa vypovězen z Moskvy do Taškentu a byly zde nasazovány především filmy ze sovětských republik z asijské části Sovětského svazu. Ve Francii — na festivalech v Tours a Cannes — bylo možné vidět především filmy ze subsaharské Afriky, často zásluhou etnologa Jeana Rouché. Do Lipska pak brzy dorazily snímky ze severní Afriky a Latinské Ameriky. Odtud si posléze nacházely cestu dál na filmová plátna na Západě. Kritik Ulrich Gregor, o kterém jsme se již zmínili, a jeho žena Erika Gregorová byli prvními „převozníky“ a jako první přispěli ke sdílení těchto filmů z Třetího světa mezi Východem a Západem. Společně s dalšími roku 1963 založili Freunde der deutschen Kinemathek (Sdružení přátel Německé filmotéky), jejímž deklarovaným cílem byla směsice cinefilních a aktivistických činností: „promítat, šířit, nechat kolovat, distribuovat, archivovat“.²⁹⁾ Díky této skutečnosti se v listopadu 1967 ocitl v Lipsku například kubánský dokumentarista Santiago Alvarez a o několik týdnů později, v polovině prosince, představil v Západním Berlíně v kině Arsenal (základně Přátel Německé filmotéky) svůj krátkometrážní film *Now* kritizující diskriminační rasovou politiku Spojených států.

25) Viz Dreyfus-Armand a kol., *Les Années 1968. Le temps de la contestation*. Brusel, Paříž: Complexe, IHTP-CNRS 2000.

26) W. Jacobsen, c. d., s. 154.

27) I. Gilcher-Holtey, c. d., s. 49–56.

28) Viz Caroline Moinová, *Cinéma et guerre froide. Le festival international de Leipzig (1955–1990)*. Paříž: Presses universitaires de la Sorbonne 2014.

29) Heiner Ross, Für ein Gedächtnis des Kinos — Die Filme, das Forum, der Verleih. In: *Freunde der deutschen Kinemathek: Zwischen Barrikaden und Elfenbeinturm. Zur Geschichte des unabhängigen Kinos. 30 Jahre Internationales Forum des Jungen Films*. Berlín: Henschel 2000, s. 8–14.

Z tohoto úhlu pohledu představovala krize roku 1968 novou, důležitou etapu pro narůstající účast a uznání mladých kinematografií na velkých evropských festivalech. Narůstající zájem veřejnosti o problematiku Třetího světa hrál festivalům do karet. Změny se nejdříve odrazily v organizaci festivalových institucí. V červnu 1968, krátce po přerušení festivalu v Cannes, založili francouzští filmaři Společnost filmových režisérů (*Société des réalisateurs français, SRF*).³⁰⁾ Jedním z jejich cílů bylo dosáhnout obrození způsobu programování festivalu v Cannes, jež bylo vnímáno jako příliš úzkoprsé, tradiční a akademické. SRF měla za cíl „bránit umělecké, morální, profesní a ekonomické svobody tvůrců a přispět k rozvoji nové organizace v kinematografii“.³¹⁾ Změny se začaly projevovat, již když SRF v roce 1969 vytvořila sekci *Quinzaine des réalisateurs*, která byla považována za „nové území filmových svobod“.³²⁾ Tento paralelní program doprovázející oficiální výběr festivalu uváděl pouze nesoutěžní snímky a měl se stát výkladní skříní filmů z celého světa bez jakékoli cenzury či diplomatických nátlaků. Do výběru se mohl dostat jedině debut nebo druhý autorův film. To, co bylo na počátku koncipováno jako určitý druh kontra-festivalu či *off festivalu*, se záhy stalo nezbytnou přestupnou stanicí pro Cannes. Favre Le Bret si byl vědom významu tohoto programu, který se stal skutečnou bezpečnostní pojistkou před nátlaky a očekáváními z roku 1968. Také chápal, že se jedná o cenný způsob, jak získat nové diváky, a proto souhlasil, aby se *Quinzaine des réalisateurs* stalo vedlejší sekci programu.

V zápětí začaly mimo Francii vznikat konkurenční projekty. Přátelé Německé filmotéky v roce 1971 uspořádali v rámci Berlinale první Mezinárodní fórum mladého filmu, na které byli pravidelně zváni režiséři, scenáristé a kameramani, aby hovořili o svých filmech a podnítili debatu s diváky a mezi diváky samotnými. Výběr se soustředil především na hraný film nové generace filmařů, jako byl Rainer Werner Fassbinder, či na politicky a společensky angažované filmy. Nebyly opomíjeny ani dokumentární filmy, kterým fórum přineslo mnohem větší kritické uznání. Fórum bylo mimochodem přehlídkou, na níž se mohli představit režiséři a režisérky, kteří se chopili témat homosexuality, jako tomu bylo v případě Rosy von Praunheimové, feministického hnutí, ale také filmy mladých afrických, asijských či latinskoamerických tvůrců.³³⁾

Rok 1968 se tak stal na Západě pro mezinárodní evropské filmové festivaly přelomovým momentem. Na jedné straně jako důsledek nátlaků a sil utvářejících se v předcházejících letech a na straně druhé jako počátek pro nové chápání významu festivalu, jeho publika a místa, které zaujímá v evropské společnosti.

Příběh mezinárodních filmových festivalů po celý rok 1968 ukazuje, jak důležitou roli v něm hrálo květnové přerušení festivalu v Cannes a jaký vliv mělo na jednotlivé země, bez toho, aniž by se podobný incident kdekoli jinde v Evropě opakoval. I když se hlad po často radikálních reformách velebených diváky, kritiky i filmaři jevil být v rámci nadnárodního protestního hnutí z velké části společný, jak organizátoři ostatních festivalů reagovali, ovlivňovala lokální i národní politická, sociální a kulturní specifika. Obecněji vza-

30) Olivier Thévenin, *Sociologie d'une institution cinématographique: La SRF et la Quinzaine des réalisateurs*. Paris: L'Harmattan 2009.

31) P. - H. Deleau, c. d., s. 10.

32) Podle slov předního představitele *Quinzaine*, Jeana-Gabriela Albicocca. Tamtéž, s. 16.

33) H. Ross, c. d., s. 14.

to, příběh festivalů zasažených bouřemi roku 1968 nabízí zcela jedinečný pohled na vývoj kulturních vztahů v Evropě v době studené války. Na jednu stranu poukazuje na zcela relativní povahu vztahů mezi státy odloučenými železnou oponou, které se rozvíjely po celá šedesátá léta. Na stranu druhou zdůrazňuje, jak byla mezinárodní solidarita vůči filmářům z východních států zasažených normalizací na přelomu šedesátých a sedmdesátých let snadno nahrazena aktivistickým hnutím zaměřujícím se na země Třetího světa. Mezinárodní filmové festivaly v Evropě se tak ve skutečnosti staly v otázce západovýchodních a severojižních pnutí v již tak složitém systému kulturních mezinárodních vztahů, které se rapidně měnily a začaly přesahovat čisté evropský rámec, klíčovými.

Přeložila Lada Žabenská.

Přeloženo z francouzského originálu: Caroline Moine, *De Cannes à Karlovy Vary, de Berlin-Ouest à Venise : les festivals internationaux de cinéma dans les tourmentes de 1968*. In: Christian Delporte – Denis Maréchal – Caroline Moine – Isabelle Veyrat-Masson (eds.), *Images et sons de Mai 68*. Paris: Gallimard 2011, s. 235–249.

Citované filmy:

Hoří, má panenko (Miloš Forman, 1968), *Peppermint Frappé* (Carlos Saura, 1967), *Rozmarné léto* (Jiří Menzel, 1967).

Poznámka o autorce:

Caroline Moinová vyučuje moderní dějiny na Université Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines a je členkou Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines (Centra kulturních dějin soudobých společností). Věnuje se výzkumu mezinárodních kulturních vztahů, konkrétně mezinárodních filmových festivalů v Evropě v době studené války a zabývá se též dějinami německého filmu. Podííl se na řadě francouzských i mezinárodních výzkumných projektů, je spoluautorkou řady kolektivních monografií.

Přemysl Martinek

Jsou filmové festivaly skutečně platnou distribuční platformou?

Institute filmového festivalu pohledem distributora „festivalových“ filmů

Na konci kapitoly Festivalový okruh v knize *Dějiny filmu* Kristin Thompsonová a David Bordwell citují kritika Rogera Eberta,¹⁾ který varuje před tím, že umělecké filmy²⁾ mohou skončit pouze na festivalovém okruhu a nevstoupit do širší distribuce, což negativně ovlivní jejich možné výnosy. Jakkoliv jsou vztahy mezi festivaly a distribucí komplikované, v obecné představě zůstávají festivaly v pozici zachránců uměleckého filmu jako jakýsi alternativní distribuční okruh, který nabízí prostor pro jeho exploataci, jenž by jinak chyběl. Deset let po Ebertově výroku jsou festivaly i nadále klíčovým prostředím pro selekci a mezinárodní distribuci filmů vyrobených mimo struktury amerického studiového systému (dále Hollywoodu), nicméně filmová distribuce mezi tím prošla radikální proměnou a je otázkou, do jaké míry bude filmové prostředí toto výsostné postavení festivalů i nadále potvrzovat a jestli festivaly, jejichž rozpočty jsou většinou postaveny na penězích z veřejných zdrojů, v současné podobě přežijí rozpočtové škrty způsobené finanční krizí. Festivaly jsou i v České republice „výkladní skříní“ filmového průmyslu a jsou neodmyslitelně spjaté s autorským pojetím kinematografie.

Cílem textu je zaměřit pozornost na funkčnost a platnost teze o filmových festivalech jako „alternativních distribučních platformách“ ve vztahu k současné situaci ve filmové distribuci.³⁾ Text je koncipovaný jako praktický pohled na teoretické koncepty spojované

1) Kristin Thompsonová – David Bordwell, *Dějiny filmu*. Praha: AMU 2007, s. 746.

2) Termín umělecký film postihuje kategorii zejména autorských filmů (ve smyslu auteurský film). Často se také používá termín artový film. Pokud bychom to zjednodušili, pak se jedná o filmy, kde jsou jeho autoři (režisér, scenárista) rozhodujícími činiteli ve vývoji, produkci a dokončení projektu. Jejich pozice je tedy výrazně důležitější než v případě filmů, které vznikají v prostředí, kde má hlavní slovo producent.

3) Festival jako alternativa současné distribuce je tématem mnoha studií, které se festivalům obecně věnují. Základním argumentem je vždy to, že autorské, náročné, umělecké filmy získaly díky rychle rostoucí festivalové síti možnost, jak se mimo klasickou distribuci, která o ně nejeví zájem, dostat k divákům. Ať už se autoři studií dívají na festivaly jakoukoli optikou (ekonomickou, estetickou, sociologickou, antropologickou), vztah k distribuci je v nich popisován víceméně identicky. Jedná se například o texty: Thomas Elsaesser, *European Cinema Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2009, s. 82–107; Marijke De Valk, *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam

s rolí filmových festivalů v audiovizuální kultuře. Hlavní otázky, které si klade, se týkají udržitelnosti významu filmových festivalů pro autorskou kinematografii a pro jejich širší distribuci. Fungují festivaly stále v její prospěch, nebo jsou spíše jejím posledním útočištěm, jakýmsi trpěným prostorem pro filmy, které nemohou mít ambici oslovit širší diváckou obec (tedy nerezignují na experimentování s narací i s formou a na zvýraznění kulturních odlišností)? Studie přitom vychází z analýzy festivalového provozu obecně, ale primárně se zaměřuje na zkušenost s českým festivalovým a distribučním prostředím.

Z praxe na poli distribuce je dnes zřejmé, že zájem publika i lokálních distributorů o umělecké filmy upadá, a ty následně mizí z programů kin. Stále bobtnající síť filmových festivalů sice nabízí prostor pro jejich uvedení, ale jak je to s reálnými příjmy z tohoto typu distribuce ve srovnání s těmi z té klasické? Jak je možné, že když máme nástroj, který umělecké filmy dokáže dostat do popředí zájmu médií a publika, tak v momentě, kdy jsou stejné filmy k dispozici v klasickém distribučním provozu, už tento zájem neexistuje? Jak moc festivaly ovlivňují filmové prostředí v daném teritoriu a co to pak pro distribuci znamená? Jaký je vůbec vztah distributorů a filmových festivalů? To jsou z mého pohledu klíčové aspekty role festivalů ve filmové distribuci, které v současných akademických textech stojí stále na okraji zájmu.

Klasická distribuce versus festivaly

Pokud platí hojně rozšířená premisa, že filmové festivaly jsou klíčovým exploatačním prostorem pro umělecké filmy tváří v tvář hegemonii hollywoodských filmů⁴⁾ ve většině distribučních teritorií, musíme se zaměřit na to, jak analyzovat konkrétní výsledky jednotlivých filmů při uvedení na festivalech a v distribuci a také na to, jaké rozdíly panují v klasifikaci jednotlivých filmů v distribučním prostředí a jakým způsobem klasifikujeme filmové festivaly.

Festivaly jsou jakousi nezávislou, samostatnou entitou, stojící mimo tržní prostředí, ale zároveň jsou považovány za zásadní instrument pro jeho ovlivnění, protože jsou místem předvýběru pro distributory. Festivaly nejsou revolučním prostředím s ambicí měnit stávající distribuční systém, ale prostředkem pro jeho korekci — za předpokladu, že jsou nastavené jako prostor, kde dochází k výběru a soutěži mezi filmy, které se o vstup do distribuce ucházejí a kterým může festivalový úspěch nebo pouhé uvedení ve výběru prestižního soutěžního festivalu otevřít cestu k divákům dalších festivalů nebo v kinech.

Podívejme se nejprve na konkrétní příklady z českého festivalového okruhu a z české distribuce. V klasické distribuci se dnes objevují tři základní typy filmů. Pro přehlednění

University Press 2007; Mark P e r a n s o n , First You Get the Power, Than You Get the Money: Two Models of Film Festivals. In: Richard P o r t o n (ed.), *Dekalog 3: On Film Festivals*. London: Wallflower 2009, s. 23–37. Tezi o festivalech jako alternativním distribučním okruhu podrobila kritice Dina Iordanova – viz D. Iordanova, The Film Festival Circuit. In: Dina Iordanova and Ragan Rhyne (eds), *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2009, s. 23–38.

4) Pro podíl, který zaujímá na evropských trzích hollywoodská kinematografie, viz: Scott R o x b o r o u g h , Europe Hits Record \$8.5 Billion Box Office in 2012. Online: <<http://www.hollywoodreporter.com/news/europe-hits-record-85-billion-512243>>, [cit. 8. 1. 2014].

se soustředíme na českou produkci a její produkční podhoubí, které do značné míry reflektuje celosvětový model distribuce. První tuzemskou skupinou jsou filmy financované ze soukromých zdrojů: tedy snímky jako *BABOVŘESKY* (Zdeněk Troška, 2013), *BASTARDI* (Tomáš Magnusek, 2010) nebo *KAMENÁK 4* (Jan Novák, 2013). Skupinu druhou tvoří filmy částečně autorské, částečně žánrové, jejichž postavení se kodifikovalo v pozdních 90. letech, kdy se jim dostávalo značné podpory domácího publika⁵⁾ a filmového prostředí obecně a kdy sklízely mezinárodní ocenění.⁶⁾ Jejich produkci dnes spolufinancuje skrze dotace poskytované hlavně prostřednictvím Státního fondu kinematografie stát společně s veřejnoprávními institucemi, jako je Česká televize. Jde o tvorbu Jana Svěráka, Jana Hřebejka, Alice Nellis, ale i Bohdana Slámy. Tyto snímky jsou podobně jako tituly čistě komerční úspěšně zacílené na lokální publikum, ale mají i mezinárodní ambice. Tato skupina filmů a jejich tvůrců se dá srovnávat například s francouzskými režiséry Arnaudem Desplechinem, Bertrandem Bonellem, Jacquesem Audiardem, Gasparem Noém, tedy s autory generačně spřízněnými.⁷⁾ Poslední kategorii tvoří filmy, které jsou na státních či veřejných penězích závislé absolutně a které českou kinematografii dnes reprezentují na zahraničních i domácích festivalech, ale z hlediska masovější distribuce jsou jaksi „nepoužitelné“. V klasických kinech se jejich návštěvnost pohybuje maximálně v stovkách diváků. Sem je možné zařadit snímky *TAMBYLLES* (Michal Hogenauer, 2011), *PŘÍLIŠ MLADÁ NOC* (Olmo Omerzu, 2011) či *OSMDESÁT DOPISŮ* (Václav Kadrnka, 2010).

Zatímco u klasické distribuce jsme tedy schopni rozlišovat kulturní přínos toho kterého titulu, festivaly obecně jsou neoddiskutovatelně kulturní už ze své podstaty a rozdíl mezi úrovní a přínosem jednotlivých festivalů je pro veřejnost takřka nečitelný. Ve festivalových programech se všechny tyto tři segmenty setkávají najednou, stejně jako se jejich autoři, producenti a koproducenti setkávají v jeho zákulisí. Na festivalech prvního řádu (Cannes, Berlín, Benátky) se i ty z hlediska distribuce nejslabší filmy dostávají do popředí zařazením do festivalové soutěže nebo do některé z vedlejších programových sekcí. Tím pádem získávají mimořádnou pozornost mezinárodních i lokálních médií, případně návštěvníků festivalu zastupujících filmový průmysl. Právě jejich přítomnost je skutečně oním klíčovým mechanismem, kterým jsou festivaly schopné ovlivnit distribuci.

5) Srovnávat návštěvnost filmů jmenovaných režisérů v průběhu posledních let je ošemetné, protože každý film vstupoval do jinak strukturované sítě kin, měl jiný typ kampaně, jiné žánrové zařazení, jiný potenciál, ale v obecné rovině nám tato čísla ukazují, jak silně jednotlivé tituly promluvily do výsledků návštěvnosti v kinech. Film *PELÍŠKY* Jana Hřebejka z roku 1999 vidělo celkově 1 060 375 diváků. Na Oscara nominovaný film stejného autora *MUSÍME SI POMÁHAT* vyrobený v roce 2000 pak 323 981. Autorův předposlední film *SVATÁ ČTVEŘICE* z roku 2012 pak 154 480 diváků. Na film *ŠTĚSTÍ* Bohdana Slámy z roku 2005 přišlo 228 236 diváků. Na jeho další film *VENKOVSKÝ UČITEL* (2008) 195 655. Na jeho poslední film *ČTYŘI SLUNCE* do kin dorazilo 58 288 diváků (informace převzaté z www.ufd.cz).

6) Například v roce 1998 zvítězili *KNOFLÍKÁŘI* (Petr Zelenka, 1998) na festivalu v Rotterdamu, kde o čtyři roky později zvítězily *DIVOKÉ VČELY* (Bohdan Sláma, 2001). V roce 1997 získal *KOLJA* (Jan Svěrák, 1996) Oscara. Film *MUSÍME SI POMÁHAT* (Jan Hřebejk, 2001) byl v roce 2002 nominován na Oscara stejně jako v roce 2004 film *ŽELARY* (Ondřej Trojan, 2003).

7) Ve většině evropských zemích se dá ještě mluvit o kategorii filmů, které natočila nejstarší filmařská generace. Ve Francii jde o Romana Polanského, Jean-Luca Godarda a další tvůrce, kteří svou kariéru započali v 60. letech minulého století a jsou považováni za „skutečné auteury“. U nás k takovým tvůrcům patří Jiří Menzel, Karel Vachek, Jan Němec, Jan Švankmajer (pokud nám jde o generační příslušnost), ale mezi jejich filmy jsou tak podstatné rozdíly z hlediska produkčního zázemí, distribučního potenciálu a vlivu na filmové prostředí, že je na rozdíl od západních kinematografií nemůžeme vnímat jako samostatnou skupinu.

Jenže u menších festivalů u nás i v jiných regionech se pozornost odborné i laické veřejnosti věnuje spíše obecnému zhodnocení postavení akce a důraz je často kladen na uvedení filmů právě z výše zmíněných prestižnějších festivalů — a to nikoliv výhradně filmů oceněných (s výjimkou vítězných) a těch s menším distribučním potenciálem, ale naopak těch, reprezentujících výše uvedenou prostřední skupinu. Řada přehlídek národních kinematografií pak do svého programu zařazuje pouze filmy ze skupiny první. Samozřejmě je rozdíl, když se ve výběru festivalu v Cannes objeví každý rok cca 100 filmů, na které je zaměřena pozornost médií a obchodníků na trhu — lze namítat, že na přidruženém filmovém trhu *Marché du film* je prezentováno dalších několik stovek filmů, ale trh je samostatným subjektem a lze ho srovnávat pouze s podobně koncipovanými akcemi — a když MFF Karlovy Vary uvede každý rok 230 titulů. Karlovy Vary jsou přitom ještě o tři dny kratší než festival v Cannes, a zacílení PR je tak i při nejlepší snaze českého festivalu orientováno především na nejsilnější tituly.

Pokud bychom klasické distribuční prostředí chtěli porovnat s tím festivalovým a promyslet festivaly jako samostatnou distribuční platformu, narazíme na jeden zásadní problém, a tím je nemožnost měření výsledků jednotlivých filmů v rámci jejich festivalového uvedení. K tomu je důležité alespoň naznačit hierarchickou strukturu festivalového provozu.

Festivaly můžeme hierarchizovat pouze jako celek. Kritérií je celá řada. Od kategorizace Mezinárodní federací asociací filmových producentů (FIAPF) udělující festivalům statut kategorie „A“ — tedy mezinárodní soutěžní, přes rozsah filmového trhu, který festival doprovází, až po počty takzvaných *industry* (průmyslových) aktivit zaměřených na podporu vývoje, výroby a distribuce filmů. Či je možné dále festivaly klasifikovat podle počtu VIP hostů, kteří jim zajišťují publicitu, atd. Nemůžeme je ovšem porovnat pomocí nástrojů, kterými se měří filmová distribuce, jako jsou statistiky návštěvnosti nebo General Box Office (GBO), tedy hrubé tržby filmu. Namátkou třeba MFF v Cannes či v Rotterdamu dokonce nezveřejňují ani obecnou statistiku, udávající počet prodaných vstupenek, akreditací a hostů. Mezinárodní festival v Karlových Varech oznamuje čísla obecně. Každý rok uvádí, že se prodalo a rozdalo přibližně 128 000 vstupenek.⁸⁾ Podobná čísla zveřejňuje i přehlídka Febiofest.⁹⁾ Ovšem třeba u Febiofestu jsou do výsledku započítávány odhady návštěvnosti projekcí na místech, kde se vstupenky neprodávají ani nerozdávají, a tudíž se zde počty diváků spíše odhadují, než počítají. Podobně u MFF Karlovy Vary zase pracujeme pravděpodobně s čísly, která vycházejí z rezervačního systému vstupenek, jenž ovšem neměří, kolik lidí se té které projekce skutečně zúčastní. Čísla tak spíše než jako relevantní distribuční ukazatel slouží k tomu, aby festival mohl potvrdit dopad na filmové publikum, aby ukázal, že na tento typ filmů umí přilákat tisíce diváků, zatímco v klasické distribuci by to nebylo možné.

Možná zde srovnáváme nesrovnatelné a u festivalů je kladen důraz na úplně jiný typ evaluace filmů, ale tento rozdíl je nutné vést v patrnosti v momentě, kdy festivalový okruh nazýváme alternativní distribuční platformou. Dá se říct, že festivaly vlastně nahrazují

8) Závěrečná tisková zpráva. Dostupné online: <http://www.kviff.com/download/docs/history/2013_Final-PR_cz.pdf>, [cit. 8. 1. 2014].

9) Závěrečná tisková zpráva. Dostupné online: <<http://www.febiofest.cz/cs/pressroom>>, [cit. 8. 1. 2014].

pouze jeden segment práv, která jsou u filmu k dispozici, a to práva na veřejné projekce v daném regionu. To odpovídá výsledkům filmů v kinech, a pokud nemáme možnost získat relevantní údaje o návštěvnosti, není možné festival s distribucí poměřit. Pro autora nebo producenta je samozřejmě lepší, když se film hraje na festivalu, než kdyby se nehrál vůbec. Je navíc příslibem, že si ho lokální hráči (distributoři, televizní dramaturgové a další) všimnou, a film tak díky festivalu zasáhne i další segmenty audiovizuálního trhu, ale to pořád svědčí spíše o doplňkové, korektivní roli festivalu ve vztahu ke klasickému distribučnímu prostředí.

Uvažujeme-li o festivalu jako o distribuční platformě, je třeba vést v patrnosti, že festivaly jsou schopné dopředu avizovat jen určité penzum filmů ze svého programu. Poučenější návštěvník má pak další reference od novinářů a filmových fanoušků, kteří navštívili festivaly prvního řádu, nebo má oblíbené režiséry, jejichž nové filmy festival uvádí. Pokud se na tyto filmy z kapacitních důvodů nedostane, začne si vybírat z těch projekcí, které jsou ještě k dispozici. Festival tedy generuje masovou návštěvnost filmů exotických z hlediska formy, obsahu i místa původu, ale je to jakýsi vedlejší produkt zájmu o ty „nej- silnější“ filmy.

Festivaly prvního řádu vzniklou situaci kompenzují počty projekcí filmů z oficiálního výběru. Například v Cannes jsou soutěžní filmy uváděny oficiálně minimálně čtyřikrát a k tomu lze připočítat projekce pro novináře a profesionály na trhu — je tedy těžké se soutěžnímu filmu vyhnout. České festivaly uvádějí filmy maximálně třikrát (Karlovy Vary, kde je u některých filmů i jedna společná projekce pro novináře a profesionály) nebo dokonce jen jednou (MFDF v Jihlavě). Filmové festivaly také slouží jako místo pro premiéru nebo předpremiéru titulu, který vstupuje do distribuce. Festivaly distributorům nabízejí PR zázemí, a tudíž pozornost pro film. Pro distributory jsou festivaly dnes zároveň prostorem, kde mohou iniciovat šeptandu (*word-of-mouth*) a také poprvé zpoplatnit zakoupenou licenci na trhu. Nicméně i zde jsou veliké rozdíly jak mezi servisem poskytovaným jednotlivými festivaly, tak mezi počty diváků, kteří jednotlivé filmy na festivalech zhlédnou. Ani zdaleka se ovšem nedá hovořit o ideálním způsobu prezentace filmů. Na festivalech prvního řádu ano, ale u menších přehlídek opět platí, že uvedení filmů může být dokonce kontraproduktivní. Dobře patrné je to opět na příkladech z českého prostředí.

Uvedení filmu má pro distributora nejsilnější komerční efekt u těch přehlídek, které výnosy ze vstupného dělí mezi kinaře a distributora, a u festivalů, které nestojí na akreditacích, ale na volném prodeji vstupenek (v českých poměrech Febiofest či Festival francouzského filmu). Například snímek NEVĚSTINEC (Bertrand Bonello, 2011), uvedený na Festivalu francouzského filmu v roce 2011, dokázal vyprodat pražské kino Světozor (356 míst). Nicméně v týdnu po skončení festivalu na stejné místo přilákal na dvě projekce jen 125 diváků. V celkovém součtu festivaloví diváci tvořili zhruba 35 procent návštěvnosti filmu. U titulů, jako je maďarský JE TO JEN VÍTR (Bence Fliegauf, 2012), pak třeba čtyři festivalové projekce navštívilo přes 50 procent všech diváků, kteří film v České republice viděli.¹⁰⁾ Jenže ne vždy si může distributor tato čísla oficiálně připsat. Především menší fes-

10) Film mimo školní projekce zaznamenal 1354 diváků. Na festivalech (Karlovy Vary, Letní filmová škola, MFDF Jihlava, Jeden svět a Cinema Mundi) ho zhlédlo cca 1490 diváků.

tivaly a ty odehrávající se mimo klasická kina zapojená do systému sběru výsledků Unie filmových distributorů (UFD) oficiální výsledky jednotlivých titulů nedodávají. Festivalové uvedení je tak pro distributora v řadě případů do jisté míry prodělečné. Například návštěvnost u evropských filmů se distributorovi započítává do takzvané automatické podpory distribuce, což je grantový okruh programu Media (dnes Creative Europe). Pokud čísla z festivalů nejde do celkové návštěvnosti zahrnout, v konečném účtování se může distributor prokázat nižšími reálnými počty diváků.

Podobné je to i s placením poplatků za licence k uvedení filmu. Znovu platí, že festivaly, které dělí zisk mezi kinaře a distributora, jsou pro distributora výhodnější než ty, které se domlouvají na fixním poplatku. Zahraniční prodejci licencí si účtují za jedno nebo dvě uvedení filmu na českém trhu od 200 do 1500 euro. Čeští distributoři jsou v pozici, kdy za stejné tituly dostávají nepoměrně méně. Festivaly často argumentují tím, že dělají prospěšnou věc a mají omezený rozpočet, ale ve výsledku odvádějí distributorovi za jednoho diváka například pouze 10 Kč (u kinodistribuce je to průměrně více jak čtyřnásobek). Je otázkou, jestli by na daný film lidé přišli i bez festivalu. Odpověď je s největší pravděpodobností záporná. Jen se obloukem vracím k otázce, jak a zda festivaly představují pro umělecké filmy jediné a klíčové prostředí pro distribuci a finanční výnosy z ní plynoucí. Navíc výše zmíněné festivaly, které odvádějí distributorovi podíl ze vstupného, tak činí pouze ve vztahu k českým distributorům. Zisky z filmů, které nemají českého obchodního zástupce, zůstávají festivalu. U festivalů prvního řádu navíc platí, že je to naopak producent, kdo platí za přihlášku filmu a žádné licenční poplatky za uvedení si neúčtuje.

I z toho důvodu se dnes především v zahraničí stále více ozývají hlasy, které po festivalech požadují změnu jejich ekonomického modelu ve vztahu k licenčním poplatkům, jak píše například Sean Farnel na serveru *indiewire.com*.¹¹⁾ Festivaly dnes platí předražená práva sales agentům (alespoň ve srovnání s tím, kolik za podobné penzum projekcí zaplatí distributor) a u menších filmů vyžadují naopak finanční participaci producenta (přihlášení filmu) a nebo mu platbu kompenzují plněním v podobě PR, platby za ubytování a cestovné pro štáb atd. Farnel navrhuje, aby festivaly začaly odvádět procentuální podíl ze vstupného na jednotlivé projekce jednotlivých titulů (ve výši 35 %), protože dnes skutečně pro mnoho filmů znamenají jedinou možnost uvedení před diváky, a tím pádem i jedinou možnost, jak získat peníze.

Mizející, nebo rostoucí prostor pro exploataci uměleckých filmů?

Do české kinodistribuce v roce 2013 vstoupilo 288 filmů. To je jen o pár více, než bylo uvedeno na jednom ročníku MFF Karlovy Vary. Dá se předpokládat, že mimo klasickou distribuci se do českého prostředí dostane díky festivalům dalších několik stovek celovečerních titulů. Aby bylo možné realizovat desítky festivalů a přehlídek, které se v Česku každý rok uskuteční, musely se tyto události stát nedílnou součástí programů klasických kin. Vý-

11) Sean Farnel, Fair Trade for Filmmakers: Is It Time For Festivals To Share Their Revenue? Online: <http://www.indiewire.com/article/fair-trade-for-filmmakers-is-it-time-for-festivals-to-share-their-revenue>, [cit. 8. 1. 2014].

sledkem je, že v jednosálových kinech (a silněji v tzv. artových kinech)¹²⁾ mizí prostor pro nasazování uměleckých filmů. Pro pochopení tohoto trendu je nutné zaměřit se jak na historický vývoj festivalů, tak na změny v dramaturgii těch kin, které se specializují na umělecké filmy.

V České republice se po roce 1989 nejdříve upevnilo postavení klíčového festivalu kategorie A v Karlových Varech, kde se promítá ve dvou standardně fungujících kinech a ostatní sály jsou postaveny pouze pro festival. Silné postavení si udržel i Mezinárodní festival filmů pro děti a mládež ve Zlíně, jehož tradice rovněž sahá před rok 1989. Poté vznikl přehlídkový Febiofest, který nakonec zakotvil v jednom z multiplexů — tedy festival městského typu, který se odehrává v kinech, kam lidé běžně chodí. Pak se scéna rozšířila o specializované festivaly: pro členy filmových klubů (Letní filmová škola Uherské Hradiště, která vznikla již v sedmdesátých letech, ale podobu festivalu, jenž nakupuje licence na nové a archivní filmy, má až od devadesátých let), festival dokumentárních filmů v Jihlavě — vedle Karlových Varů jsou LFŠ a Jihlava jediné dva festivaly, které si budují vlastní projekční místa a mají ambici stát se klíčovou kulturní událostí pro regionální města —, filmy s lidsko-právní tematikou, G&L filmy, asijské filmy, filmy s ekologickou tematikou, následované festivaly národních kinematografií jako Festival francouzského filmu, Das Filmfest nebo La Película. Dnes však můžeme najít i festivaly argentinského filmu, íránského filmu, festivaly zaměřené na skandinávskou tvorbu, Festival otrlého diváka, festival skateboardových filmů atd. Některá kina pořádají minipřehlídky starších titulů za snížené vstupné (Filmmánia). Nejprve se festivaly soustředily ve větších městech, dnes se třeba i prostřednictvím takzvaných ozvěn konají i v městech, kde chybí standardní kinosál. Někteří distributoři ve svých kinech promítají tituly ze zemí, na které se nejvíce zaměřují (společnost Cinemart pravidelně uváděla přehlídku skandinávských filmů v pražském kině Evald, složenou především z titulů, které v předchozím roce uvedla do kin).

Jestliže tedy dříve byl festival jakýmsi karnevalem, dožínkami, spektaklem, dnes ho můžeme vnímat jako integrální součást distribučního systému, jako jeden z jeho marketingových nástrojů, který má díky svému charakteru události (event) silnější potenciál oslovit návštěvníky kin a hrát může v podstatě cokoliv.

Většina festivalů se dnes odehrává v prostoru klasických kin, které díky nim omezují svůj běžný provoz. Nejzásadnějším problémem z pohledu distributora je tedy jejich množství. V důsledku digitální revoluce v distribuci filmů je dnes do kin uváděno okolo 7 filmů každý týden (ještě před dvěma lety to byly 3–4 filmy). Prostor pro jejich hraní se však spíše zúžil, protože řada kin na digitalizaci z finančních a jiných důvodů nedosáhla a následně ukončila svůj provoz, neboť distributoři dnes nabízejí téměř výhradně digitální kopie.¹³⁾ Přidáme-li změnu v dramaturgii kin — jednosálová kina, která dříve nasazovala 35mm kopie klíčových filmů až po jejich uvedení v multiplexech, dnes tudíž přednostně hrají právě tyto tituly —, zmenšil se především prostor na projekce těch z hlediska ná-

12) Jednosálové kino je kino s jedním sálem. Artové kino je většinou také jednosálové, ale jeho program je zaměřený na prezentaci náročnějšího obsahu, jenž zahrnuje i různé přehlídky a festivaly. Jednosálovým kinem je například Kino Kotva v Českých Budějovicích, jehož program je dnes více či méně identický s programem multiplexu v tom samém městě. Artové kino je například brněnská Scala nebo pražské Aero.

13) Srov. Aleš Daniš, Svět filmu bez perforace. Hrozby a příležitosti digitální filmové distribuce. *Iluminace* 25, 2013, č. 2, s. 89–101.

vštevnosti nejslabších filmů. Tedy filmů, které jsme si zvykli označovat jako festivalové. Neoznačujeme je již jako umělecké nebo autorské nebo artové, ale festivalové proto, že je jejich existence přímo spojována s projekcemi na festivalech, případně jejich uvedením na specializovaných televizních kanálech, jako je ČT Art nebo placený Cinemax či Film Europe. Když k tomu připočteme fakt, že třeba klíčová pražská jednosálová kina jako Světozor nebo Lucerna jsou v období podzimu (z hlediska tržeb klíčovým) výrazně zaplněna festivalovým provozem, je tento prostor ještě menší. A nejsou to přitom kinaři, kdo přebírá iniciativu a nabízí prostor pro širší dramaturgii, než jakou nabízejí nákupčí distribučních firem, ale je to stát a jeho podpora festivalům, díky které si tato kina za pro kinaře výhodných podmínek festivalové štáby pronajímají. V tom je jeden důležitý rozpor. Digitalizace a především ta podpořená z veřejných prostředků kinařům přinesla svobodnější podmínky pro nasazování filmů. To se mělo projevit jednak vyšší návštěvností kin v důsledku uvádění mainstreamových premiérových titulů, ale zároveň měla kinařům poskytnout možnost využít jednodušší a levnější cirkulaci evropských a lokálních filmů. Výsledek je zatím jemně řečeno rozpačitý a pro kinaře je jednoznačně zajímavější poskytnout své kino festivalu s jistotou finančního příjmu než propracovaně strukturovat svou nabídku a vnášet do práce s divákem vlastní dramaturgii (pokud není autorem festivalového projektu on sám).

Festivaly se tak skutečně pro řadu filmů stávají jedinou platformou pro jejich uvedení v tom kterém teritoriu, ale jsou to dvě až tři projekce v kinech. České festivaly navíc v drtivé většině vyžadují exkluzivitu prvního uvedení, takže některé tituly lze zahrát pouze na jediném festivalu (samozřejmě existují i výjimky). O prodej licencí na zbývající platformy (televize, VOD, DVD) se musí postarat sám producent nebo mezinárodní prodejce práv. Pokud je film v distribuci, jsou v daném teritoriu k dispozici všechna práva na dobu šesti až deseti let a také obchodní zástupce (distributor), který s nimi disponuje. Stále tedy platí, že film, který vstupuje do distribuce, má větší šanci prosadit se v daném regionu, a i proto je distributor pro prodejce práv nebo producenta důležitější než festivalový dramaturg. U většiny filmů, které jsou zakoupeny distributorem, je to také on, kdo poté rozhoduje o jejich festivalovém nasazení. O rostoucí síle festivalů ve vztahu k distribučnímu prostředí však svědčí fakt, že čím dál tím více filmů národních kinematografií je do českých kin nasazováno až po skončení konkrétního festivalu — například filmy francouzské až po uvedení na Festivalu francouzských filmů na konci listopadu. Jistota, že právě tento festival umí nastartovat slušnou distribuční kariéru jednotlivým filmům, se ale pomalu vytrácí. Jednak pro tolik filmů uvolněných najednou už nemají kina místo, jednak si navzájem berou diváky, protože jsou určeny stejné cílové skupině. Jinými slovy, festival, který svou spoluprací s distributorem založil na ekonomicky zajímavých výsledcích filmů na něm uvedených, sám způsobil to, že jeho dříve platný obchodní model je přesycený a nefunguje tak jako dříve. Francouzským filmům festival vždy pomohl prosadit se v médiích (i díky pozvaným hostům) a v povědomí fanoušků. Dnes je ale spíše prostorem, kde se pouze vytěží jeho potenciální návštěvnost. Takový vývoj má vliv na proměny významu jiných distribučních platform.

Výše popsany problém totiž nepostihuje pouze český trh, ale i další evropské regiony, kde je festivalový „kalendář“ i přes značné rozdíly v jednotlivých teritoriích strukturován stejně. Evropská komise, potažmo grantový aparát, dnes pod tíhou situace velí k vysoké

podpoře VOD aktivit.¹⁴⁾ Když se vytrácí prostor pro filmy v kinech, je nutné je divákům nabídnout jinde, a to nejlépe hned od premiéry (systém tzv. day and date uvedení). To není pouze reakce na eventizaci distribučního prostoru, ale také na rostoucí počet filmů, které jsou uváděny pouze na festivalech, a k širšímu okruhu diváků se tak často nedostanou. Je otázkou, jestli přesunutí na internet není jen vyklizením pole a přijetím porážky, kterou evropský umělecký film na poli distribuci prožívá.

Ona festivalizace provozu klasických kin se zdá být specialitou středoevropského regionu, který v důsledku několik desítek let fungujícího systému státem ovládané distribuce není vyvinut tak, jak je tomu v tradičních kapitalistických zemích. Jestliže je svět festivalů prvního řádu i nadále světem *auteurského* filmu, protože v jejich programech stále rezonuje nástup evropských nových vln, u nás byl tento vztah cenzurou znemožněn a kontinuita s tradicí *auteurského* filmu chybí. Nedostatek diváků pro umělecké filmy a silný podíl hollywoodských studií na trhu totiž ve střední a východní Evropě nutí menší kinaře k tomu, aby spíše než kontinuálnímu uvádění filmů třeba v týdenních nasazeních dávali přednost nasazení na jednu až dvě projekce měsíčně a programovaly filmy do specifických kolonek, jako jsou projekce pro seniory, matky s dětmi nebo příznivce dokumentárního filmu.

Jestliže dříve tedy festivaly fungovaly jako místo setkávání filmařské komunity, místo soutěže mezi ne-hollywoodskými filmy, kde se určovalo, který z nich bude mít šanci na širší uvedení v klasické distribuci,¹⁵⁾ dnes festivaly samy přebírají distribuční iniciativu a do značné míry parazitují právě na prostoru, který byl distribuci dříve vyhrazen. Distribuční iniciativou se v tomto případě nemyslí aktivity festivalů jako Era Nové horizonty v Polsku nebo Ostrava Kamera Oko v České republice, které mají vlastní distribuční společnosti, vstupující na standardní trh, ale přesun festivalových filmů z distribuce do na sebe časově navazujících programů různě dramaturgicky postavených festivalů.

Dramaturgie jako klíčový rozdíl mezi festivalovým a distribučním provozem

Při analýze vztahu distribuce a festivalů je nutné zaměřit se i na to, jakým způsobem probíhá výběr filmů do obou platform. Tedy na dramaturgii, a to jak v globálním, tak lokálním měřítku. Protože je to právě dramaturg (u distribuce se používá spíše termín nákupčí / buyer), kdo rozhoduje o tom, které filmy se k divákům tak či onak dostanou. Tady můžeme vidět zásadní rozdíl, který je samozřejmě strukturální, ale zároveň ilustruje to, proč panuje jistá nerovnováha mezi přijímáním a exploatací autorského filmu v distribuci a na festivalech. Distribuce (a nejen nákup filmů, ale i jejich programace v kinech a mediální reflexe) totiž svou dramaturgii opírá o filmy ve stádiu vývoje, tedy filmy nehotové, kdežto festivaly pracují s již hotovými filmy, což dle mého názoru zastiňuje i to, že distri-

14) Kromě podpory, o kterou mohou požádat přímo VOD platformy (http://ec.europa.eu/culture/media/fundings/new-technologies/support-vod-dcd/index_en.htm), existuje i projekt podpory souběžného uvádění filmů do kin a na internet (http://ec.europa.eu/culture/media/fundings/new-technologies/support-vod-dcd/index_en.htm).

15) T. Elseasser, cit. d., s. 92.

butoři chtějí uvádět primárně filmy, které si na sebe vydělají, a festivaly zase filmy s jakousi uměleckou přidanou hodnotou.

Klasická distribuce funguje především díky předprodejům práv (pre-sales). Ne, že by filmy byly prodané dříve, než budou prodané, ale jednotliví hráči do jejich produkce vstupují v momentě, kdy mají k dispozici třeba jen synopsi, leták s obrázky a v lepším případě scénář. Pracuje se tedy s možnými očekáváními potenciálního publika v blízké budoucnosti, a nikoli se zkušeností z projekce filmu s diváky a s jeho kritickým zhodnocením, k čemuž byly klíčové festivaly dříve optimálním prostorem. Výnosy z kino-distribuce už nejsou v samotném financování produkce filmu tak důležité, i když výnosy z předprodeje ano. Nové filmy autorů, u kterých se dá předpokládat úspěch na festivalech prvního řádu a které zná širší publikum, se prodávají i dva roky před tím, než vstoupí do stádia produkce, a za cenu několikanásobně vyšší než v momentě, kdy jsou dokončené. Riziko finanční ztráty se tedy přesouvá od producenta spíše směrem k distributorovi, který film kupuje s tím, že musí doufat, že za zmíněné dva roky se skutečně podaří do filmu nalákat nějakou výraznou hereckou hvězdu, že film bude skutečně takový, jak prodejce před jeho vznikem avizoval, nebo že jeho režisér potvrdí své postavení a znovu přiláká do kin stejný nebo větší počet fanoušků.¹⁶⁾

Pokud bychom to srovnali se systémem, jakým své filmy distribuují hollywoodské společnosti, nenajdeme kupodivu příliš odlišností. Tedy alespoň v tom, že distributor pracuje s filmem, jenž neměl možnost dopředu vidět, což se ještě více prohloubilo s nástupem uvádění filmů v jednom termínu ve většině teritorií najednou. I tady se s kampaní začíná v momentě, kdy film ještě není hotový a marketéři se tak musejí držet několika málo informací, které mají k dispozici, a budit mnohdy později nenaplněná očekávání publika. Zásadní rozdíl je samozřejmě v obchodním modelu, kdy jsou hollywoodské filmy distribuovány skrze smluvně vázané distributory s podílem na zisku, a nikoli na základě předprodeje práv. I když onen před-prodej se odehrává o stupeň výše v prostředí produkčních a investičních firem uvnitř Hollywoodu. Důležité nicméně je, že se v obou prostředích pracuje s ještě nenatočenými filmy. Podobně jako musí distributoři nakupovat filmy „na slepo“, jsou i kinaři odsouzeni k tomu, že většinu filmů nasazují do programu, aniž by je viděli, a musejí se tak spoléhat na to, že jim distributor ve svých propagačních materiálech nelže. Silnější distributoři pak mohou uvedení atraktivního hitu podmínit nasazením svých méně atraktivních titulů, u kterých je dopředu jasné, že se pro místní publikum tolik nehodí. Nutným výsledkem silného přetlaku filmů v kinech a dominance multiplexů, nabízejících v jednom čase možnost výběru, je pak úbytek diváků. Umocněný i tím, že dnešní publikum má nepřeberné možnosti kulturního vyžití. Instituce lokálního kina totiž nemá možnost stát se jakýmsi „chráněným“ prostorem, jako jsou galerie, divadla a hudební kluby, které si budují vlastní diváckou základnu osobitou dramaturgií.

16) V Evropě je dnes také běžné, že umělecké filmy vznikají v mezinárodních koprodukcích, aby se tak zajistila možnost získat prostředky z různých národních i regionálních fondů a z televizí, operujících v celé Evropě (Arte, Canal plus). Česká kinematografie zatím v koprodukcích není příliš silná a i to je jeden z důvodů, proč jsou čeští producenti nuceni spoléhat na získávání financí na lokálním trhu a oslovovat komerční firmy, jejichž účast se promítne jednak do zacílení filmu na co nejširší cílovou skupinu, jednak často také product placementem.

Tohle všechno ovšem neplatí pro festivaly. Na festivalech se pracuje převážně s filmy, které projdou dramaturgickým výběrem. Dá se předpokládat, že festival v Cannes nasadí do soutěže nový snímek režiséra Romana Polanského, i kdyby se dokončil deset minut před projekcí, protože svému auteurovi věří. Stejně tak se dá předpokládat, že se třeba malý festival (v ČR třeba Febiofest) bude snažit pro svůj program získat vítězný film z ně kterého z velkých festivalů, protože ten mu přitáhne pozornost médií a publika. To jsou ale spíše výjimky potvrzující pravidlo. Festivaly sebe sama propagují především jako událost, sbírají kredit svým trváním nebo postavou festivalového ředitele či ředitele programu. Na festivalech se chodí na filmy z exotických destinací, protože se v rámci jakési společenské dohody mezi organizátory festivalu a návštěvníky prostě věří tomu, že film byl na festival z nějakého dobrého důvodu vybrán. I když jsou tedy jednotlivé tituly na festivalech oproti distribuci jaksí upozaděné (nejsou součástí primární marketingové kampaně, nefigurují na plakátech atd.), jsou k nim diváci vstřícnější. Chápou, že jejich konzumpce je součástí nějaké vyšší kulturní hry. Samozřejmě i ve festivalových katalozích se pracuje s krátkými anotacemi, které mohou být pro diváka stejně matoucí a nepřesné jako distribuční listy, s nimiž pracuje distributor při nákupu filmů. Příčetný dramaturg ale do programu nevybere film, za kterým by si nestál nebo by ho nevnímal jako důležitý třeba vzhledem k jeho politickému obsahu. Podobnou úlohu sehrály v klasické distribuci v 60. či 70. letech třeba filmové kluby, které byly v době, kdy nebylo tolik festivalů, prostorem, kde se potkávalo spřízněné publikum, vymezující se proti mainstreamu a hledající filmy s jinou než zábavní hodnotou. To, že jsou dnes festivaly místem, kde diváci sledují filmy v zaplněném sále, je důkazem, že publikum pro umělecké filmy existuje. Taková důvěra se ale už nepřenáší do klasické distribuce po skončení festivalu.

Publikum uměleckých filmů, jinými slovy, kinařům a distributorům nevěří — i když na důvěře, jako klíčovém faktoru marketingu, je například postavena dramaturgická koncepce pražských artových kin Světozor, Aero nebo Oko, což je ovšem znovu dáno eventizací jejich programu, tedy vysokým počtem festivalů, speciálních projekcí a alternativního obsahu, který nabízejí. Výhodou festivalových dramaturgů v porovnání s klasickými distributory je jednak to, že nejsou odkázáni na výsledky návštěvnosti jednotlivých filmů, ale řídí se celkovým dopadem festivalu na kulturní a sociální prostředí. Zároveň pracují s filmy, u kterých jsou schopni reálně odhadnout, jaké budou mít publikum, do jakého času se hodí. Navíc pracují s publikem, které přijde za jejich výběrem na jedno konkrétní místo. V klasické distribuci často musí distributor pracovat s filmy, které jsou jiné, než při jejich nákupu předpokládal, a přesvědčovat publikum, aby si je samo našlo v programu různých kin na různých místech regionu, v němž distributor operuje.

Festivaly a jejich vliv na filmový průmysl a jeho reflexi

Pro distribuci autorských filmů, které jen těžko hledají prostředky na výrazné marketingové kampaně, je klíčová také jejich reflexe ze strany médií a dnes i laické veřejnosti, organizované na fanouškovských webových stránkách, jako je například csfd.cz. Na jednu stranu jsou festivaly prostorem, kde se média na filmy soustředí, kde mohou díky přítomnosti jejich autorů proběhnout rozhovory, kde se sbírají první ohlasy. Na druhou stranu

festivaly mohou ovlivnit obecnější představy publika o současné světové produkci, mohou se stát jakousi výkladní skříní filmového průmyslu, která dokonale maskuje neutěšený stav autorské kinematografie tváří v tvář publiku, navštěvujícímu primárně klasická filmová představení. Díky důvěryhodnější, strukturovanější a smysluplnější dramaturgii mají festivaly skutečně výhodu a mohou ovlivnit tu část publika, jež filmy aktivně vyhledává. Mohou je kultivovat. V českém prostředí například není příliš obvyklé, aby média vysílala své korespondenty na zahraniční festivaly, a tak je to především karlovarský festival, který určuje, jak bude naše filmové prostředí vnímat stav současné světové umělecké produkce.¹⁷⁾ Divák je tedy přesvědčován, že prostřednictvím festivalů proniká do jiného, lepšího světa filmu, který se silně vymezuje proti mainstreamu, jenž divákovi nabízí běžná kina.

Problematické je to ovšem třeba u festivalů národních kinematografií konaných v Česku, jimž je výběr často diktován prostřednictvím příslušného domovského ministerstva a jeho strategie o propagaci země. Jen málokterá ambasáda latinskoamerické země je třeba u nás ochotná podpořit uvedení „svého“ filmu do klasické distribuce, což ovlivňuje jeho přítomnost v celém audiovizuálním prostoru — a často je to z politických důvodů.¹⁸⁾ Na druhou stranu právě tyto ambasády organizují své vlastní jednorázové filmové festivaly, kde představí tu méně konfliktní část produkce. Často z jejich výběru musí vypadnout filmy, na které z finančních důvodů nedosáhnou, což jsou většinou filmy zastupované mezinárodními sales agenty — tedy neúspěšnější festivalové filmy. Divák tedy z festivalu odchází s tím, že ví, co se v dané zemi točí, ale obraz je to neúplný a často falešný. Festivaly tak mají další specifický dopad na kino-distribuci. Pokud je hlad po poznávání nových filmů například z Argentiny nebo Mexika saturován na festivalech a v distribuci se filmy z těchto oblastí téměř nevyskytují, není to tím, že by ve srovnání s ostatní produkcí byly horší nebo méně divácké, ale tím, že na ně publikum do standardních kin nemusí a neumí chodit.

Výše zmíněné nastavení diváckých očekávání ve vztahu k festivalové dramaturgii je problematické ovšem i u větších tuzemských festivalů, což je opět dáno tím, že na rozdíl od západního světa Česko dohání čtyři desetiletí, kdy exploatace filmů podléhala ideologickému, státnímu doзору. Například program karlovarského festivalu balancuje na hraně mezi festivalem, který udává směr (mezinárodní soutěž, soutěž východoevropských filmů, prezentace projektů ve vývoji atd.), a akcí sanující potřebu velké přehlídky úspěšných filmů z jiných festivalů (jednu dobu měl dokonce sekci přímo věnovanou programu festivalu v Cannes, nazvanou Otevřené oči). K tomu karlovarský program zahrnuje řadu retrospektivních a archivních sekcí a dokonce i soutěž dokumentárních filmů. Výsledkem je, že ani jednu funkci festival neplní tak, aby se stala dominantou jeho profilu. Červeným ko-

17) Jan Gregor – Tomáš Stejskal, Vary: Kdeže loňské pecky jsou aneb čekání na velký hit. Online: <<http://aktualne.centrum.cz/kultura/mff-karlovy-vary/clanek.phtml?id=784502>>, [cit. 8. 1. 2014].

18) Příkladem takové praxe může být třeba uvedení chilského snímku *POST MORTEM* (Pablo Larraín, 2010) do kin (Artcam). Na distribuci filmu věnovanému událostem okolo vojenského puče Augusto Pinocheta se chilská ambasáda odmítla jakkoliv podílet, protože toto téma se vychyluje z oficiální doktríny, jak Chile v zahraničí prezentovat. Podobně společnost Artcam neuspěla s filmem *POST TENEBRAS LUX* (Carlos Reygadas, 2012) u mexické ambasády, kde opět vadil příliš negativní pohled na současnou mexickou společnost. Zkušenost se opakovala i se srbskou ambasádou, která měla problém s filmem *KLIP* (Maja Miloš, 2012) a odmítla podpořit návštěvu jeho režisérky v Praze.

bercem a příjezdy štábů před uváděním soutěžních filmů simuluje atmosféru festivalů prvního řádu, ale jsou to právě soutěžní filmy, které už delší dobu nemají ani komerční potenciál ani nepředstavují žádnou vyšší kvalitu ve vztahu k moderním trendům současné kinematografie. Chybí jim výraznější pokrytí v médiích a ani festival jim ho jak na lokální, tak na mezinárodní úrovni není schopen zajistit. Pro řadu návštěvníků je festival spíše místem společenského setkávání než pátrání po filmech nedostupných v distribuci. Karlovy Vary musí být takové malé Cannes, ale pouze tak, že kopírují vnější atributy tohoto festivalu a nikoliv jeho vnitřní strukturu a silnou dramaturgii.

Festivaly také ovlivňují filmový průmysl tím, že vyvíjejí tzv. industry aktivity, které mohou být zaměřeny nejen na setkávání filmových profesionálů, ale i přímým vstupem do produkce vybraných filmů. Dobrým příkladem je filmový festival v Rotterdamu, kde byla postupně vytvořena sekce Cinemart, která slouží k prezentaci vybraných připravovaných filmů odbornému publiku. Sekce Hubert Balls Fund se zase podílí na financování filmů z Asie a bývalých postsovětských republik. Tyto aktivity však musejí mít dobré finanční zázemí a pro sponzory jsou v českém prostoru vlastně jen velmi málo atraktivní, protože se o ně nedá opřít PR. U nás je jich tedy jen poskrovnu.

Základem tohoto stavu je fakt, že financování českých festivalů neprobíhalo v posledních letech (podobně jako financování jiných velkých kulturních akcí) transparentně a že především soukromí partneři mají na programovou strukturu festivalů a jeho PR velký vliv. Karlovy Vary i ostatní velké české festivaly byly od 90. let financované díky přímým zásahům poslanců do státního rozpočtu, díky netransparentnímu rozhodování místních samospráv a samozřejmě díky soukromým partnerům — ČEZ, RWE, Synot, ČSOB, KB. I když se později zavedla výzva pro festivaly v rámci grantového řízení Státního fondu kinematografie a peníze na festivaly se rozdělovaly i v rámci grantového okruhu odboru médií a audiovize na ministerstvu kultury, stále platí, že některé festivaly jsou financovány mimo tyto oficiální struktury. V loňském roce navíc právě ministerstvo kultury ve výše uvedeném okruhu nerozdělilo žádné finance, protože z něj byly staženy finanční prostředky, a tak se hledalo jinde, aby se rozpočty festivalů nepropadly za únosnou mez.¹⁹⁾ Je přitom pozoruhodné, že i když stále častěji cítíme neochotu veřejnosti akceptovat skutečnost, že natáčení českých filmů je třeba finančně dotovat, u festivalů toto přesvědčení chybí. Festivaly jsou brány jako něco, co se podporovat přirozeně má nebo se o tom alespoň tolik nediskutuje. Ale i tak je financování českých festivalů z roku na rok zásadní překážkou pro jejich rozvoj a emancipaci od světa politiky a byznysu, který od festivalu tohoto typu očekává něco úplně jiného než klasický filmový fanoušek nebo na druhé straně filmový profesionál. Tento finanční tlak a nejistota brání profesionalizaci festivalů, což je klíčové pro jejich rozvoj, a tím pádem je není možné více institucionalizovat.²⁰⁾ Právě institucionalizace pomáhá festivalům skutečně intenzivně zasáhnout do filmového prostředí a pod-

19) Jiří A n g e r, Schází filmovým festivalům víc peníze, nebo kreativita? Online: <<http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/novinky/clanek.phtml?id=793785>>, [cit. 8. 1. 2014].

20) I kvůli tomu v českém prostředí neexistuje fluktuace klíčových dramaturgů v takové míře jako ve vyspělých západních zemích, což vede ke konzervaci přehlídek. Při pohledu na změny na klíčových postech ředitelů programu festivalů v Locarnu, Berlíně, Benátkách, Římě a na dalších místech vypadá svět filmu jako svět špičkového fotbalu, kde trenéři putují z týmu do týmu dle svých výsledků. V Čechách jsou úzce spojené s lidmi, kteří je po roce 1989 zakládali anebo resuscitovali.

porovat „své“ filmy na jejich další cestě k divákům právě skrze klasickou distribuci. Takovou vnitřní strukturu si u nás zatím budoval jen jihlavský festival, kde se však jednalo o samostatné projekty Institutu dokumentárního filmu, z nichž ten klíčový byl loni přesunut do Prahy a odehrává se dnes během festivalu Jeden svět.

České festivaly tak ovlivňují laickou i odbornou veřejnost, co se týká hodnocení zahraniční produkce. V rámci českého filmového průmyslu však mají pouze společenský dopad. Nemluvě o tom, že kromě festivalu v Jihlavě (industry activity) a Jednoho světa (vyváží svůj formát hlouběji do prostoru bývalého sovětského bloku) mají minimální vliv na mezinárodní scéně. Pokud jsou pro český prostor vnější atributy festivalů důležitější než filmy, je jejich síla a efekt marginální i v rámci standardní lokální distribuce. Tedy pokud bychom se zaměřili na to, jak jejich dramaturgie ovlivňuje dramaturgii distribuční, a nikoli na ekonomické výsledky, kterým jsme se podrobně věnovali v první půli studie.

Závěr

Thomas Elseasser ve svém textu „Film Festival Networks“ píše, že festivaly společně každý rok vyselektují skupinu filmů, která se dostane do širší distribuce. Díky tomu je pak téměř kdekoli na světě možné v multiplexu natrefit na stejné festivalové hity, které „soutěží“ o pozornost s hollywoodskými blockbustery, jež se hrají ve vedlejším sále. Elseasser vnímá festivaly jako prostor, který je využíván jak producenty nezávislých filmů, tak americkými filmovými společnostmi. Jako prostor, ze kterého se rekrutují režisérské, autorské osobnosti, jež mohou později proniknout k režii klíčových blockbusterů. Jako prostor dialogu mezi světem komerce a umění. Jenže digitalizace kin, která uvedla do života instrument Virtual Print Fee (VPF), kdy distributor platí za nasazení v multiplexu povinný příspěvek firmě, jež ho zdigitalizovala, možnosti festivalů stát se oním garantem širší distribuce pro několik nejúspěšnějších filmů smazává. VPF totiž platí jak distributoři hollywoodských filmů, tak těch uměleckých. Návratnost této investice je nejistá a menší distributoři nemohou ztráty kompenzovat z úspěchu svých větších filmů. Podobně se vychyluje i poměr uvádění hollywoodských a uměleckých filmů v jednosálových kinech.

Festivaly se tak stávají místem, kde se sice potkává Hollywood s uměním, ale zatímco Hollywoodu to přináší pozornost médií, profesionálního i laického publika a potvrzení vysoké kvality filmů, které se uvolí na festivalech prezentovat, umělecké filmy mohou na chvíli zazářit a pak oběhnout svět pouze prostřednictvím stále rostoucí festivalové sítě. Do distribuce se nedostanou. Společně s rizikem, že stoupající počet festivalů přijde o klíčové veřejné finanční prostředky, na nichž jsou existenčně závislé, je otázkou, zdali není na čase přesvědčení o festivalech jako klíčovém prostoru pro prezentaci nezávislých, uměleckých a autorských filmů znovu promyslet.

Evropský film je dnes v mnoha ohledech rukojmím veřejných institucí, které ho financují — od národních veřejnoprávních institucí (televize, fondy) přes ministerstva po mezinárodní organizace financované z rozpočtu Evropské komise (program Media — dnes Creative Europe). V Evropě dnes vznikají ročně stovky filmů, které si hledají cestu k divákovi, a jejich producenti přirozeně využívají možnost vytvořit pro ně takové prostředí, kde jejich návštěvnost, tváří v tvář silně konkurenčnímu hollywoodskému ekonomickému

modelu, který ovládá evropské distribuční trhy, nebude klíčovým rozhodujícím faktorem pro jejich přijetí a životnost. Ty důležité funkce festivalů, jako je selekce klíčových titulů, testování jejich dopadu na publikum, soutěž mezi filmy a propagace za pomoci odkazů na historii a prestiž festivalových ocenění dnes čím dál tím méně nachází odezvu v komerčním prostředí standardní distribuce. I když festivalů přibývá, publikum uměleckých filmů mizí před očima a přesouvá se směrem k eventům, kde je obsah podřízen stylu, jakým je prezentován.

Jestliže od doby svého vzniku festivaly symbolizují nástup a potvrzení autorského filmu jako odpovědi na hollywoodský žánrový model, dnes se paradoxně stávají jeho hrobníkem. Pokud budou autorské filmy odsouzeny k dvěma třem projekcím na lokálním festivalu, ani cena z Cannes těmto autorům nezaručí, že je někdo bude za pár let ještě znát. Možná, že je to přirozené, ale hluboké rozdíly mezi českými festivaly a jejich zahraničními protějšky ukazují, jak moc jsou festivaly omezené lokálním prostředím a jak ho často nemohou přesáhnout, i když by k tomu měly mít obecné předpoklady. Základní problém vztahu festivalů a distribuce je to, že i když se festivaly snaží vytvořit systém, jak umělecké filmy dostat do popředí zájmu, a udržovat tak svůj vliv na filmové prostředí, je to pouze za cenu toho, že standardní distribuci těch stejných filmů pomáhají marginalizovat.

Pokud bychom se tedy vrátili k sugestivní otázce z titulu tohoto textu, zda filmové festivaly mohou být platnou distribuční platformou, tak by odpověď byla z mnoha důvodů záporná. Zároveň, jakkoli je těžké předvídat vývoj v této oblasti, není vyloučené, že postavení festivalů bude postupně silít na úkor klasické distribuce a nebude existovat vůle k revizi konceptu festivalu jako alternativní distribuční platformy.

Přemysl Martinek. Absolvent Katedry filmové vědy na FF UK. V letech 2004–2007 působil jako hlavní dramaturg a později programový ředitel MFF Febiofest. V roce 2007 krátce zastával pozici label managera v marketingovém oddělení distribuční společnosti Bontonfilm. Od roku 2008 je výkonným ředitelem distribuční společnosti Film Distribution Artcam.

Citované filmy:

Babovřesky (Zdeněk Troška, 2013), *Bastardi* (Tomáš Magnusek, 2010), *Čtyři slunce* (Bohdan Sláma, 2012), *Divoké včely* (Bohdan Sláma, 2001), *Je to jen vítr* (Bence Fliegauf, 2012), *Kameňák 4* (Jan Novák, 2013), *Klip* (Maja Miloš, 2012), *Knoflíkáři* (Petr Zelenka, 1998), *Kolja* (Jan Svěrák, 1996), *Musíme si pomáhat* (Jan Hřebejk, 2000), *Nevěstinec* (Bertrand Bonello, 2011), *Osmdesát dopisů* (Václav Kadrnka, 2010), *Pelíšky* (Jan Hřebejk, 1999), *Post Mortem* (Pablo Larraín, 2010), *Post tenebras lux* (Carlos Reygadas, 2012), *Příliš mladá noc* (Olmo Omerzu, 2011), *Svatá čtveřice* (Jan Hřebejk, 2012), *Šťěstí* (Bohdan Sláma, 2005), *Tambylles* (Michal Hogenauer, 2011), *Venkovský učitel* (Bohdan Sláma, 2008), *Želary* (Ondřej Trojan, 2003).

SUMMARY

Are Film Festivals Truly a Valid Platform for Distribution?*The Institution of Film Festivals from the Perspective of the Distributor of "Festival" Films***Přemysl Martinek**

This study attempts to contribute to the debate on whether the current environment of film festivals may be perceived as an alternative circuit of distribution from the perspective of a film professional. If this position on the part of festivals is uncritically accepted in the field of festival studies, it is the result of a misunderstanding of the differences between the two worlds. Festivals and distribution differ in the ways they work with individual titles and select titles for distribution and festival line-ups. The text also focuses on changes accompanying the increase in the number of film festivals, as festivals are organized at present in classic cinemas and occupy the space formerly restricted to the standard distribution of auteur cinema. The study also challenges the perception of film festivals as events of indisputable cultural value, which is, according to the author, negatively reflected in the current film environment, as well as in an unbalanced position of distributors and festival organizers in relation to the authorities who decide on the allocation of public resources.

The author comes to the conclusion that auteur film, categorized currently more commonly as art-house or festival film, is actually endangered rather than supported by the existence of festivals. Economically speaking, this is primarily caused by the fact that revenues from screenings at festivals do not substitute for revenues from classic distribution. The added value in the form of PR support for films screened within festival programs is limited to a few key titles, which would enter regular film distribution anyway, regardless of whether they were screened at festivals or not. Even when a film enters distribution owing to its festival success, it is not guaranteed that art-house cinemas will be able to screen it as increasing space in their programs is occupied by variously structured film festivals. The study attempts to demonstrate, through concrete examples from the Czech festival and distribution environment, that the phenomenon of festivals is generally a positive step towards supporting the exploitation of auteur cinema on other platforms, although it is devastating for these kinds of films in the reality of a small film market.

Aida Vallejo

Industry Sections

Documentary Film Festivals between Production and Distribution

Across the 1990s and 2000s, festivals specializing in documentary films proliferated across Eastern Europe, a term I use here to describe not only the former Soviet Sphere, but also the Balkans, the Baltic States, Greece, Turkey, and Cyprus¹⁾. This phenomenon is rooted in the recent exponential growth of festivals built around a specific theme or genre of film. It was also a product of the adoption of third sector-model organizational structures in the field of cultural management (non-profit organizations funded through public and private partnerships),²⁾ and of the revival of the feature length theatrically released documentary — a format previously reserved for television.³⁾ International interest in such films was sparked by documentarian Michael Moore's high-profile success at Cannes in 2002 and in 2004.⁴⁾

In this essay, I argue that the last twenty years have witnessed a change in the roles documentary festivals play in film culture. Where festivals once served primarily as exhibition sites, in recent years, the growing presence of industry sections at these events has result-

- 1) I acknowledge the rather idiosyncratic and unorthodox use of the term Eastern Europe in this essay, however, for the purposes and focus of this study and the term reflects the ever-growing connections between documentary cultures within these countries. I refer to Eastern Europe not as the geopolitical area, but as a spatial delimitation.
- 2) See Ragan Rhyne, 'Film festival circuits and stakeholders,' in Dina Iordanova and Ragan Rhyne (eds), *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit* (St. Andrews: St. Andrews Film Studies, 2009), pp. 9–39; Ruby Cheung, 'Funding models of themed film festivals,' in Dina Iordanova and Ruby Cheung (eds), *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities* (St. Andrews: St. Andrews Film Studies, 2010), pp. 74–103. On the organizational complications that arose from competition between the Karlovy Vary Film Festival and the Golden Golem in Prague see Dina Iordanova, 'Showdown of the festivals: clashing entrepreneurship and post-Communist management of culture,' *Film International*, vol. 4, no. 5 (October 2006), pp. 25–38.
- 3) See Ana Vicente, 'Theatrical Distribution of Non-fiction Films in Europe' (MA Dissertation: University of Salford, 2004) and Amy Hardie, 'Rollercoasters and Reality: A Study of Big Screen Documentary Audiences 2002–2007,' *Participations*, vol. 5, no. 1 (May 2008).
- 4) Documentary attracted academic attention in the previous decade following the publication Bill Nichols seminal *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 1991).

ed in their exerting a profound influence not only on film criticism but also on film production and distribution. Festivals have become nodal points for the negotiation of cinematic culture insofar as they serve as meeting points for professionals working in production, distribution, and criticism. Accordingly, their study promises to provide us with important insights into the development of European film cultures. Moreover, comparative studies of festivals will enrich our understanding of the festival hierarchies which have developed in the region, and allow us to reflect on how they have been shaped by cultural policies, especially those of the European Union.

Films, Festivals, and the Industry

Two initiatives have helped to energize the study of film festivals. First, Marijke De Valck and Skadi Loist established the Film Festival Research Network. Second, since 2009, Dina Iordanova has overseen the annual Film Festival Yearbook, which brings together work on the topic.⁵⁾ A qualitative leap in the field was provided by the publication of De Valck's 2007 monograph *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*.⁶⁾ In contrast to previous works, her study approached festivals from a multitude of perspectives, examining geopolitics, economic practices, media coverage, and audiences.⁷⁾ She dedicated an entire chapter to the Cannes Film Festival's roles as a market and an advertising platform. De Valck also drew upon Pierre Bourdieu's concept of cultural capital to shed light on the processes through which festivals act as mediators for the creation of symbolic value, both for films and their makers.⁸⁾ In doing so, she was able to move away from oppositions between art and commerce,⁹⁾ while acknowledging that such oppositions remain central to journalistic and some academic treatments of festivals.¹⁰⁾ Furthermore, a debate has unfolded about the significance of the international festival network, with Iordanova

5) As a result of their collaboration on both initiatives, Skadi Loist and Marijke De Valck include an annotated bibliography of film festival studies in the *Film Festival Yearbook Series*. See also Marijke De Valck and Skadi Loist, 'Festivals', *Oxford Bibliographies Online, Cinema & Media Studies* (2013), <<http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0155.xml>> [accessed 10 December 2013].

6) Marijke De Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007).

7) For an exception see Kenneth Turan, *Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the World They Made* (Berkeley: University of California Press, 2002), pp. 13–61. The author describes Cannes, Sundance, and ShoWest as "festivals with business agendas", and analyzes their markets, promotional practices, and other industrial activities.

8) Other authors have utilized this concept to analyze film festivals. See Janet Harbord, *Film Cultures* (London: Sage Publications, 2002); Liz Czach 'Film festivals, programming, and the building of a national cinema', *The Moving Image*, vol. 4, no. 1 (2004), pp. 76–88; Cindy Hing-Yuk Wong, *Film Festivals. Culture, People, and Power on the Global Screen* (London: Rudgers University Press, 2011).

9) See Stephen Mezas (et al.), 'Much ado about nothing? Untangling the impact of European premier film festivals', *Creative Encounters Working Paper*, no 14 (2008), pp. 1–31; Stéphanie Torche, 'Les logiques économiques et culturelles dans les festivals de films: Analyse et représentation' (Dissertation: Université de Fribourg, 2008).

10) This is the case with a Mark Peranson's article, in which he posits two "ideal" film festival models: the business festival and the audience festival. The former is connected to production and distribution strategies; the

challenging the assumption that festivals serve as an alternative distribution channel to Hollywood, something both Thomas Elsaesser and De Valck proposed.¹¹⁾ She argued instead that they serve more as an exhibition network, whose connections and commercial significance to film circulation is not as obvious as first thought.¹²⁾

Even though there has been an increase in interest in documentaries from Eastern European scholars writing in English,¹³⁾ the festivals themselves have received scant attention. The few publications that do in fact consider the festivals and their industrial dimensions are largely aimed at industry professionals, fashioned as they are either by festivals organizers or by organizations that promote documentary films. This is the case with the articles that were produced within the framework of the Seedox project, an initiative that was executed during the 2008 GoEast Film Festival (Wiesbaden Central and Eastern European Film Festival in Germany), which included a symposium devoted to South-Eastern European documentary.¹⁴⁾ Similarly, the Czech-based Institute of Documentary Film (IDF) produced two professional manuals, both of which were designed for film professionals participating in its Ex Oriente Film Workshop.¹⁵⁾ These publications included several articles that highlighted funding opportunities within the international festival circuit and the dynamics of global film distribution.

Given the dearth of internationally-focused scholarship on Eastern European documentary film festivals — especially on their industrial dimensions — this essay sheds new light on this complex and constantly developing subject. As the first attempt to map the international network of documentary festivals, the essay seeks to identify the main industrial activities included in the festivals' programs, focusing on the international dynamics of the festival network, and the relationships between events inside and outside of this region. In so doing, I hope to show the extent to which such connections have shaped the development of Eastern European festivals.¹⁶⁾ I begin by charting the historical develop-

latter to exhibition. Despite the limitations of such a strict demarcation, Peranson highlights important issues relating to new economic practices in the international festival circuit. See Mark Peranson, 'First you get the power, then you get the Money: two models of film festivals', in Richard Porton (ed.), *Dekalog 3: On Film Festivals* (London: Wallflower, 2009).

- 11) Thomas Elsaesser, 'Film festival networks: the new topographies of cinema in Europe', in *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005), pp. 82–107; Marijke De Valck, *Film Festivals*.
- 12) Iordanova, 'The Festival Circuit'.
- 13) See Jadwiga Głowa (ed.), *Zooming on history's turning point: documentaries in the 1990s in Central and Eastern Europe / Dokument po przełomie. Film dokumentalny lat 90. w Europie Środkowo-wschodniej* (Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1999); One World human rights film festival and Visegrad Fund (eds), *Visegrad Documentary Library 1989–2002* (Bratislava: International Visegrad Fund, 2002); Margit Rohringer, *Documents on the Balkans — History, Memory, Identity: Representation of Historical Discourses in the Balkan Documentary Film* (Newcastle: Cambridge Scholars Publisher, 2009); Hans-Joachim Schlegel (ed.), *Die Subversive Kamera: zur anderen realität in mittel-und osteuropäischen dokumentarfilmen* (Konstanz: UVK Medien, 1999).
- 14) Seedox (South Eastern European Documentaries), <www.seedox.org> [accessed 12 May 2013].
- 15) Andrea Slováková (ed.), *Documentary Handbook. Making a Documentary in Central and Eastern Europe in the Context of International co-production* (Prague: Institut dokumentárního filmu, 2005); Radka Weiserová (ed.), *Documentary Handbook 2: Ex Oriente Film — Making Creative Documentary in Europe* (Prague: Institut dokumentárního filmu, 2007).
- 16) This study is limited to the analysis of those industry activities that are conducted in English. The international perspective of this essay does not stand at odds to studies of national cinema. Further examinations

ment of the international network of documentary festivals in Eastern Europe. From there I shift my attention to nascent industrial aspects of these festivals, focusing on their new roles as intermediaries for distribution. Finally, I consider these developments in relation to European Union cultural policies, placing particular emphasis on the creation of institutes to promote documentary films.

The Rise of Documentary Festivals

The historical development of the international network of documentary festivals in Eastern Europe is characterized by four phases. During the first phase, which unfolded across the late 1950s and the early 1960s, a small number of events were created as showcases for national cinema. A second phase, from the late 1960s to 1989, saw the emergence of new models promoted and controlled by professionals. In a third phase, during the 1990s, non-profit organizations funded through public and private partnerships entered the field as festivals organizers. A fourth phase unfolded in the 2000s, during which time such events proliferated, creating a periphery of the festival circuit.

During the first phase, only three festivals devoted to documentaries took place in Eastern Europe: the 1955 Leipzig Festival for Documentary and Animated Film, the 1959 Belgrade Documentary and Short Film Festival, and the 1961 Krakow Film Festival for Documentary, Animated, and Short Films. These events were created to promote national cinema, and their programming policy was influenced heavily by political interests. The first two festivals listed were staged as alternatives to two fiction film festivals: the Berlin International Film Festival of 1951 and the Yugoslavian Film Festival in Pula of 1954. The third provided a showcase for Polish films. Festivals devoted to fiction films had taken place in the region since the 1940s, modeled on those held at Venice in the early 1930s, and, after WWII, in Cannes and Locarno. For example, Czechoslovakia's inaugural Karlovy Vary Film Festival was held in 1946, and the Manaki Brothers festival was first run in the Macedonian town of Bitola in 1950. This phase also saw the launch of the Berlin International Film Festival in 1951 and the International Short Film Festival Oberhausen three years later. Due to their programming, the German festivals maintained close ties to Eastern Europe both before the Berlin Wall was erected and after it fell, often providing a stage for international political negotiations during the Cold War.¹⁷⁾ Between 1968 and the disintegration of the Soviet Block, few new festivals were established in Eastern Europe.

of documentary film festivals should be sensitive to the local conditions in which these events take place; they should consider the roles that local media, criticism, and audiences play with respect to the constructions of national cinema.

- 17) See Heidi Fehrenbach, 'Mass Culture and Cold War Politics: The Berlin Film Festival of the 1950s', in *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler* (London: University of Carolina Press, 1995), p. 234; Andreas Kötzing, *Die Internationale Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche in den 1970er Jahren* (Leipzig: Leipziger Univ.-Verlag, 2004); Caroline Moine, 'Blicke über den Eisernen Vorhang: Die internationalen Filmfestivals im Kalten Krieg 1945–1968', in Lars Karl (ed.), *Leinwand zwischen Tauwetter und Frost: Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg* (Berlin: Metropol, 2007), p. 255; Pauline Gallinari, 'L'URSS au festival de Cannes 1946–1958: un enjeu des relations franco-soviétiques à l'heure de la "guerre froide"', 1895: *Revue de l'Association Française de Recherche sur l'Histoire*

Instead, it was festivals in Western Europe that began to serve as a platform for Eastern European films. The year 1969 saw the launch of the Nyon International Documentary Film Festival in Switzerland, which exerted a profound influence on the international circulation of Eastern European documentaries during the Cold War. In 1980, Etnofilm: Medzinárodný festival dokumentárnych filmov was launched in the town of Čadca, located in the Slovakian part of Czechoslovakia. During this phase, two documentary film festivals also took place for the first time in the Baltic region: the 1987 Parnü Documentary Film Festival and the 1989 St. Petersburg Message to Man Documentary Film Festival.

The appearance of the International Documentary Festival Amsterdam (IDFA) in 1988 initiated a third phase in which themed and genre-specific festivals proliferated across Europe. IDFA was a non-profit organization. This so-called third sector organizational model served as a blueprint for those festivals that sprang up in the following decade. Among those held in Eastern Europe were the 1991 Golden Rhyton Festival of Bulgarian Non-feature Films,¹⁸⁾ the 1993 Astra Film Festival in Romania, the 1997 Jihlava International Documentary Film Festival in the Czech Republic, and the 1999 Images of the Twenty-First Century: Thessaloniki Documentary Festival in Greece. Some of these festivals gained a measure of international visibility in the 2000s thanks to their incorporation of industry sections — parts of the festival devoted to industry activities. For example, both the Jihlava and Thessaloniki festivals became meeting points for film professionals working in the region. It was also during this phase that the European Documentary Network (EDN) was set up. As detailed below, this institution played a key role in the development of industry activity within such festivals.

Since the year 2000, documentary festivals have spread across Eastern Europe, due mainly to private initiatives run by those documentary filmmakers traversing the international festival circuit in the previous decade. Several events were inaugurated during this phase such as Dokufest: the International Documentary and Short Film Festival in Prizren, Kosovo in 2002; the Planet Doc Review Film Festival in Warsaw, Poland in 2004; and Zagrebbox: International Documentary Film Festival in Croatia in 2005.¹⁹⁾ Several docu-

du Cinéma, no. 51 (2007), pp. 23–43; Caroline Moine, 'Le festival du film documentaire de Leipzig, un lieu d'échanges culturels internationaux? Entre mythe et réalité', *Relations Internationales*, no. 116 (2003), pp. 559–571; Lena Kilka Mann, 'The provocative Želimir Žilnik: from Yugoslavia's black wave to Germany's RAF', *Südslavistik online*, no. 2 (May 2010), pp. 35–57; Jindřiška Bláhová, 'National, Socialist, Global: The Changing Roles of the Karlovy Vary Film Festival, 1946–1956', in Lars Karl and Pavel Skopal (eds.), *Cinema in Service of the State. A Comparative Perspective on East Germany and Czechoslovakia, 1945–1960* (New York: Berghahn Books, 2014, forthcoming); Stefano Pisu, *Stalin a Venezia. L'Urss alla mostra del cinema fra diplomazia culturale e scontro ideologico (1932–1953)* (Soveria Mannelli: Rubbettino, 2013).

18) This is an exemption because it was organized by the National Film Center, a public institution established by the government.

19) These include: The Cronograf International Documentary Festival in Chisinau, Moldova in 2001; the Dialēktus European Documentary and Anthropological Film Festival in Budapest in 2002; the Vilnius Documentary Film Festival in Lithuania in 2004; the Magnificent 7: European Feature Documentary Film Festival in Belgrade, Serbia in 2005; the Lemesos International Documentary Film Festival on Cyprus in 2006; the Art Doc Fest in Moscow, Russia in 2007; Documentarist in Istanbul, Turkey in 2008; Views of the World — Nicosia International Documentary Film Festival on Cyprus in 2008; Beldocs: International Documentary Film Festival in Belgrade, Serbia in 2009; Fórum: DOCSK in Košice, Slovakia in 2010; Makedox in Skopje, Macedonia in 2010; and UnderhillFest in Podgorica, Montenegro in 2010.

mentary festivals specializing in human rights issues also took place in Eastern Europe at this time, the most prominent being the 1999 One World International Human Rights Documentary Film Festival in Prague.²⁰⁾ During this most recent phase, industry activities were incorporated into the programs of most Eastern European festivals, thereby expanding the festivals' agendas and increasing their power to shape the international co-production and distribution of documentary films. Organizations responsible for the promotion of documentary film have also played key roles in incorporating industry activities into festival programs. Following the example of EDN, two further institutes with supranational reach were created in this period: the Institute of Documentary Film/Institut Dokumentárního Filmu (IDF) in Prague in 2001, and the Balkan Documentary Center (BDC) in Sofia in 2010.

Industry Sections and Documentary Cultures

In *Film Cultures*, Janet Harbord analyzed a wide range of practices associated with film viewing. She focused particularly on the politics of space related to sites of exhibition. Following Saskia Sassen's work on festivals' contributions to the branding of their host cities, Harbord explored the influence these events have had on the international circulation of films, thus drawing our attention to the importance of considering the ways in which festivals shape contemporary film cultures. She suggested that

Film Festivals serve a global function in advertising cultural products, generating information about them and situating a point of information exchange. If this argument tells us something of the value of film for the global economy, how do we begin to theorize the reverse, the impact of the globally connected festival on the cultures of film? I want to suggest that the various discourses of the festival operate as open and closed vectors to the circulation of knowledge about film, and thus are productive of particular cultural values that secure routes of distribution and exhibition.²¹⁾

If we are to respond to Harbord's question through an examination of the network of Eastern European documentary festivals, it is necessary to consider the industry figures that have risen to power in this circuit over the last decade. I would argue that the industry sections have impacted significantly not only on the discourses articulated by these events, but also — and above all else — on production and distribution practices developed for the international market.

20) Other human rights festivals are: the Verzio Human Rights Documentary Film Festival in Budapest, Hungary in 2004; Docudays UA International Human Rights Documentary Film Festival in Kiev, Ukraine in 2004, and One World Romania in Bucharest in 2008. One World in Prague was both a relevant player and a catalyst for similar events in Europe, collaborating with the organization on the first editions of *Verzio* and *One World Romania*. See Tereza Porybná (ed.), *Setting Up a Human Rights Film Festival: A Handbook for Festival Organizers including Case Studies of Prominent Human Rights Events* (Prague: People in Need, 2009).

21) Janet Harbord, *Film Cultures* (London: Sage Publications, 2002), p. 66.

In the last twenty years, the role of film festivals has shifted from exhibition, wherein politics and regional diplomacy exerted a significant influence, to production and distribution, wherein the presence and influence of economic agents has increased. The inclusion of commercially-oriented activities has bolstered the festivals' ability to attract overseas professionals, which in turn has increased their capacity to impact film circulation internationally. The events and activities related to production and distribution can be divided into seven categories: pitching forums, co-production and development workshops, festival funds, film markets, pre-selections of films, promotion activities, and networking.

The festival as funding forum

Among the most important changes to have occurred in the festival circuit in recent years are initiatives designed to attract investors to films that are still in development. Such activities, which include pitching forums and, since the onset of the economic crisis, crowd-funding events, aim to bring together potential investors and documentary filmmakers.

A pitching forum is a semi-public event typically open to delegates holding an industry or press accreditation, where filmmakers pitch their projects to a panel of experts. Such panels are usually composed of commissioning editors from (mainly public) television stations, of distributors, and of representatives of film funds. Their aim is to offer a "neutral space" within the festival in which these various parties can broker deals. Forums are strongly linked to markets inasmuch as they take advantage of the presence of television commissioning editors seeking content in order to secure funding via pre-sales or co-production agreements.

Crowd-funding is in some respects similar to pitching forums, with the main difference being that investors are members of the public who are encouraged to contribute small amounts of money to help finance a project. The rise to prominence since 2008 of this model of film financing is in part a product of the global economic crisis having decreased pre-sales to, and co-production deals with, television companies.²²⁾ The proliferation of online social networks and of video platforms such as Facebook, Twitter, and YouTube, which have enabled potential contributors to be reached in person, facilitated the proliferation of this funding model.

Following the example set by these events, and by their Western European counterparts such as Amsterdam's IDFA Forum (1991–), Leipzig's The Art of Pitching (2001–), and Nyon's Pitching du Réel (2006–), several Eastern European festivals have hosted fundraising events. The capacity of these pitching forums to attract investors, as well as their impact, varies from festival to festival. Some events have attracted significant attention in recent years. The first of these is the East European Forum, which has taken place in the Czech Republic since 2000, as a result of a joint initiative between the Jihlava International Documentary Festival and the Institute of Documentary Film in Prague. In an effort to increase its appeal to overseas film professionals, in 2012, organizers relocated the Forum

22) See Melanie Sevcenko, 'The pitch is a dying standard', *Dox: European Documentary Film Magazine*, no. 88 (Winter 2010/2011), pp. 30–31.

to Prague, while also integrating it into the One World Human Rights Documentary Film Festival; this forum mainly covers those Eastern European countries that once comprised the Soviet Sphere of influence. The second major funding forum has been a part of the Krakow Film Festival since 2006. Run in collaboration with Arkana Studio, the Dragon Forum concentrates on projects being developed in former Soviet countries. The third major pitching forum is Docs in Thessaloniki. Held in Greece since 2003, this event is a collaboration between the European Documentary Network and the Thessaloniki International Documentary Festival, primarily serving projects from the Balkan region. Since then, several peripheral festivals in the region have also included fundraising activities in their programs, including Croatia's Zagrebdox (2005–), and Kosovo's Dokufest (2010–). The difficulties filmmakers taking part in those peripheral events encounter when trying to attract backers suggest that the events themselves effectively function as research and development exercises, enabling filmmakers to hone their pitching skills for those occasions upon which they stand a genuine chance of securing financing.

Finally, some pitching forums are run independent of festivals. Such events typically comprise the final part of international co-production and development workshops. They include the Baltic Sea Forum which has taken place in the Latvian capital of Riga since 1996, and which includes projects being developed in the Baltic Sea region and the former Soviet Sphere of influence, as well as the Aristoteles Workshop and Pitching, which has been run in Romania in conjunction with the television station Arte France since 2005.

The festival network as a co-production platform

The development and co-production workshops, which run in conjunction with the pitching forums, aim to help filmmakers develop documentaries, to apply for international funding, and to attract co-producers. Training is provided alongside project development. Where smaller workshops offer a single opportunity for filmmakers publically to present their projects, longer ones boast up to four weekend-long sessions spanning an entire year, during which filmmakers offer progress reports. At the latter, a producer and a director work together on funding, content tailoring, marketing, and distribution strategies, which are in turn evaluated by a tutor in later sessions. The final session normally takes place at an international festival, and involves presenting the project at an actual pitching forum.

The workshop model was brought to Eastern Europe by professionals who had been inspired by Western European events set up in the early 2000s, including the Berlinale Talent Campus in Germany, Italy's Documentary in Europe, and Esodoc (2004). Among Eastern Europe's most influential workshops is Prague's Ex Oriente Film Workshop, which was first run by the IDF in 2003 and which from 2012 was co-organized with One World in Prague. Other workshops established in the 2000s include Docs in Thessaloniki, the Dragon Forum, and the Aristoteles Workshop.

The festival as producer

Recently, festivals themselves have started to offer financing to filmmakers. Examples include the Hubert Bals Fund run by the Rotterdam Film Festival, the World Cinema Fund of the Berlin Film Festival, and the San Sebastian International Film Festival's *Cine en construcción*.²³⁾ Although such initiatives are not yet offered by Eastern European documentary festivals, their very existence has influenced documentary film culture in this region. For example, the Jan Vrijman Fund, which was established by the IDFA in 1998 and recently renamed the IDFA Bertha Fund, underwrote non-EU-based projects while also supporting other Eastern European initiatives such as pitching forums and even the festivals themselves — as it did with Zagrebdox. The later inclusion of films underwritten by the same festivals that allocated these monies has come in for criticism, giving rise to the notion of “festival incest”.²⁴⁾ Two others funds of note that have impacted upon the festivals and productions of Eastern Europe are those offered by the Hungarian-born investor George Soros. The Soros Foundation and the Open Society Funds are both run from the United States but during the 1990s helped spread the third sector model to the former East Bloc countries so as to promote an “open society”, a “civil society”, and to help “countries make the transition from communism”.²⁵⁾

The festival as market

Film markets are central to the international impact of the festivals for the simple fact that they are one of the principal reasons that industry professionals attend festivals in the first place. These markets are built around films in selection at the festival and at other festivals. Special video-libraries are created, and a catalog is provided which describes the content, national origins, and genre of the films as well as the contact information of those involved in their production and distribution.²⁶⁾ The influence of television in the distribution of documentaries is clearly apparent in the manner in which the films are categorized by well-known television genres: current affairs, environment and wildlife, art, music & culture, lifestyle, history and politics, adventure and travel, science and technology, sport, and so on.²⁷⁾ The most important markets in Eastern Europe include the Thessaloniki

23) See Daniel Steinhart, ‘Fostering international cinema: The Rotterdam Film Festival, CineMart, and Hubert Bals Fund’, *Mediascape*, no. 2 (Spring 2006), pp. 1–13. On the influence of shaping peripheral cinema see Miriam Ross, ‘The film festival as producer: Latin American films and Rotterdam’s Hubert Bals Fund’, *Screen*, vol. 52, no. 2 (Summer 2011), pp. 261–267; Minerva Campos, ‘La América Latina de “Cine en Construcción”: Implicaciones del apoyo económico de los festivales internacionales’, *Archivos de la Filmoteca*, no. 71 (2013).

24) Alex Fischer, ‘Conceptualising basic film festival operation: an open system paradigm’ (doctoral thesis: Bond University, 2009), p. 138.

25) Open Society Foundations, <<http://www.opensocietyfoundations.org/about>> [accessed 11 May 2013].

26) For an academic analysis of film festival markets see Charles-Clemens Rüling, ‘Festivals as field-configuring events: the Annecy International Animated Film Festival and Market’, in Iordanova and Rhyne (eds), *Film Festival Yearbook 1*.

27) These categories are used in the catalogue of the 12th International Doc Market of the Thessaloniki Documentary Festival 2010. Other catalogues use different labels. For example, the East Silver Central & Eastern

DocMarket, (1999–), the East Silver Market in Jihlava (2004–), the Krakow Film Market (2005–), and the Prague One World Documentary Film Festival (2012–). Thanks to economic aid provided by the EU's MEDIA programme,²⁸⁾ these markets have gone “digital” in the sense that new technology allows a wide audience to view a film simultaneously and to give feedback immediately. Attending the Sunny Side of the Doc market in La Rochelle, France, has become something of a must for Eastern European professionals aiming to develop their international profiles. This event, which is also a fair where production companies, distributors, and televisions meet to promote, sell or buy audiovisual content, has served as a platform for Eastern European filmmakers to present their projects and source funding.²⁹⁾ Although Western European markets are competition to Eastern European ones, inasmuch as they are fighting for the attentions of the same industry professionals, in recent years, their interaction has also been characterized by cooperation. Oftentimes one festival's market will promote the offerings of another. Thus, for example, the DOK Leipzig's 2011 catalogue highlighted films available at Chiledoc, East Silver, the Krakow Film Foundation, and Doc/Fest Sheffield.

The festival as distribution platform

As noted above, it is unclear to what extent the international festival network can be considered an alternative distribution network. Yet, several distributors do use festivals to gain information about newly completed films and those in development,³⁰⁾ while some sales agents use festivals to secure distribution deals for the filmmakers they represent and to promote their films. Although this debate is far from closed, I would argue that even though the festival circuit cannot be considered a distribution network in and of itself — by virtue of the fact that it does not generate filmmakers revenue from film screenings — the industrial activities that orbit documentary festivals can lead to distribution deals. As the commissioning editor Jordi Ambrós has pointed out, this situation is a product of the presence at such events of television representatives, sales agents, and distribution companies.³¹⁾

Therefore, if we consider “distribution” in its narrower sense — that of generating revenue from the dissemination of films — the three principal means by which Eastern Eu-

European Documentary Film Market of 2010 uses the following: animated, anthropology, archive, creative, docu drama, docu series, drama doc, experimental, gender, health, mockumentary, philosophy, etc.

28) The MEDIA Programme is an initiative of the European Union which was established in 1991 in order both to develop and support European audiovisual industries. It offers funds for initiatives, which promote production, distribution, exhibition, and film literacy in member states, EU candidates, and EU partners such as Switzerland.

29) For several years, the East European Stand has served as an umbrella under which Eastern European institutions can present their products and initiatives at this international market.

30) See Peter Biskind, *Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance, and the Rise of the Independent Film* (London: Bloomsbury Publishing, 2004).

31) See Jordi Ambrós ‘Financiación y difusión: mercados y festivales de documental’, in Maria Inmaculada Sanchez Alarcón and Marta Díaz Estévez (coords.), *Doc 21. Panorama del reciente cine documental en España* (Gerona: Luces de Gálipo, 2009).

ropean festivals function in this respect are online distribution, festival fees, and the delivery of films to theaters, television, and DVD. Autlook Filmsales (Austria), Deckert Distribution (Germany), and Taskovski Films (UK) are among those distribution companies operating at festivals specializing in Central-Eastern European documentaries. These companies work with television stations and theatrical exhibitors, and have been responsible for the international distribution of several films made in the region, including *CZECH DREAM* (2004).

Sales agents are primarily concerned with getting as much exposure as possible for the films they handle. They design a festival strategy, taking into account the buyers attending a given festival, the possibilities of winning awards and thus recognition, and the fees that a festival charges for screening films. For this reason, it can be argued that festivals serve as genuine distribution platforms, thereby leading to the generation of revenue, at least for some industry professionals. What is more, it needs stressing that some of the individuals attending these events do so in a number of professional capacities, assuming the roles of distributor, sales agent, and even producer, as is the case with Heino Deckert, manager of Deckert Distribution and the production company Maja.de.

The festivals themselves also act as distributors when they screen some of the films from their own programs at other festivals. Thus, in 2010, a section of Zagrebdox films was set aside for DOK Leipzig, and the Krakow Film Festival partnered in this way with various festivals including those held in Annecy, Grenoble, and Leipzig.³²⁾ Other forms of distribution are employed by institutions that promote documentary and by film funds. Among the most effective are those used by the IDF's East Silver Caravan, which sends a selection of its films to such international festivals as HotDocs in Toronto. Another example is provided by Polish Docs, a joint-initiative of the Krakow Film Foundation and the Polish Film Institute, which arranges screenings and promotes Polish documentaries at overseas festivals and markets.

Festivals also group together to act as a single programming body, which enables them to promote specific films from their regions in the international circuit, while securing funding from supranational institutions. In this respect, the Doc Alliance initiative of 2008 involved five festivals: CPH, DOX Copenhagen, DOK Leipzig, Jihlava IDFF, and Planet Doc Review — FID Marseille joined in 2012 and Doc Lisboa a year later. Doc Alliance started life as both a programming strategy, which included a selection of films that circulated between member festivals, and as an online distribution platform specializing in documentaries. Doc Alliance, a successor to the Doc-Air web portal, which was launched in Prague in 2006, has established itself as a bona fide VOD (Video-on-Demand) service.

The difficulties involved in securing a theatrical release for documentaries that have been screened at festivals prompted several industry professionals to employ self-distribution. This was the case with the Balkan Documentary Distribution Network (BDDN), a group made up of distributors and festivals including Makedox, Dokufest Kosovo, and

32) Krakow Film Festival: <http://www.krakowfilmfestival.pl/en/festival/about_festival>, [accessed 20 May 2013].

Underhill, which concentrated on handling documentaries made in the former Yugoslavian countries. This network purchases films, distributes them to festivals and theaters, and arranges DVD delivery, VOD, and television broadcasts.

The festival as promotion platform

With international festival networks developing into indirect distribution platforms, filmmakers, distributors, and other institutions have ensured that promotional activities have been integrated into these events. Such activities include sponsored parties, the presentation of films that are being developed, the production of marketing materials, and a wide range of PR strategies intended to promote films across various media. Institutions that promote either documentaries or the cinemas of specific nations or regions have increased their visibility at festivals by circulating promotional brochures and by lobbying organizers to devote sections of their festivals to the films they promote. Successful instances of such practice are provided by Polish Docs and by IDF and East Silver, which organized work-in-progress presentations for the region's filmmakers at the Karlovy Vary International Film Festival under the banner of "Docutalents From the East".

The advertising opportunities afforded by film festivals account for both the introduction of screening fees and the ambiguity of their implementation. This means that, while some filmmakers are required to pay a fee to be included on a program, others — normally represented by sales agents or distribution companies — receive revenue from festival screenings. Thus, whereas distribution companies like Taskovski Films Ltd. demand screening fees, festivals boasting an international presence such as DOK Leipzig can charge a fee to screen films that have been premiered at another festival. The fact that the larger, better established festivals might precondition a film's inclusion on a program by its having received an international premiere (a practice that Eastern European documentary festivals rarely impose) influences the circulation of documentaries in Europe because of the marketing potential of these high-profile international events. In this respect, IDFA's use of such policies impacts upon the decisions that sales agents and filmmakers make about production and distribution schedules, and upon the festivals' abilities to attract those industry professionals for whom such events serve as gateways to international markets.

The festival as networking space

Above and beyond direct monetary gain, industry professionals generate revenue indirectly from festivals via the accumulation of symbolic capital and through acts of reciprocity. Events such as award ceremonies and meetings enable revenue to be generated indirectly, because they can lead to theatrical distribution deals and to sales to television stations. Forging professional relationships also helps filmmakers to secure income. As De Valck notes of IDFA, "the festival is, indeed, what matters, not only because the invitation already adds (modest) value, but mostly because it grants them access to the professional

(network) opportunities of the event".³³⁾ Contacts made at festivals often blossom into long-term professional relationships, and can lead to future collaborations. This drives the development of the network by way of cooperation and reciprocal practice based on mutual invitations. After all, most professionals believe that networking is central to commercial success.³⁴⁾

Since the 1990s, increasing of international contact between the members of the festival circuit has magnified the importance of the festivals not only as nodal points for documentary exhibition and criticism, but also as meeting places for professionals in the region. Moreover, as organizers become more aware of their festivals' roles in facilitating social interaction within their circuit, they have an active role in delimiting, through accreditation and invitation, and, above all else, in enabling — through parties, ceremonies, special events, meetings and so on — the social relationships that take place there.

Cultural Exchange and Media Policies

The incorporation of industry sections into Eastern European documentary film festivals is closely related to the institutional and funding policies of the European Union, especially those implemented by its MEDIA Programme. Such policies have been applied in those Eastern European countries that are candidates for EU membership, and which tend to participate in the program through the activities of independent institutes which promote documentaries internationally such as Copenhagen's European Documentary Network (EDN), Prague's IDE, and the Balkan Documentary Center in Sofia (BDC).

The inclusion of industrial activities has increased festivals' capacity to attract professionals from abroad. This situation has facilitated both the flow of films from the region into the international festival circuit and international co-productions, which has in turn given some festivals a position of superiority over others. Consequently, countries such as the Czech Republic (one of the first to participate in MEDIA Programme) have served as meeting points for programmers, commissioning editors, and distributors from Western Europe and North America, thereby becoming a something of a regional hotspot. International contacts established by Eastern European professionals at the beginning of the 2000s have played a central role in this process, particularly those who became leaders of cultural management in their countries by applying industrial models from Western Europe. In this respect, traditional distinctions between Western Europe and Eastern Europe are rendered largely obsolete.

Legal frameworks that developed in the EU over the last two decades have affected the capacity of festival organizers to position their events within the broader international network of documentary festivals. In this sense, the 1990s and 2000s represent a transi-

33) Marijke De Valck and Mimi Soeteman, "And the winner is ...": what happens behind the scenes of film festival competitions', *International Journal of Cultural Studies*, vol. 13, no. 3 (May 2010), p. 290–307.

34) This point was made by the former chair of EDN Tue Steen Müller. See Tue Steen Müller interviewed by Tue Steen Müller, 'The biggest problem of Eastern European documentary', in Radka Weiserová (ed.), *Documentary Handbook 2: Ex Oriente Film — Making Creative Documentary in Europe* (Prague: Institute of documentary film, 2007), pp. 31–33.

tional phase for the legal frameworks in which Eastern European media operates. The gradual inclusion of countries from this region into the EU and into its MEDIA Programme, sometimes prior to receiving EU membership, has been central to the establishment of regional cultural exchanges. Whereas national Film Institutes were founded in response to new audiovisual laws, the aforementioned institutes for documentary film emerged as independent initiatives run by industry professionals.

The establishment of the European Documentary Network (EDN) was closely tied to EU audiovisual policies. The MEDIA Programme went through a total of four phases, each lasting five years: MEDIA I (1991–1995), MEDIA II (1996–2000), MEDIA Plus and MEDIA Training (2001–2006), MEDIA 2007 (2007–2012), and an additional programme MEDIA MUNDUS (2011–2013). In the first phase, the office for the development of documentary was set up in Copenhagen. However, this office was closed as the second phase began — a new policy organized MEDIA offices in accordance with new criteria, substituting previous bodies — dubbed Media desks specializing in genres such as documentary, animation, and fiction films — for branches based on national cinema (opening Media desks in both member states and EU candidates). Consequently, professionals in Copenhagen started a similar project, EDN.³⁵⁾ If we trace the professional trajectories of EDN's founding members such as its former chair Tue Steen Müller it is clear that they swiftly became members of an international elite promoting the incorporation of industry sections into European documentary festivals.

A considerable portion of funding for new EU-member states and EU candidates such as Croatia has thus been directed to those Western European professionals who were hired to tutor and moderate at Eastern European workshops and pitching forums. This has led to knowledge exchanges and network development. Eastern European professionals have also been provided with the opportunity to work on international co-productions, and to become cultural managers in their own countries; among some of the most prominent are the Bulgarian Martichka Bozhilova, who became known for *GEORGI AND THE BUTTERFLIES* (2004), the Latvian Uldis Ceculis, and the Pole Krzysztof Kopczyński.³⁶⁾ Participation at seminars, round-table discussions, co-production workshops, and pitching forums organized by festivals have offered a space for professionals from different countries to exchange knowledge about their respective institutional and funding models, leading to the creation of organizations and the emergence of lobbyists, both seeking to implement these practices in their home countries.³⁷⁾ As a result of the interaction of professionals from the East and the West, new hierarchies among festivals have taken shape,

35) Tue Steen Müller interviewed by Željko Mircović, 'Professional Documentary Helper: An Interview with Tue Steen Müller'. Online: <<http://www.dokweb.net/en/documentary-network/articles/professional-documentary-helper-interview-with-tue-steen-m-ller-104/?tag=1>>, [accessed 10 May 2013].

36) Tue Steen Müller interviewed by Tue Steen Müller, 'The biggest problem of eastern European documentary'.

37) For example, the Romanian association Documentor, which was founded in 2007 by the film director Alexandru Solomon who had participated in the international co-production of *GREAT COMMUNIST BANK ROBBERY* (2004), has been negotiating with national television to include the figure of the commissioning editor and has helped to put in place a legislation. See Alexandru Solomon interviewed by Hana Rezková, 'Documentor: New Gateway to Romanian Documentary Film'. Online: <<http://www.dokweb.net/en/documentary-network/articles/documentor-new-gateway-to-romanian-documentary-film-99/?tag=13&off=430>>, [accessed 1 January 2014].

whereby certain festivals, such as Jihlava and Thessaloniki, have become nodal points for filmmakers targeting funding for their projects and looking to develop professional relationships.

Although an exhaustive study of the different fees and première policies of individual festivals in Eastern Europe is beyond the scope of this essay, these phenomena must at least be broached if we are better to understand the hierarchies that structure their operations within the film festival circuit. A preliminary analysis of première policies allows us to identify first level events, second level events, and peripheral events. Such a hierarchy reflects the preferences of producers and distributors when it comes to screening their films at festivals. The première policies of Western Europe festivals such as DOK Leipzig, IDFA, and Nyon precondition the circulation of films in Europe, as some Eastern European filmmakers elect to screen their pictures at these sites before releasing them on their respective domestic markets. However, the fact that DOK Leipzig, Jihlava IDFF, and the Astra Film Festival each take place at roughly the same time affects their capacity to attract films and industry professionals. While Jihlava found a solution by cutting a deal with Leipzig that allows industry professionals to attend both events — with a “friendship bus” provided by the festival shuttling individuals between the two cities — the Astra Film Festival struggles to compete with Jihlava as a major event in the Eastern and Central European documentary calendar.

At the institutional level, East-West interaction has enabled Eastern European countries to glean insights into the dynamics of capitalism, into changing laws, and into public television management. Successful initiatives such as Ex Oriente Film Workshop and East European Forum (organized by IDF), and Krakow’s Dragon Forum serve as examples of how Eastern European professionals, inspired by their western counterparts, spread the “western” model to Eastern European countries. By contrast, festivals such as Bulgaria’s Golden Rhyton have remained very much local events, with their organizers having failed fully to capitalize on the potential offered by Sofia’s Balkan Documentary Center to promote Bulgaria as a cinematic center for the Balkans.³⁸⁾

This analysis of the international network of documentary festivals as a system of interrelated events has shown how international exchange increased exponentially in the last years. This finding challenges the demarcation of a particular region such as “Eastern Europe”, on the grounds that these interactions have extended the scope of cultural events. In addition to festivals in Leipzig, Oberhausen, and Nyon, which had already become points of reference for film professionals from communist countries during the Cold War, new events held in Western Europe, such as IDFA pitching forum in the Netherlands, became pivotal for Eastern European professionals. Similarly, festivals taking place in Greece and Turkey started collaborating with institutions in Bulgaria and the former Yugoslavia. Collectively, they operate under a supranational “Balkan” identity. Thus, it is necessary to consider cultural regions not only in terms of geopolitical space, but also as international open networks, which extend in a numerous directions. In this sense, it is possible to con-

38) Dimitris Kerkinos (ed.) *Ματιές στα Βαλκάνια: 1994–2013 / Balkan Survey: 1994–2013* (Thessaloniki: Thessaloniki International Film Festival). Some chapters available in English online: <http://www.filmiconjournal.com/blog/category/4/balkan_survey>, [accessed 16 January 2014].



sider a city like Amsterdam as a part of the Eastern European cultural sphere, because the changes which took place in this region in the last decade cannot be understood without looking at what happened in IDFA in previous years.

Conclusions

Brochures published by the EU's MEDIA Programme listing those projects financed by the EU in 2013 provide insights into the changes that have taken place at film festivals in recent years. Most of the projects which focus on training, the market, co-productions, and promotional activities, are organized by film festivals, with documentary films being well represented.

As this essay showed, the proliferation of documentary festivals in Eastern Europe since the 1990s has been paralleled by industry sections being included on festival programs. Training workshops, pitching forums, film markets, promotion practices, and networking activities have transformed these events from sites of exhibition and international diplomacy into nodal points for documentary film production and distribution. It is not coincidental that recently published MEDIA brochures bore the title "MEDIA Training & Networks 2013" and "Markets and Networks", thus spotlighting the importance of professional networking. This essay's consideration of such relationships has permitted a deeper understanding of processes of international transference of knowledge. An understanding of this phenomenon helps us to explain the development of new festival hierarchies in the

region, in a manner that economic analyses alone cannot do, thereby enabling us to move away from the separation of art and commerce as independent spheres. In returning to Janet Harbord's question of how best to analyze the impact of international film festivals on film cultures,³⁹⁾ I would propose that it is advantageous to look at the specific dynamics of festivals, especially the politics of film selection and the dynamics and politics of networking. One might therefore ask two new questions: how might we best analyze the impact that the festivals' dependency on external resources such as films and industry professionals has had on film cultures? And how might we best understand the impact of practices of reciprocity such as long-term partnerships in this process?

This essay is part of a larger ethnographic and historical study of Documentary Film Festivals in Europe. Research was supported by a grant issued by the Training Program for Researchers of the Department of Education, Universities and Research of the Government of the Basque Country, as well as by a grant from the Spanish Ministry of Education and Science.

Films cited:

Czech Dream (Český sen; Vít Klusák – Filip Remunda, 2004), *Georgi and the Butterflies* (Georgi i peperudite; Andrey Paounov, 2004), *Great Communist Bank Robbery* (Marele jaf communist; Alexandru Salomon, 2004).

Aida Vallejo is an Adjunct Professor in the Department of Audiovisual Communication and Advertising of the University of the Basque Country, Spain. She is the coordinator of the Documentary Work-group of the European Network for Cinema and Media Studies (NECS). Her research interests include documentary, film festivals, narratology and ethnography of the media. She has carried out fieldwork at documentary festivals in the Czech Republic, Croatia, Hungary, Greece, Turkey, Kosovo, Finland, and Spain. (Address: aida_vallejo@yahoo.es).

39) Harbord, *Film Cultures*, p. 66.

SUMMARY

Industry Sections

Documentary Film Festivals between Production and Distribution

Aida Vallejo

A network of festivals specializing in documentary film has spread across the globe over the last twenty years. These festivals have developed from exhibition sites into multifaceted events in which the combination of industry sections and distribution networks has provided a new arena for the production of documentary films. After providing a brief overview of the historical development of the international network of documentary festivals in Eastern Europe, this article focuses on the industry sections that have recently been incorporated into them, examining the new roles undertaken by these festivals. The article concludes by considering how these developments have been shaped by European Union cultural policy, considering the EU's influence on the international dynamics and hierarchies that have been taking shape across the festival circuit.

Eliška Děcká

Karnevaly animátorské komunity

*České a slovenské festivaly nezávislé animované tvorby
a jejich role pro animátorskou obec*

Festivalová studia se od svého začátku věnovala především festivalům hrané tvorby. Ve středu zájmu takto zaměřených výzkumů tak stojí převážně obchodní stránka festivalů, hvězdný systém, (geo)politika či mocenské vztahy v rámci festivalové sítě.¹⁾ Pokud se festivalová studia věnovala tzv. specializovaným festivalům, zaměřovala se hlavně na LGBT či dokumentární festivaly, nacházející se obvykle na pomyslném pomezí okrajovosti a mainstreamu, neboť jsou schopny vyvolat širší mediální a společenský zájem i přes své úzké zacílení a specifičnost. Tato případová studie se věnuje dvěma příkladům typově odlišných malých festivalů z prostředí nezávislé animace — Přehlídce animovaného filmu (PAF) v Olomouci a Mezinárodnímu festivalu animovaných filmů Fest Anča v Žilině — a ukazuje, že takovéto typy festivalů animované tvorby s sebou mohou přinášet i nová specifická témata badatelského zájmu na poli festivalových studií.

Tento text vychází z dlouhodobého výzkumu zaměřeného na finanční, produkční a distribuční podmínky současného nezávislého autorského animovaného filmu (podrobněji k jeho vymezení viz dále v textu). Stejně tak jako je řeč těchto většinou krátkometrážních snímků dosti specifická (viz například časté využití metafor, zkratk, nadsázky, výpustek), má i samotná komunita nezávislých animátorů a animátorek několik, do jiných oblastí audiovizuální tvorby jen stěží přenositelných specifik. Cílem této studie je ukázat, že pro tuto specifickou komunitu, stojící většinou na okraji finančního zájmu producentů, distributorů, médií i širší veřejnosti, hrají „jejich“ festivaly obzvláště významnou roli, a to především v posilování a dalším budování animátorské komunity samotné. Text kombinuje teoretické přístupy a koncepty z oblasti animačních studií a festivalových studií — fenoménem komunit (či „imaginárních komunit“) a karnevalu — s přímými svědectvími animátorů a organizátorů zmíněných festivalů — současných ředitelek Fest Anča Jany Slezákové a Evy Pavlovičové, bývalého programového ředitele Andreje Kolenčíka a součas-

1) Viz například texty Marijke de Valk, Nové objevení Evropy: Historický přehled fenoménu filmových festivalů. *Illuminace* 15, 2003, č. 1, s. 31–58 a Julian Stringer, Globální města a ekonomie mezinárodních festivalů. *Illuminace* 15, 2003, č. 1, s. 53–62.

ného ředitele PAF Olomouc Alexandra Jančíka — získanými a analyzovanými metodou orální historie.²⁾ Text tedy propojuje sebe-prezentační perspektivu organizátorů festivalů, zkušenostní perspektivu zúčastněných animátorů a vlastní postřehy autorky získané během účasti na těchto festivalech (z pozice divačky, spoluvůdkyně programu i novinářky). Jakkoliv jsem si vědomá rozdílnosti těchto diskursů ve smyslu jejich možných odlišných motivací, jako jsou například vytváření specifického profilu festivalů ze strany jejich organizátorů, domnívám se, že je přínosné představit je vzhledem k jejich úzké provázanosti až prolínání (zúčastnění animátoři začínají časem spoluvytvářet program, organizátoři sami animují) na jednom místě společně, ve vzájemných souvislostech, a poukázat tak na různé roviny vytváření komunity a vzorců chování jednotlivých skupin, jako jsou diváci, prezentující autoři či organizátoři, zapojených do festivalů animovaného filmu.

Subjektivita, objektivita, pozicionalita

Metodologie orální historie vychází z analytické a interpretační práce se získanými individuálními subjektivními svědectvími, čímž se nabízí jako ideální metoda pro zkoumání významu festivalů animovaných filmů pro animátorskou komunitu.³⁾ Jednak neexistuje mnoho oficiálních písemných pramenů, jednak je důležitou kvalitou materiálů získaných metodou orální historie jejich „emotivnost“. Jak upozorňuje například feministická socioložka Susan Rubin Suleimanová, „se svědectvími můžeme pracovat také z jiných důvodů než kvůli získávání faktů“.⁴⁾ „Emoční kvality“ osobních ústních svědectví odrážejí i „obrat“ v oblasti studií animace k minoritám a alternativním příběhům, v nichž „písemné údaje doplňují křehká orální svědectví“,⁵⁾ který je relevantní jako výchozí bod pro předkládanou studii.

S přiznanou subjektivitou ústních pramenů úzce souvisí i přiznaná subjektivita samotného badatele provádějícího takovýto druh kvalitativního výzkumu. Především v případě výzkumu „okrajových“ komunit bývá badatel často nějakým způsobem v dané komunitě sám angažován. Feministická socioložka Sandra Hardingová navrhuje pro takovou osobní angažovanost termín koncept tzv. „pozicionality“, někdy do češtiny překládané také jako „situovanost“ (standpoint theory).⁶⁾ Hardingové pozicionalita umožňuje pracovat

2) Jednotlivá svědectví byla získána formou polo-strukturovaných rozhovorů vedených vždy přímo autorkou textu v rozmezí několika let. Autorka vedle samotných organizátorů festivalu oslovila primárně animátory a animátorky, kteří se zúčastnili obou zmíněných festivalů. Rozhovory jsou aktuálně uloženy v elektronické podobě v archivu autorky a jedná se o podmínkách jejich umístění v oddělení orální historie NFA.

3) K metodě orální historie podrobněji viz Miroslav Vaněk – Pavel Mücke – Hana Pelikánová, *Naslouchat hlasům paměti: Teoretické a praktické aspekty orální historie*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 2007, s. 11.

4) Martina Pachmanová (ed.), *Věrnost v pohybu*. Praha: OWP 2001, s. 77.

5) „Nejen filmová a úžeji animační studia zažívají v posledních třech dekáдах silící zájem o menšiny, minoritní témata a méně probádané oblasti. Vedle velkých oficiálních dějin, teorie jediné pravdy a nezvratné progresivní kauzality se do popředí vědeckého zájmu dostávají alternativní příběhy, zmnožená hlediska, mnoha-směrná logika souvislostí; písemné údaje doplňují křehká orální svědectví. Pravda už není monolit, ve kterém nelze najít ani skulinku, již by pronikaly pochybnosti, stává se mihotavou strukturou jako pointilistický obraz.“ Kateřina Surmanová (ed.), *Ostrov animace*. Olomouc: Pastiche Filmz, o. s. 2010, s. 9.

6) Sandra Harding, *The Science Question in Feminism*. New York: Cornell University Press 1986.

s vnitřní subjektivitou badatele mimo jiné tím, že se otevřeně přiznávají vnější vlivy a badatelovo osobní či profesionální pozadí, které by mohly ovlivnit jeho diskurs. V případě tohoto textu je tedy nutno uvést, že se sama pohybuji řadu let v animátorské komunitě jako publicistka a teoretička. Oba zmíněné festivaly vybrané pro tento text jsem osobně jako divačka navštívila, na festivalu PAF Olomouc jsem po několik let působila jako dramaturgyně a dodnes s ním externě spolupracuji. Můj teoretický zájem o animátorskou komunitu tedy částečně vychází z těchto osobních zkušeností a pocitů podobných těm, které v úvodu knihy *Unsung Heroes of Animation* popisuje dlouholetý umělecký ředitel ottawského Mezinárodního festivalu animovaného filmu Chris Robinson a které, dle mých zkušeností, vystihují atmosféru v rámci nezávislé animační komunity. „Komunita nezávislého animovaného filmu je malá a intimní. Občas je to, jako kdybyste žili někde na vesnici. Každý ví, co ten druhý dělá,“ píše Robinson. Specifická blízkost pak podle něj ovlivňuje vztahy mezi účastníky i osobní vnímání festivalu:

V mnoha případech považuji [lidi, které jsem na festivalu potkal,] spíše za přátele než kolegy. Popravdě řečeno, hlavní důvod, proč jsem se vydal do podivného malého světa animace, byli právě tito lidé — ve většině případů vřelé, skromné a přátelské bytosti. Pro plachého, nejistého muže pár let po dvacítce to byl ráj — místo, kde jsem chtěl být.⁷⁾

Nezávislý autorský animovaný film

Mluvíme-li v tomto textu o animovaném filmu, máme na mysli jeho „nejotevřenější variantu“, která nejpravdivěji reflektuje současné široké technické, technologické i tvůrčí možnosti animační tvorby,⁸⁾ jež usnadňuje vstup do tvorby individuálním autorům nezávislých na institucích či složitých technologiích. Definice animace se následně rozvolňují a současní teoretici jdou tak daleko, že mluví o animaci jako o „jakékoliv manipulaci s pohyblivým obrazem“.⁹⁾ Pojem nezávislý „autorský“ film — stěžejní termín této studie — pak vychází z koncepce britského teoretika Paula Wellse.¹⁰⁾ Wells ve své definici animačního autorství reflektuje technická specifika výroby animovaného filmu, když přichází hned se třemi typy autorství. „Supra“ autor stojí pomyslně nad celou komplikovanou animační výrobou (většinou továrního typu s fragmentací jednotlivých úkolů). „Supra“ autor je tedy

7) Chris Robinson, *Unsung Heroes of Animation*. London: John Libbey Publishing 2005, s. 2–3.

8) „Tradiční animační postupy a základní představy o animaci se rozpadají vlivem technologických inovací, které rozšířily možnosti výroby a distribuce pohyblivých obrazů. Období technických změn způsobilo v oblasti animace ontologickou nejistotu. Animace se vymezovala jako mediální na základě specifické techniky nebo používaných technologií. V současnosti se stává složitým souborem postupů, jehož hranice se neustále posouvají.“ Birgitta Hoseová, *Performativita, Post-Animace a jak jsem se stala animovanou postavou*. *Illuminace* 21, 2009, č. 4, s. 55.

9) Gareth Evans – Dick Arnall, *Build It and They Will Come: Animate! and the Extended Imagination*. London: LUX 2006, s. 52. Posun ve snahách definovat animovaný film je patrný dlouhodobě. Například Maureen Furnissová už v roce 1998 vymezuje opatrně a vágně animaci jako „součást širšího spektra aktivit v oblasti pohyblivých obrazů, jež sahají od nápodoby skutečnosti až po abstrakci“. Maureen Furniss, *Art in Motion: Animation Aesthetics*. London: John Libbey 1998, s. 5–6.

10) Paul Wells, *Animation — Genre and Authorship*. Londýn: Wallflower 2002.

spíše ideovým manažerem než přímo animujícím animátorem. V minulosti například Walt Disney, v současnosti Nick Park a Peter Lord z britského studia Aardman Animations. Druhý typ autorství nazývá Wells „intra“ autor a představuje animátora, který prezentuje své osobité autorství právě v rámci kolektivní práce a jeho řemeslný přínos i jméno jsou všeobecně uznávané jako známka kvality. Mezi „intra“ autory zařazuje Wells například trikového mistra hollywoodských filmů Raye Harryhausena. Posledním typem autorství je pak tzv. „individuální autor“, který se nejčastěji vyskytuje právě na poli nezávislého autorského animovaného filmu. Autor či autorka (není určité náhodné a bezvýznamné, že drtivá většina žen působících profesně v animaci se věnuje právě nezávislé autorské tvorbě)¹¹⁾ bývají většinou režisérem i autorem scénáře, často i výtvarníkem a střiháčem. Avšak i v případě, že mají k dispozici výpomoc na jednotlivé zmíněné oblasti, vždy si ponechávají finální autorské právo veta, absolutní kontrolu nad výsledným dílem. Wells uvádí jako příklad individuálního autora kanadskou animátorku Caroline Leafovou. V českém prostředí se v současnosti s ohledem na neexistenci většího studia a průmyslu animovaného filmu jako takového vyskytují především tito „individuální autoři a autorky“. Do této kategorie spadají například Michaela Pavlátová či Jiří Barta. Vymezení individuálního autorství je důležité, neboť okolnosti spojené s tímto způsobem tvorby (zdlouhavost, časová náročnost, osamělost, izolovanost, intimní sepjetí s projektem...) hrají následně významnou roli v budování a udržování komunity nezávislých animátorů, tak jak se tomu děje během festivalů nezávislého autorského animovaného filmu. Například animátorka (a individuální autorka) Kristina Dufková popsala v rozhovoru své pocity spojené se svými filmy takto:

Diváky potřebuji. Během realizace konzultuji hodně s různými lidmi. Ale když je film konečně hotový, je to po tak dlouhé době většinou takový šok, že mi chvíli trvá, než jsem ochotna se s někým na něj dívat. Je to jako jít s kůží na trh. Práce na filmu trvá dlouho, je to intimní proces a celé je to takové mé. Prostě bych nesnesla, kdyby se film někomu nelíbil.¹²⁾

Osobní zkušenost izolace a nejistoty popisuje zase animátorka Michaela Pavlátová:

...člověk dělá animovaný film většinou sám, což je skryté plus, ale někdy i minus, protože nepoměr času práce a výsledku je hrozný. Když začínáte, říkáte si, že je to strašně divné. Tak dlouho se moříte a kdoví kdo výsledek nakonec uvidí.¹³⁾

11) Viz např. Jayne Pilling, *Historical Milestones: Who Gets to Tell Whose Stories?* In: Brigitt Wagner — Waltraud Grausgruber (eds.), *Tricky Women AnimationsfilmKunst von Frauen*. Marburg: Schüren 2011, s. 9–35.

12) Rozhovor s Kristinou Dufkovou vedla Eliška Děcká, 11. 7. 2008, archiv autorky. Španělská nezávislá animátorka María Lorenzo Hernándezová zase svou osobní zkušenost přenesla do obecnější roviny a s trochou nadsázky se připodobnila k upírovi. „Život animátora stejně jako upíra má svá zvláštní pravidla: nelze animovat za světla — animace je obecně především noční práce. Animátor stejně jak upír má tak trochu pokřivené vnímání času, je odtržen od jeho reálného momentálního plynutí. To vše dělá z animátorů a i upírů izolované, veřejnosti často nechápané jedince.“ María Lorenzo Hernández, *De la animación y otros vampiros*. *L'Atalante* 2010, č. 10, s. 45.

13) Rozhovor s Michaelou Pavlátovou vedla Eliška Děcká, 25. 4. 2008, archiv autorky.

Domnívám, že znalost tvůrčích specifik, jež zprostředkovává uvedené osobní svědectví české animátorky a jež odráží obecnější pocity dalších animátorů, je podstatná pro hlubší pochopení nezávislé animátorské komunity a následně její podpory skrze festivaly nezávislého autorského animovaného filmu.

Festivaly na okraji okraje

Olomoucká Přehlídka animovaného filmu (založena roku 2000) i žilinský Mezinárodní festival animovaného filmu Fest Anča (založen roku 2008) patří k festivalům, které by festivalový teoretik Mark Peranson zařadil dle svého dělení do kategorie festivalů obchodních (Business Festivals) a mezi festivaly divácké (Audience Festivals). Jednotlivé atributy, které přiřazuje k diváckým festivalům, je možné nalézt u obou přehlídek. Patří mezi ně například spokojenost se současným rozměrem festivalu (bez touhy s každým následujícím rokem expandovat) nebo to, že samotná soutěž není brána jako vrchol festivalu. Oba festivaly jsou spíše homogenní souvislou akcí, bez kladení důrazu na premiéry či tzv. festivalové „highlighty“. Diváci je navštěvují nejčastěji po celou dobu trvání. Kolem takové vize diváka je strukturovaná i dramaturgie festivalu, jak dokládá výrok ředitele PAF Alexandra Jančíka:

Víme, že filmy, které promítáme, jsou někdy těžké, o to víc se snažíme o přátelskou atmosféru v prostorách festivalu. Diváci si můžou odpočinout u kávy ve festivalové kavárně, lehnout si na fat boye a koukat na soutěžní videa [v sekci] Jiné vize nebo se jít podívat na nějakou z instalací v Konviktu. Pořád je co dělat. Pro nás je totiž důležité, aby chtěl divák zůstat na celý festival, protože s touhle vizí dramaturgicky připravujeme i propojený program.¹⁴⁾

Dalším znakem obou festivalů odpovídající Peransonově dělení je omezený počet hostů — v každodenním chodu obou festivalů chybí hierarchizace na VIP hosty či VIP návštěvníky. „Nemáme ani prostor, abychom je někde oddělovali! Ale nám se na Stanici-Záriečie líbí, že tam jsou všichni pohromadě,“¹⁵⁾ popisují koncept ředitelky slovenského Fest Anča. S jejich organizátorským úhlem pohledu souzní i zkušenost autorského animačního dua Ove Pictures, Michaely Čopíkové a Veroniky Obertové:

Fest Anča je festival, kde se každý rok potkáme se starými známými, ale i s nečekanými tvůrci animovaných filmů. Navíc díky prostoru žilinské Stanice-Záriečie se zde vždy stane něco magického, na co potom celý rok vzpomínáme.¹⁶⁾

Za příklad podobného momentu může sloužit i fotografie se vzkazem „The greatest cartoon I have ever seen in my life“ od Mika Reisse, scenáristy a producenta seriálu

14) Rozhovor s Alexandrem Jančíkem vedla Eliška Děcká, 15. 10. 2013, archiv autorky.

15) Rozhovor s Janou Slezákovou a Evou Pavlovičovou vedla Eliška Děcká, 13. 10. 2013, archiv autorky.

16) Rozhovor s Michaelou Čopíkovou a Veronikou Obertovou vedla Eliška Děcká, 27. 12. 2013, archiv autorky.

SIMPSONOVI, který Reiss vložil po projekci filmu PANDY (2013) do rukou jeho režisérovi, začínajícímu animátorovi Matúši Vizárovi. Pro divácké festivaly je dále typický nízký rozpočet (a s tím související malý organizační tým) a také to, že pro zúčastněné filmaře podle jejich výpovědí představuje návštěva festivalu spíše prázdniny a příležitost potkat nové kolegy než práci.¹⁷⁾ U obou festivalů tak vystupuje do popředí jejich funkce navazování kontaktů a upevňování těch existujících — networking —, který je pro nezávislé autorské animátory a jejich tvorbu, profesní rozvoj, ale vzhledem k absenci stále obchodní základny i z důvodů finančních klíčový. Specificky se osobní může postupně proměnit v pracovní a naopak. Z pohledu festivalových studií by pak Fest Anča i PAF náležely do kategorie specializovaných festivalů. Marijke de Valck, jež festivaly klasifikuje, ty animační přímo nezmiňuje, ale mezi specializované je možné je zařadit analogicky vzhledem k tomu, že v kategorizaci de Valck do ní patří například LGBT a dokumentární festivaly.¹⁸⁾

Kategorizace se však začínají problematizovat, porovnáme-li tyto dva malé lokální festivaly s většími akcemi (myšleno stále v rámci nezávisle-animačního měřítka), jako je třeba Mezinárodní festival animovaného filmu v Ottawě nebo zřejmě v současnosti nejvýznamnější animační festival v Annecy. Z perspektivy festivalových studií ovládaných měřítkem festivalů hraného filmu by totiž i tyto dva „obři“ na poli animace opět skončili v kategorii diváckých/specializovaných malých festivalů. Festivaly zaměřené na autorský nezávislý film se tedy nemohou stát ryze obchodními festivaly, protože žádný výraznější obchod v nezávislé animaci vlastně neexistuje. Například mezinárodní odborný časopis o animaci *Homo Felix* uvádí ve svém speciálním čísle věnovaném problematice distribuce nezávislé autorské animované tvorby detailní rozbor jednotlivých (pro autory ani producenty ne příliš uspokojivých) animačních distribučních kanálů, jako jsou televize, DVD, předfilmy, video on demand apod. Upozorňuje na fakt, že nezávislá autorská animovaná tvorba (která je ve výsledku převážně krátkometrážní — autorský snímek může mít třeba i minutu či dvě, zároveň však například i 30 minut — platí za svou kreativní svobodu spojenou s různorodou metráží (i s různorodým stylem) daň v podobě

neexistence ideálního distribučního kanálu na šíření tak rozmanitého a těžko kategorizovatelného materiálu. Festivaly se sice díky svému narůstajícímu počtu jeví pro animátory jako propagačně nejzajímavější, zároveň však také jako jednoznačně neziskový distribuční kanál.¹⁹⁾

Michaela Pavlátová, která se svými hranými snímky NEVĚRNÉ HRY a DĚTI NOCI navštívila i mnoho festivalů hraného filmu, porovnává rozdíly mezi podmínkami a nábojem tvorby animované a hrané následovně:

Svět animace není tak soutěživý jako svět hraného filmu, protože není tak moc o co se prát. Asi to může být jiné v případě celovečerních velko-studiových animovaných

17) Mark Peranson, First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals. In: Richard Porton (ed.), *Dekalog 3. On Film Festivals*. London: Wallflower, 2009, s. 23–37.

18) Marijke de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2007.

19) Ivana Laučíková, Distribuce animovaných filmů. *Homo Felix* 2, 2011, č. 2, s. 9.

filmů, které jsou byznysem, ale krátké animované filmy, to je něco, co nikdo vlastně nepotřebuje. Jsme jen blázniví lidé, kteří si ničí zrak kreslením fází.²⁰⁾

V podobném duchu se k „neobchodnímu“ charakteru animovaných filmů vyjádřil například i Jiří Barta:

V současnosti můžete promítnout film hlavně na festivalech, jenže to je hodně nevýdělečná záležitost. Když dá někdo peníze do animovaného filmu, který stojí třeba milion, tak zkrátka očekává, že se mu investice vrátí, což z festivalů jde těžko.²¹⁾

Festivaly nezávislého animovaného filmu jsou tedy tak trochu jako celá skupina na okraji mocenských obchodních festivalových zájmů. Pro tento text vybrané festivaly v Olomouci a Žilině však v rámci této množiny vytvářejí pomyslnou podmnožinu dvojnásobně marginalizovaných — extra diváckých a extra specializovaných festivalů. Viz například v Čechách ojedinělé pojetí animace festivalu PAF jako pohyblivého obrazu.²²⁾ Jsou to však právě tito dvojnásobně marginalizovaní, kteří mají často schopnost (nejen dle již zmíněné Sandry Hardingové, ale třeba i socioložky Liz Stanleyové)²³⁾ skrze svůj hlas z mocensky neovlivněné pozice (dle rétoriky Stanleyové) o to silněji vypovídat o společnosti nezávislých animátorů a dotvářet komplexní obraz aktuálního stavu domácí animované tvorby obecně — včetně například v ČR i SR problematiky navazování na přerušenu slavnou tradici „velkých animačních mistrů“ jako Jiří Trnka, Karel Zeman či Břetislav Pojar z období státního financování kinematografie. Komunitní charakter zmíněných festivalů tak může v tomto konkrétním případě poukazovat nepřímou i na současné nelehké tvůrčí podmínky animátorů. I proto mají tyto dva festivaly i funkci společenskou (ve smyslu interakce mezi diváky a animátory), motivační a inspirační. Zkušenost popisuje například Pavlátová, která zdůrazňuje aspekt izolovanosti animátora. Jakkoliv se její postřeh týká festivalu ve Stuttgartu, je možné jej vztáhnout i na festivaly PAF či Fest Anča:

Pro mě byla důležitá první návštěva mezinárodního festivalu ve Stuttgartu. Poprvé jsem viděla zahraniční filmy, které byly úplně jiné, než co jsem do té doby znala: daleko odvážnější. Zalíbila se mi i komunita animátorů [...] vlastně poprvé mě animace pořádně chytla... [s]poustu lidí váš film zajímal, chtěli o něm mluvit, protože dělali něco podobného. Skvělé byly třeba diskusní snídaně s ostatními animátory. Během těch pár dnů jsem měla pocit, že animace je nejdůležitější věc na světě... Za-

20) Rozhovor s Michaelou Pavlátovou pro Český rozhlas 7 vedla Jarka Hálková, 26. 4. 2006. Záznam rozhovoru dostupný on-line na <<http://www.radio.cz/en/section/czechtoday/michaela-pavlatova-an-oscar-nominated-czech-animator>> [cit. 30. 11. 2013].

21) Rozhovor s Jiřím Bartou vedla Eliška Děcká, 10. 4. 2009, archiv autorky.

22) Podrobněji viz text Martina Mazance, dramaturga festivalu PAF: Martin Mazanec, Animace filmu. *Iluminace* 21, 2009, č. 4, s. 71. „Hlavním cílem kurátorské volby bylo inovovat problematický termín animace a animovaného filmu v rámci reflexe technologických dějin vývoje pohyblivého obrazu a současného stavu jeho digitalizace. Elektronický pohyblivý obraz již není ovlivnitelný jen v rámci řádkovacích mechanismů jeho analogové éry, ale je možné jej zpracovat i jako objekt v rámci jeho digitalizované podoby.“

23) Liz Stanley, *The Auto/biographical I: Theory and Practice of Feminist Auto/biography*. Manchester: Manchester University Press 1992.

líbilo se mi, že se animátoři na festivalech potkávají, protože po škole jich u animace nakonec moc nevydrží.²⁴⁾

Důležitý je i zmiňovaný aspekt inspirace projekty ostatních a přímá neformální komunikace s ostatními animátory i diváky, jež pomáhá vytvářet povědomí o tvorbě konkrétního filmaře i případný budoucí divácký zájem. Obojí souvisí s omezenými možnostmi distribuce filmů mimo takovéto festivaly i s častou tvůrčí izolovaností během animační práce. Tyto dva pro nezávislou animaci specifické faktory činí z festivalů jako PAF Olomouc nebo Fest Anča podstatnou komunitní událost. Jak zmiňuje opět i Pavlátová, která se obou zmiňovaných festivalů zúčastnila již jako uznávaná, zkušená animátorka:

Oba festivaly se mi zdají výborné a důležité, i proto, že jsou trochu jiné než ostatní, co znám. Neformální, s nápaditě sestavenými programy. Běžné festivaly převyšují množstvím přednášek, workshopů, výstav, doprovodných akcí — pro mě často objevných. Díky své neformálnosti jsou divákům bližší, neboť i oni se stávají součástí filmové (animované) komunity. Umí oslovit publikum, udržovat a rozšiřovat komunitu příznivců.²⁵⁾

Imaginární festivalové komunity

Pojem imaginární komunity (imagined communities)²⁶⁾ převzala festivalová studia z teorie britského politologa Benedicta Andersona, který termín představil v souvislosti s utvářením národního cítění a nacionalistických tendencí.²⁷⁾ Anderson označuje národ za imaginární komunitu, protože povědomí o národnosti není dle jeho názoru závislé ani tak na každodenní realitě a empirických prožitcích, jako na vnitřní představě (imaginaci) sdílení. Postupem času se však pojetí pojmu imaginární komunity rozvolnilo a je v současnosti obecně v humanitních vědách používán pro označení nereálné (imaginární/iluzorní a často zdánlivě ideální) komunity neschopné realistického každodenního dlouhodobého fungování. S konceptem imaginárních komunit pracují často například média, když vytvářejí spojení jako „hokejový národ“, „lidé otráveni politikou“ apod. V oblasti festivalových studií využívá koncept imaginárních komunit například Dina Iordanova a Ruby Cheung jako zastřešující pro svůj druhý sborník textů věnovaných problematice filmových festivalů.²⁸⁾

24) Rozhovor s Michaelou Pavlátovou vedla Eliška Děcká, 25. 4. 2008, archiv autorky.

25) Rozhovor s Michaelou Pavlátovou vedla Eliška Děcká, 28. 12. 2013, archiv autorky.

26) Do češtiny bývá tento termín často překládán také jako „imaginární společenství“. Avšak ve vztahu ke koncepci čínského geografa Yi-Fu Tuana, který důrazně rozlišuje pojmy společenství (skupina spolu žijících/koezistujících, avšak navzájem si cizích lidí) a komunita (skupina vzájemně spolu efektivně komunikujících lidí, společně fungujících dle modelu rozšířené rodiny) jsem se rozhodla použít v tomto textu překlad „imaginární komunita“, který dle mého názoru ve světle Yi-Fu Tuanova pojetí lépe reflektuje význam tohoto pojmu. Yi-Fu T u a n, Community, Society, and the Individual. *The Geographical Review* 92, 2002, č. 3.

27) Benedict A n d e r s o n, *Imagined Communities: Reflection on the Origin and Spread of Nationalism*. Londýn — New York: Verso 2006.

28) Dina I o r d a n o v a – Ruby C h e u n g (eds.), *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*. St Andrews: St Andrews Film Studies 2010.

Festivaly nezávislého animovaného filmu mají ideální předpoklady pro vytváření imaginárních komunit. Setkávají se na nich lidé s podobnými preferencemi a zkušenostmi, kteří jsou v profesním životě spíše na okraji mediálního, finančního či producentského zájmu. Obzvláště v Čechách i na Slovensku, kde díky silné tradici animované tvorby pro dětského diváka stále ještě převládá veřejné povědomí o animaci jako dětském žánru a převážně krátkometrážní autorská nezávislá animace „pro dospělé“ se jen těžko dostává k širšímu publiku.²⁹⁾ Díky prostorové izolovanosti festivalů od vnějšího světa je iluze ideální komunity dokonalá, jak je patrné například z komentáře organizátorek Fest Anče:

Fest Anča se odehrává v kulturním centru Záriečie, což je vlastně přebudovaná, ale stále ještě funkční vlaková stanice. Věříme, že právě tento specifický prostor napomáhá k tomu, aby i promítané filmy vtáhly diváky do úplně jiného světa. Stanice se navíc nachází pod dálnicí, takže návštěvníci mají občas opravdu pocit, jako by se octli v nějaké fantazijní krajině, bublině mimo obyčejný svět.³⁰⁾

Animátorské duo Ove Pictures přirovnalo Fest Anču k „animátorským Vánocům“, během nichž se (jak zaznělo výše) vždy „stane něco magického, na co celý rok vzpomínáme“.³¹⁾ Imaginární komunity však i přes svou dočasnost a možnou iluzornost (ve smyslu jejich trvání) nesou pro animátory důležitý význam právě třeba ve schopnosti povzbudit a podpořit své členy. Jeden konkrétní případ popisuje Alexandr Jančík:

Můžeme některým autorům zvedat sebevědomí. Asi tři roky nazpátek vyhrál diváckou cenu Kryštof Pešek se svou vizualizací pracující s algoritmy. Když jsme mu řekli, že vyhrál, vůbec tomu nevěřil... Přitom jeho věci jsou nádherné, ale když je vidím, tak někde v galerii. [...] Chápu, že muselo být pro Kryštofa překvapující, že taková věc může mít festivalovou diváckou odezvu.³²⁾

Na podobný moment povzbuzení a pozvednutí sebevědomí vzpomíná i začínající animátorka Ludmila Poláková:

Na festivalu menších rozměrů, jako je PAF, se vždycky objeví věci, které by se „nevešly“ na velký festival. Které jsou možná tak trochu na okraji i samotné animace. Takto jsem před pár lety na PAFu objevila Miladu Marešovou a její domácí biograf. Přesvědčilo mě to, že má cenu dělat i „malé“ umění pro úzké publikum, což jsem v té době potřebovala slyšet a skutečně jsem z festivalu odjížděla s naprosto jasným pozitivním posunem v mé vlastní tvorbě.³³⁾

29) Viz Kateřina Surmanová, Editorial — Současné myšlení o animovaném filmu. *Iluminace* 21, 2009, č. 4, s. 39.

30) Rozhovor s Janou Slezákovou a Evou Pavlovičovou vedla Eliška Děcká, 13. 10. 2013, archiv autorky.

31) Rozhovor s Ove Pictures vedla Eliška Děcká, 27. 12. 2013, archiv autorky.

32) Rozhovor s Alexandrem Jančíkem vedla Eliška Děcká, 15. 10. 2013, archiv autorky.

33) Rozhovor s Ludmilou Polákovou vedla Eliška Děcká, 20. 12. 2013, archiv autorky.

Tyto dvě citace z perspektivy organizátorů festivalu i z perspektivy autorské ukazují, jak důležitou roli hrají v animační komunitě lidé připravující podobné festivaly a jak je jejich role úzce provázána s kreativní rolí samotných animátorů. Vzájemně na sebe reagují, ovlivňují své další profesní kroky a (společně s dalšími aktéry) ovlivňují další vývoj komunity nezávislé animace jako celku. To souvisí rovněž s již výše zmiňovanou specifičností těchto divácky zaměřených animačních festivalů, jejichž hlavní role ve vztahu k předváděným filmům je především propagační a informační, tedy představit divákům, co vzniklo nového. Vzhledem k nízké viditelnosti krátkometrážní autorské animované tvorby jinde než právě na těchto specializovaných akcích, získávají programoví ředitelé a dramaturgové výraznou pravomoc ve stanovování nových trendů a mohou ovlivnit další životnost konkrétních filmů. Důležitou roli v tomto ohledu pak hrají i osobní vztahy mezi organizátory a konkrétními animátory, kteří například často již během samotného animačního procesu prezentují vznikající film v tzv. „work in progress“ programových sekcích a připravují si takto půdu pro následné zařazení hotového filmu do soutěže či programu. Stávají se tak pozvolna členy festivalové animační komunity. Klíčové pro formování takového typu komunity je i přiblížení se obou festivalů karnevalu.

Festival jako karneval

Thomas Elseasser ve své úvaze o festivalu jako události (event) rozděluje typově festivaly na tři skupiny: rituály, ceremonie a karnevaly.³⁴⁾ Všem festivalům zároveň přiznává „moment komunitního sebe-oslavování,“ dříve vázaný například ke sklizni či k jiné významné události.³⁵⁾ Protože většina festivalů probíhá pravidelně jednou ročně, můžeme chápat jako významnou událost právě toto výročí, uplynutí jednoho roku, znovu se vidět s účastníky/kolegy/přáteli. Odlišnost jednotlivých typů festivalů pak Elseasser spatřuje v jejich rozdílném vztahu s publikem. K rituálům připodobňuje festivaly exkluzivní a uzavřené, k ceremoniím festivaly, kde je publikum převážně pasivní.³⁶⁾ Naopak karnevalové festivaly zapojují návštěvníky aktivně do děje a podobně jako karnevaly s sebou přinášejí určitý chaos a boření každodenních zaběhnutých pravidel.

Jak PAF, tak i Fest Anča jsou jednoznačně karnevalovými festivaly. „Karneval má vesmírný charakter, je to zvláštní stav celého světa — obrození a obnovení, kterého se zúčastní všichni lidé,“ píše ve svém filosofické analýze středověkého karnevalu Michail Bachtin a v jeho textu je možné najít spojitosti se vzpomínkami Michaely Pavlátové na festival ve Stuttgartu. V Bachtinově textu lze nalézt i postřeh podobný tomu (výše zmíněnému) od ředitelky Fest Anča o festivalovém životě v bublině. „Karnevalu se nepřihlíží, karneval se prožívá, a žijí v něm všichni, protože je povýtce všelidový. Pokud trvá karneval, neexistuje pro nikoho jiný život než karnevalový.“³⁷⁾

34) Thomas Elseasser, *Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe*. In: Týž, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005, s. 94.

35) Tamtéž.

36) Tamtéž.

37) Michail Bachtin, *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon 1975, s. 10.

Tak trochu všelidovým prožíváním na Fest Anča je ostatně i tamní karnevalový vynález Animation Karaoke Battle. V tomto souboji proti sobě vybraní diváci soutěží v improvizovaném dabování náhodně vybraných ukázek animovaných filmů. Samotná inovace programu dokládá i specifický komunitní charakter festivalu, kdy se organizátoři zapojují v rámci organizační improvizace do dění nad rámec jejich původně vymezených rolí. „Animation Karaoke Battle nám přišel jako dobrý nápad, jak oživit večerní atmosféru pro diváky, kteří strávili celý den v kinosálech, mnohdy i na docela těžkých filmech, a mohli by si tak trochu oddychnout,“ vysvětluje bývalý programový ředitel Fest Anči Andrej Kolenčík a dodává „[n]eměli jsme ale moderátora. Na žádného profesionála nebyly peníze, tak jsem se moderování musel ujmout sám.“³⁸⁾ Co začalo v roce 2009 jako recese, se postupem času stalo jedním z nejpopulárnějších bodů programu a zároveň následně prezentací samotného festivalu Fest Anča. Výjezdní Animation Karaoke Battle se již uskutečnila například v Praze, Vídni nebo Sao Paulu.

Tento příklad plynulé přeměny z organizátora či návštěvníků festivalu v účinkující odkazuje zároveň k další společné vlastnosti středověkého karnevalu a těchto dvou festivalů animace — dočasné zrušení tradičních společenských pravidel, prostorových hranic a hierarchie, jak píše Bachtin. „Karneval se slavil v protikladu k oficiálnímu svátku jako dočasné osvobození od panující pravdy a stávajícího řádu, dočasné zrušení všech hierarchických vztahů, privilegií, norem a zákazů.“³⁹⁾ Alexandr Jančík v této souvislosti například vzpomněl na dočasnou festivalovou proměnu olomouckého Konviktu (místa konání festivalu) ve výstavní galerii plnou instalací:

Čtyřdenní oživení Konviktu je jedním z hlavních bodů festivalového programu. Je pro nás důležité ukazovat tuto budovu v nových uměleckých souvislostech. Často se nám i stává, že nás animátoři, kteří přijeli prezentovat svůj film, sami osloví, že by chtěli příště i něco instalovat, že se jim líbí námi umožněný přesah animace.⁴⁰⁾

Podobně jako v deskripci bachtinovského karnevalu se tedy i zde boří hranice mezi aktivním účinkujícím a pasivním divákem. Ještě o něco podstatnější je však v případě olomouckého festivalu dočasné osvobození od stávajícího řádu v podobě tradičního fungování festivalového prostoru Konviktu, který je po zbytek roku sídlem Univerzity Palackého — tedy akademickou půdou s výukovými prostorami. Během PAFu se však budova stává proměnlivým, divácky vstřícným živým organizmem (animace a pohyblivé instalace jsou umísťovány například přímo do přednáškových sálů, k výtahům či do průchodových chodeb), čímž organizátoři zároveň trefně reflektují i otevřenost animace samotné a její proměny umožněné novými technologiemi. Současná animace totiž už dávno není prezentována pouze v kinosálech, nýbrž čím dál častěji i na stěnách galerií, ve veřejných městských prostorách či právě v úzkém propojení s konkrétními architektonickými objekty.

Jedním ze způsobů oživení olomouckého festivalového prostoru je i netradiční prezentace soutěžních videí sekce Jiné vize, které mohou návštěvníci v sedě či leže sledovat na

38) Rozhovor s Andrejem Kolenčíkem vedla Eliška Děcká, 25. 11. 2013, archiv autorky.

39) Michail Bachtin, *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon 1975, s. 12.

40) Rozhovor s Alexandrem Jančíkem vedla Eliška Děcká, 15. 10. 2013, archiv autorky.

obrazovkách umístěných v podkroví Konviktu po celou dobu festivalu. Zároveň tak organizátoři navozují i samotnými animátory vyzvednutou „neformálnost“ (viz dřívější postřeh Pavlátové), kterou upevňují dojem úzkého přátelského propojení mezi organizací festivalu a návštěvníky, nezvykle rovnocenného vztahu bez tradiční festivalové hierarchizace. Ta ostatně na podobně malých festivalech často padá i v rámci organizačního týmu. Aktivní propojení/prolínání diváků, účinkujících a organizátorů zmiňují ředitelky Fest Anča Jana Slezáková a Eva Pavlovičová:

Hierarchie během festivalu ani není možná. Co je třeba, udělá, kdo má zrovna čas. Jeden rok jsme třeba zametaly podlahy, když nedorazila uklízečka, umývaly nádobí v baru. Jednou jsem dokonce chodila po stanovém městečku a oznamovala, že zase funguje záchod.⁴¹⁾

Opět tak nevědomky odkazují na Bachtina a karnevalovou atmosféru plnou uvolnění a převrácení tradičních hierarchizovaných rolí a tradičního řádu. Nádech bourání zažitých každodenních pravidel, jak je typické pro karnevaly, v sobě odráží často i specifický jazyk organizátorů, který zároveň posiluje dojem pospolitosti a sounáležitosti. Za příklad promluvy posilující komunitní soužití lze uvést úryvek z oficiálního úvodního slova bývalého ředitele Fest Anča Petera Budínského z katalogu roku 2011. Budínský se představuje pouze přezdívkou a festival polidšťuje do podoby dívky Anči, která pomáhá barmanovi s festivalovou (karnevalovou) zábavou:

Okrem pasívneho pozerania sa každý bude môcť zapojiť do workshopov, naladiť sa na kvalitnú hudbu a hlavne zažiť ojedinelú atmosféru, o ktorú sa Anička a barman aj tento rok postará. Stačí sa uvoľniť a nechať sa uniesť hypnotickou Ančou z reality do snového sveta animovaného filmu plného farieb a fantázie. Na konci tejto cesty si určite budeme môcť povedať, že tento výlet stál za to. Váš Budík alias Alarm Clock.⁴²⁾

Podobně specifickým festivalovým jazykem promlouvá i Jančík, když v rovněž katalogovém textu zdůrazňuje význam lidí (komunity) stojících za organizací festivalu a doplňuje jej lehce karnevalovým „hippie“ pozdravem:

Píšu o nás, protože PAF není jen co, ale kdo. Tým obdobně smýšlejících lidí, který vytváří pozoruhodné události. V úctě ke svým předchůdcům, s respektem se svým stávajícím kolegům a se závazkem vůči festivalovým návštěvníkům slibuji, že festival PAF 2011 bude další nezapomenutelnou událostí. Láska.⁴³⁾

Obě výpovědi ilustrují způsob, jakým chtějí být sami organizátoři (a jejich festivaly) vnímáni. Jako přátelské, neformální, otevřené — bez společenských bariér. Touto svou an-

41) Rozhovor s Janou Slezákovou a Evou Pavlovičovou vedla Eliška Děcká, 13. 10. 2013, archiv autorky.

42) Katalog k Mezinárodnímu festivalu animovaných filmů Fest Anča 2011, s. 3.

43) Katalog k Přehlídce animovaného filmu 2011.

gažovanou rolí v rámci nezávislé animační komunity naznačují svou důležitost uvnitř ní. Tak, jak ji například zmiňuje i Michaela Pavlátová.

Na úspěchu obou festivalů je důležitý i tým organizátorů, který je na obou festivalech mladý — rozhodně mladší než obvykle. Udělali si festival takový, jak se líbí jim — a jejich vrstevníkům.⁴⁴⁾

Snad i pro tuto mladost, neformálnost a vymezování se vůči tradičním (festivalovým, společenským) pravidlům lze najít mnoho podobností mezi těmito dvěma festivaly a karnevaly, včetně jejich pro komunitu prospěšných, ozdravných účinků.

Závěr

Tato případová studie ukazuje na příkladu dvou festivalů nezávislé animované tvorby PAF Olomouc a Fest Anča v Žilině, jak důležitou komunitní (vzdělávací, propagační, motivační, sebe-utvrzující, obrozeneckou) roli mohou podobné festivaly sehrávat. Doplnuje tak současná festivalová studia o analýzu této specifické funkce festivalů v rámci lokálních kinematografií a upozorňuje na možnost rozšířit oblast zájmu i na specifické divácky orientované malé festivaly nezávislé animované tvorby. Zároveň studie slouží i jako další z příkladů ilustrujících důležitost propojení teoretických tezí a písemných pramenů s osobními přímými svědectvími z praxe, jak je nabízejí prameny orální. Obzvláště na poli animačních studií je takovýto přístup žádoucí⁴⁵⁾ vzhledem k úzké provázanosti praktiků a teoretiků (animátorů, novinářů, organizátorů festivalů, kurátorů, podporovatelů, diváků a mnoha dalších), kteří se spolupodílejí na směřování a vývoji komunity — v tomto případě konkrétně nezávislé autorské animace. Je tak možné studii vnímat i jako vstupní bod pro další podobně specifické výzkumy sledující různorodé marginalizované kreativní komunity (např. po mediální, finanční, producentské či distribuční stránce), budující si své (byť mnohdy jen dočasné) vlastní světy v pomyslných „karnevalových“ bublinách. Model, který může být v dnešní době rozpoznatelný zdaleka nejen v komunitě nezávislé animace.

44) Rozhovor s Michaelou Pavlátovou vedla Eliška Děcká, 28. 12. 2013, archiv autorky.

45) Viz například Paul Ward, Několik úvah o vztahu teorie a praxe v oboru animačních studií. *Illuminace* 21, 2009, č. 5, s. 4–54.

Mgr. Eliška Děcká (1982)

Vystudovala filozofickou fakultu (obor filmová věda) a právnickou fakultu Univerzity Karlovy v Praze, v současnosti je doktorandkou FAMU. Ve své dizertační práci se zabývá aktuálními produkčními a distribučními podmínkami nezávislé autorské animace v Čechách a na Slovensku a porovnává je s praxí animátorů a animátorek tzv. newyorské nezávislé animační scény.

Citované filmy:

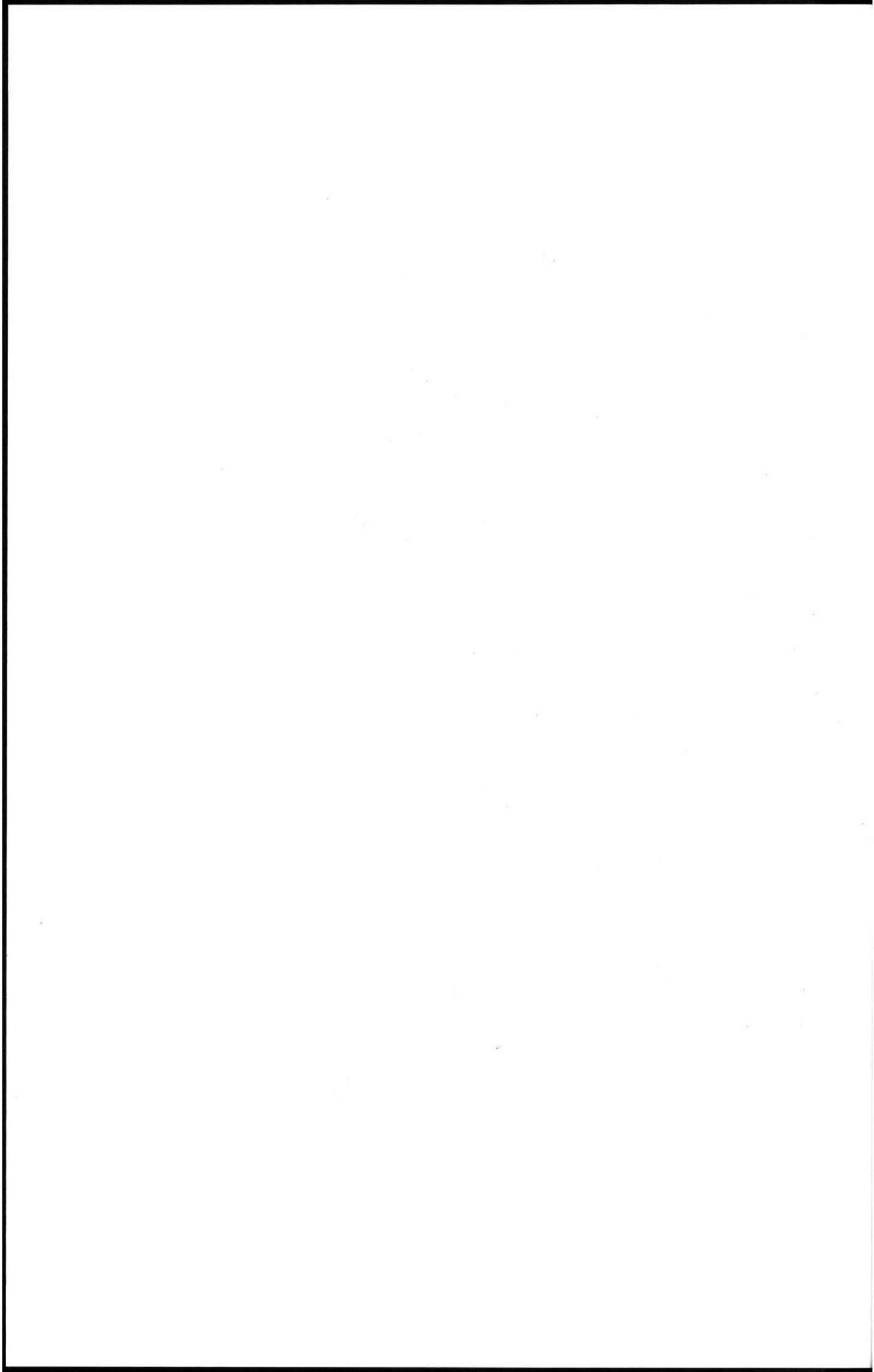
Děti noci (Michaela Pavlátová, 2008), *Nevěrné hry* (Michaela Pavlátová, 2003), *Pandy* (Matúš Vizár, 2013), *Simpsonovi* (The Simpsons; Matt Groening, 1989–2014).

SUMMARY

Carnivals for the Animation Community*Czech and Slovak Festivals of Independent Animation Films
and their Role in the Animation Community*

Eliška Děcká

This text aims at drawing attention to the importance of the community aspect of today's festivals of independent auteur animation and the creation of so-called imagined communities (as originally described and analysed by Benedict Anderson) within them. Two specific Czech and Slovak festivals are used in the text as case studies: the Festival of Film Animation Olomouc (PAF) and Fest Anča Žilina. It employs oral history and its methodology as the main approach to a deeper analysis of the potential role of such festivals within the independent animation community. The author proceeds from the assertion that these types of festivals, within such marginalized communities as the independent animation community (for example, from the production, distribution or media point of view), have certain typical characteristics of medieval carnivals (as described and analysed by Michael Bakhtin) and could therefore provide similar benefits for the people involved.



Jindřiška Bláhová

Empirický výzkum festivalů je klíčový, ale téměř nemožný

Rozhovor s Dinou Iordanovou

Současná studia filmových festivalů mají dvě pomyslná epicentra. Jedno je volně spojené s Univerzitou v Amsterdamu, Marijkou de Valck a projektem Film Festival Research Network. Druhé pak s Univerzitou St. Andrews, Dinou Iordanovou a týmem kolem projektu *Dynamics of World Cinema* zaměřeném na výzkum cirkulace ne-mainstreamových filmů. **Dina Iordanova** pochází z Bulharska a doktorát získala na Univerzitě Sv. Klimenta Orchidského v Sofii. Po emigraci pracovala na řadě amerických univerzit (University of Texas at Austin, University of Chicago) a následně v Británii (University of Leicester). Od roku 2004 působí na Univerzitě St. Andrews a zabývá se především filmovou kulturou, globálním oběhem filmů a východoevropskou a balkánskou kinematografií.

Původně poměrně široce vymezený výzkum projektu *Dynamics of World Cinema* zahrnoval čtyři hlavní okruhy: globální blockbustery pocházející z menších kinematografií, jako je například jihokorejská, festivaly, distribuci pro diaspory a internet. Postupně se i pod vlivem expanze on-line distribuce zúžil na filmové festivaly. Jeho hlavním výstupem je série antologií *Film Festival Yearbook*. První z řady zaměřená na festivalový okruh (festival circuit) vyšla v roce 2009 (koeditorka Ragan Rhyneová), další se pak věnovaly fenoménům imaginárních komunit (2010), festivalům ve východní Asii (2011, koeditorka obou Ruby Cheungová) a filmovým festivalům a aktivismu (2012, společně s Leshu Torchinovou). Nejnovější, loni vydaná ročenka s číslem 5 se zaměřuje na archivní filmové festivaly. Iordanová se v současnosti věnuje výzkumu festivalů na Středním východě a v Severní Africe. „Budeme muset přehodnotit obecně přijímanou pravdu o historii festivalů jako evropském fenoménu. Stále zřetelněji se ukazuje, že v Asii a na Středním východě má festivalová scéna dlouhou tradici a že je nesprávné tvrdit, že festivaly jsou evropská záležitost,“ říká v rozhovoru, který je věnovaný otázkám (chybějící) metodologie, výzvám výzkumu i nutnosti přehodnotit klasifikaci festivalů a přimět jejich organizátory ke spolupráci.

V úvodu prvního sborníku z řady Film Festival Yearbook zmiňujete, že je výzkum festivalů metodologicky i z hlediska přístupů roztržštěný a nejednotný. Že by mu prospěla systematickost. Šlo vám tehdy víceméně hlavně o to soustředit různé hlasy a teoretiky i lidi z praxe, nebo to byla i obecnější programová výzva ohledně metodologie, jež by eventuálně vedla k synergetičtějšímu chápání role festivalů ve filmové kultuře?

Od začátku bylo hlavní motivací svést dohromady komunitu akademiků a praktiků soustředěnou kolem festivalů a otevřít do té doby neexistující dialog. Druhou ambicí bylo být důsledně mezinárodní. Domnívám se, že studia filmových festivalů jsou stále příliš zaměřená na Evropu, na Západ, a málo na jiné oblasti. Co se týče metodologie, neměli jsme vizi žádného jednotícího přístupu. Nechtěli jsme říkat, že něco sem patří, a něco ne. Platí nicméně, že bychom se měli na metodologii více soustředit, ale zachovávám si v tomhle ohledu otevřenou mysl. Pokud si uvědomíme, že studia festivalů nejsou disciplína sama o sobě, ale že jsou součástí studií filmové kultury, pak může být právě tohle jednotící pohled. Z čeho nejsem v poslední době ale příliš nadšená, je nárůst striktních případových studií, jež často nejsou z metodologického hlediska příliš produktivní.

Problém či úskalí současného stavu výzkumu filmových festivalů tedy vidíte hlavně v nadbytku případových studií?

Na jedné straně mě těší nárůst zájmu o výzkum festivalů. Jako překážku ale vnímám, že 80 až 90 procent projektů, ať už doktorských nebo jiných, které se ke mně dostanou, tvoří úzce vymezené případové studie, často zaměřené na jeden festival v rámci národní kinematografie. Což je pro mě signál, že neexistuje snaha o komparaci. Nemám ale problém s případovými studiemi jako takovými. Například katedry obchodu a ekonomie je považují za jedinou vhodnou metodologii a třeba vlivný odborný časopis *Business Review* otiskuje pouze případové studie a nezabývají se tolik metodologickými úvahami. Případové studie jsou užitečné pro praktiky, pro filmaře, distributory, manažery, dramaturgy programů, kteří mohou na jejich základě srovnávat vlastní zkušenost s praxí odjinud. Nejsem si ale jistá, nakolik jsou užitečné z akademického pohledu, obzvlášť ty silně nacionalisticky zaměřené. Ostatně, nacionalismus a národnostní prisma ve filmových studiích mě trápí obecně. Nacionalismus je problém jakéhokoliv oboru.

V posledních letech vzrostl důraz na interdisciplinaritu jak ve filmových studiích, tak ve výzkumu festivalů — prosazují se přístupy z oblastí, jako jsou organizační studia, management či ekonomie. Ekonomickou perspektivu vnímám jako obzvlášť produktivní, protože filmová studia ekonomický aspekt kinematografie až příliš dlouho ignorovala. Na druhou stranu se ale zdá, že ekonomické přístupy s sebou nesou jistá zásadní omezení, neboť nejsou schopné pojmut a zakalkulovat specifika filmu. Přehlížíjí kreativní proměnné a vnímají kinematografii jako jakýkoliv jiný byznys, což je minulé se s její podstatou. Jak přínosné takové přístupy podle vás jsou?

Tohle je důležitá poznámka. Nejsem přirozeně specialistou na studia managementu, ale zdá se mi, že je to disciplína, která trpí nízkým sebevědomím. Je dobře financovaná, propagovaná, zaštitěná, ale kdykoliv jsem přišla do kontaktu s lidmi z oboru managementu, zdálo se mi, že jsou zafixovaní na svůj jeden daný striktní metodologický rámec, jako by měli pocit, že jejich výzkum sám o sobě neobstojí. Hlavním problémem tradičních so-

ciálních věd je nedostatek flexibility, nedostatek pochopení pro fluiditu procesů, jak o ní mluví Bruno Latour v *Reassembling the Social*. Tradiční společenské vědy jsou zcela neaplikovatelné na řadu problémů, a ne náhodou má plno lidí, kteří se snaží Latourové koncepty použít a přijmout, problémy. Souhlasím, že fluidita a proměnné se ztrácí, pokud aplikujeme striktní společensko-vědní pohled. Nemáte ale pocit, že je to tím, že vědci z těchto oborů se nikdy nenaučili ocenit filmy jako uměleckou formu?

Těžko spekulovat, zda jsou schopní docenit filmy jako umění, či ne, zdá se nicméně, že šli cestou druhého extrému ve snaze pochopit filmový průmysl tím, že zcela vypustili umělecký, kreativní aspekt kinematografie, fakt, že film je vždy byznys i umění zároveň.

Nerozumí podle mě tomu, co je filmová kultura jako taková, co je cinefilie, co je iracionální aspekt, který nejde vyčíslit.

Studia festivalů se posunula od počátečního impulsu „pojdme se věnovat přehlížené části filmové kultury“. Co jsou ty nejproduktivnější současné směry, kterými by se mohla ubírat dál? Které oblasti by zasloužily intenzivnější pozornost akademiků?

Možných směrů je řada. Jednou z oblastí, jež se nabízí, je samotná kategorizace festivalů; způsob, jakým je charakterizujeme a klasifikujeme. Měli bychom lépe chápat a analyzovat status festivalů v návaznosti na zájmové skupiny, které za nimi stojí, a to, jak poměr sil mezi těmito skupinami ovlivňuje a definuje podobu festivalu. Některé mohou být klasifikované jako divácké, některé mohou existovat bez publika, některé dokonce bez filmů. Pokud rozklíčujeme zájmové skupiny u jednotlivých festivalů, pochopíme lépe jejich roli a funkci.

Druhá oblast, která se dotýká metodologie a teorie, je přehodnocení obecně přijímané pravdy o historii festivalů jako evropském fenoménu. Stále zřetelněji se podle mě ukazuje, že v Asii a na Středním východě má festivalová scéna dlouhou tradici a že je nesprávné tvrdit, že festivaly jsou evropská záležitost, jakkoliv platí, že Benátky zůstávají nejstarší přehlídkou. Od 50. let se nicméně konala řada festivalů na různých místech mimo Evropu. Neplatí také ani převládající pohled, že k nárůstu festivalů došlo v 80. letech. Mimo evropské státy naznačují zcela odlišný vzorec vývoje. Budeme tedy muset přehodnotit historický vývoj festivalů z globálního pohledu. V neposlední řadě považuji za velmi produktivní přístup ke studiu festivalů teorii otevřených systémů (open systems theory), kterou představil Alex Fischer v *Sustainable Projections: Concepts in Film Festival Management*.

Proč je podle vás právě přístup otevřených systémů produktivní?

Protože vysvětluje některé základní koncepty fungování festivalů, které volají po teoretizování, ale nikdo je zatím teoreticky neuchopil. Fischer mluví o potřebě festivalů neustále se obnovovat, o nutnosti importu a přílivu nových zdrojů, o akumulování zdrojů a jejich následném využívání během festivalu. Snaží se vysvětlit, jak musí festivaly neustále získávat energii, aby udržovaly cyklus své existence v běhu. Kombinuje teorii systémů, jak ji navrhuje Karl Ludwig von Bertalanffy, s vybranými přístupy z oblasti ekonomie a managementu.

Osobně vnímám jako čtvrtou výzvu současného výzkumu filmových festivalů příliš rychlý odklon od historiografie a chápání historické dimenze festivalů hlavně v období studené války. Historie festivalů není zdaleka uzavřená, jakkoli by k takovému dojmu mohlo směřování k jiným oblastem výzkumu svádět.

Souhlasím. Vztahy mezi festivaly v období studené války z historiografického hlediska nejsou dostatečně prozkoumané. K historiografii je třeba se vrátit. Případové studie to samozřejmě částečně dělají, ale ne dostatečně.

Zmínila jste kategorizaci festivalů. Opakovaně se vynořuje jako jedno z témat. Nejnověji v případě festivalu v Cannes, který by podle kritiků neměl být vůbec považován za festival, protože jeho součástí není standardní publikum. Máte vlastní klasifikační systém, co je, a co už není festival?

Nemám. Otázka označování, nálepek a klasifikace se vrací nejčastěji ze strany publika. Argument proti Cannes je, že nemůže být festivalem, protože slouží filmovému průmyslu. Filmoví profesionálové, kteří na akce tohoto typu jezdí, přitom většinou souhlasí, že to není festival, ale událost jiného typu zaměřená na průmysl. Navíc ve Francii existuje skupina akademiků, kteří tvrdí, že Cannes je třeba studovat odděleně v rámci separé Cannes Studies.

Není přitom taková separace Cannes ukázkovým příkladem vyhroceného nacionalismu, který brzdí filmová studia?

Mluvíme-li o Francii a francouzské filmové kultuře, musíme jednoduše přijmout, že je předmětem silného národního citění a národnostních obav. A to i přesto, že je Francie nesmírně kulturně rozmanitá, což je vidět i na festivalovém okruhu mimo mainstream. Francouzské elity přitom tato diverzifikace nezajímá. Zajímá je posilování frankofonie. Není možné jim ale vyčítat, že je to diskurs, který si zvolili.

Kategorizace a vytváření nálepek je ale do velké míry otázkou formální úmluvy či úzu. Můžeme si ty akce označit, jak chceme, podstatná je jejich skutečná role pro filmovou kulturu a jejich pozice uvnitř ní.

Jistě, příkladem arbitrárnosti nálepek může být třeba Letní filmová škola v Uherském Hradišti. Když jsem namítla na přednášce, že nemůže být označována za festival, protože to je „škola“, tak ji studenti okamžitě bránili a argumentovali, že jde o festival, protože je to akce typu Glastonbury, kde spíte ve stanech a chodíte v holínkách. Takže to musí být festival.

Existuje ve vašem stávajícím výzkumu festival, který vás výrazně zajímá, a proč?

Takových festivalů je několik. O některých chci napsat případovou studii už dlouho. Jedním takovým je festival v Douarnenez ve Francii, o němž většina lidí netuší, že existuje. První ročník se konal před 36 lety a odehrává se ve městě s 20 tisíci obyvateli, kde převažuje pracující třída a kde jsou hlavním zdrojem obživy tři továrny na sardinky. Místní začali festival organizovat v 70. letech hlavně jako protestní gesto vůči politice francouzské vlády, jež neuznávala minority, což považovali za útlak. Festival má každý rok na programu filmy věnované jinému etniku — letos to byli Romové, příští rok Indonésie. Postupně se kolem festivalu vytvořilo publikum, jež se rok co rok vrací a stává se součástí

komunity. Bydlí se u místních, jí se společně na náměstí. Program přitom nevytváří lidé filmově vzdělaní, ale normální obyvatelé a i téma ročníků vždy vzejde zevnitř komunity. Zajímají mě i festivaly v severní Africe a na Středním východě hlavně z hlediska šíření Bollywoodské kinematografie. Řada finančně nesmírně dobře zaštitěných festivalů v Perském zálivu se v současnosti soustředí na Bollywood, nesrovnatelně víc než jakýkoliv festival na Západě. V souvislosti s nimi mě zajímá hlavně otázka luxusu, stylu a obecně glamouru. Na Západě dnes převládá tendence proti glamouru, proti červenému koberci, což ale rozhodně není případ Středního východu či Asie. V Pusanu červený koberec expandoval na chodníky, každý hotel má své místo, kde se mohou návštěvníci fotografovat jako hvězdy.

Není tohle ale přirozený koloběh odlišování a vytváření identity? Festivaly na západě definoval červený koberec a hvězdy, ale v současnosti se demokratizují a přiklánějí k alternativě, nezřídka ironicky. Naproti tomu mladší festivaly v Asii či jinde svoji tvář hledají a používají styl, a luxus je jednou z cest, jak se odlišit.

Možná, ale musíme pochopit, že glamour k festivalům patří, a to, že Evropa nastoupila cestu jakési úspěšnosti a skromnosti, ještě neznamena, že tohle téma hodíme do koše.

Dalším z témat, které zaměstnává kritiky, akademiky i praktiky, je neustálý nárůst počtu festivalů. Jak vnímáte jejich zvyšující se počet?

V momentě, kdy se snažíme vnutit nějakou logiku a strukturu festivalové galaxii, musí naše pokusy nevyhnutelně selhat. Už jsem to dávno přestala dělat. Slýchám z mnoha stran, že je příliš festivalů. Třeba Mike Cousins jejich nárůst ve svých článcích milionkrát kritizoval. Marijke de Valck, na druhou stranu, nárůst festivalů nevnímá jako problém, protože podle ní vytváří porézní, mnohvrstevnatou strukturu a nevstupují do konfliktu. Jejich počet může růst, aniž by systém zkolaboval.

Z mého pohledu není problém samotný nárůst, ale plýtvání lidskou energií, zkušenostmi, potenciálem a zdroji. Za každým festivalem stojí tým organizátorů a lidí vytvářejících program, a ti se kvůli rostoucí konkurenci nemohou dostatečně profesionalizovat. Každý festival si hlídá své místo, svůj zájem, nespolupracuje s jinými. Například v Německu, a takových případů by se našly desítky, existují dva identické festivaly zaměřené na filmy z východní Evropy — v Chotěbuzi a Wiesbadenu. Každý z nich přitom trvá na tom, že bude promítat jen filmy v premiéře. Vzájemná exkluzivita je naprosto neúčinným plýtváním energie. Každý z festivalů má jiné publikum, takže, i kdyby měly identický program, nebyl by to problém.

Pokud by funkcí festivalu skutečně bylo dostat filmy k co nejvíce lidem, tak by mezi nimi neexistoval konflikt. Ale protože nejsou pro publikum, ale pro jiné zájmové skupiny, konkurují si. Dva týmy dělají tu samou práci, namísto aby se spojily do jedné velké akce s jedním týmem a vytvořily festival, který by mohl cestovat po deseti městech. V současnosti se ale vynořuje tendence, jež jde proti tomuto trendu, a to v souvislosti s dokumentárními festivaly. Festivaly dokumentárních filmů spolupracují. To dokazuje, že nemůžeme zobecňovat a mluvit o jediném festivalovém okruhu. Měli bychom namísto toho začít zkoumat menší paralelní okruhy (ať už ty existující nebo ty vytvářející se), jež fungují ve dle těch mainstreamových.

S nárůstem počtu festivalů také klesají zdroje na jejich financování a ozývají se hlasy, že systém směřuje ke kolapsu, protože jednoduše nebude dost veřejných peněz, na nichž jsou festivaly nejvíce závislé. Že tedy zmizí platforma, kde je možné prezentovat určitý typ filmů.

Tohle je nejmarkantněji vidět v Itálii. Přestože se nerada zaměřuji na festivaly v rámci jednoho státu, italský případ je užitečný, protože tamní festivaly jsou zavedené a vyvinuté. Otázka množství festivalů a nedostatku financování se objevovala v podstatě v každém rozhovoru, který jsem s Italy vedla. Festivaly mezi sebou nekomunikují. Bojují o peníze a žijí v neustálém strachu, že přijde jiný festival, předloží lepší projekt, a zdroje jim odvede. Na druhou stranu, i když klesají veřejné finance, festivaly jsou schopné najít zdroje jinde.

Jako obecně platná stále přetrvává vize festivalů jako alternativní distribuční platformy. Vy s tímto konceptem nesouhlasíte. Změnil se váš názor s digitalizací a dalšími proměnami audiovize?

Festivaly není možné vnímat jako alternativní distribuční síť. Jednoduše jí nejsou. Vztah distribuce a festivalů je přitom jednou z otázek, na které lze odpovědět pouze tehdy, začleníme-li festivaly jasně do kontextu studia filmové kultury. Od začátku výzkumu jsme se zabírali tím, jestli spadají festivaly do distribuce, nebo do oblasti uvádění filmů. Shodli jsme se, že je to prostor spojený s uváděním, protože promítání filmu na festivalu nepřinese distributorovi jasně měřitelné zisky. Což souvisí s povahou konání festivalu jednou ročně, na jedné lokaci, zacílené na určité publikum. Festivaly tak mohou vytvořit stálý, ale nikdy permanentní prostor pro uvádění filmů, který požaduje distributor. Distributor chce kontinuitu, ale festival kontinuitu narušuje a narušuje i řetězec nabídky.

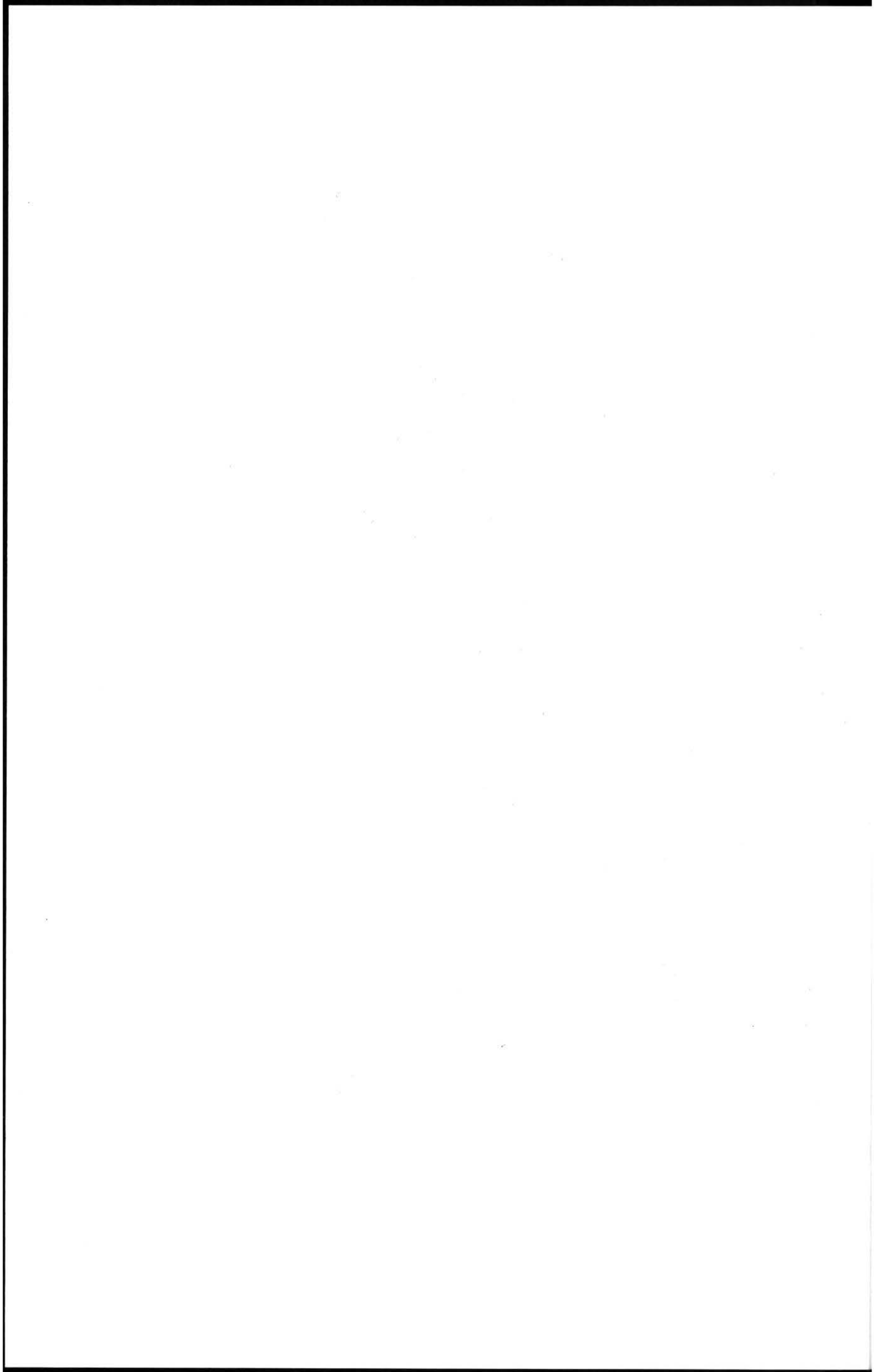
S narušením kontinuity a nabídky se pojí i obava distributorů, že zvyšující se počet festivalů zasahuje příliš razantně do standardní kino-distribuce, kdy filmy končí na festivalech, které nabízejí distributorům nevýhodnější podmínky, a už se nedostanou do kin...

To je jistě problém. Někdo bude tvrdit, jako před lety já, že nárůst festivalů je pozitivní, protože přináší báječnou diverzitu. Seděla jsem tehdy v panelu s inuitským filmařem z Kanady, tvůrcem ze Senegalu a alžírským režisérem pracujícím v Holandsku a přizvali jsme si, jak jsou festivaly skvělé, protože otevírají možnosti prezentovat rozmanitou filmovou kulturu. Naši harmonii utnul poslední z panelistů Paul Willemen, příkrou kritikou festivalů jako likvidátorů tvůrčí a filmové rozmanitosti, jako akcí, které filmy nepodporují, ale omezují, selektují a uzavírají jim přístup. Distributoři ale často považují festivaly za součást lokální distribuční sítě. Pokud mají licenci na konkrétní film, je jim jedno, jestli jej obehrají na festivalu nebo v kinech. Distributor se může domnívat, že třemi projekci na festivalu vyčerpá potenciál filmu, jak nejlépe mohl. Jako ve všem ostatním, existuje více než jeden obchodní model. Pokud distributor věří, že festival je ten správný prostor pro uvedení filmu, tak z jeho pohledu nejsou festivaly překážka.

Pokud jsme se bavily o překážkách výzkumu festivalů, zdá se mi, že jednou z těch obecných a přetrvávajících je rozpor mezi teorií a praxí. V tom smyslu, že řada akademiků věnujících se výzkumu fungování současných festivalů třeba velmi prozaicky na žádném z nich nikdy nebyla a teoretizují ze vzdálenosti nepoučené praxí...

Distanc je problém, ale na druhou stranu, organizátoři festivalů si drží akademiky od těla. V začátcích byli akademici s festivaly velmi silně propojeni — to ale časem vyprchalo. Řada festivalů nenabízí v současnosti ani akreditace pro akademiky. Mnozí organizátoři nechtějí svolit k zúčastněnému pozorování (participant observation). Přičemž zúčastněné pozorování je metodologicky klíčové. Dosadit pozorovatele po dobu jednoho roku na vybraný festival by bylo nedoceníitelné, ale festivaly jsou tajnůstkářské. Jsem přesvědčená, že jich existuje řada, hlavně v Evropě, kde se běžně perou peníze a organizátoři logicky nechtějí, aby někdo zkoumal jejich finanční záležitosti. Což v důsledku znamená, že část kulturního života je využívána k přesměrovávání fondů. Vzniká tak paradoxní situace, kdy Evropa nařiká, že není dost peněz na kulturu, ale některé kulturní organizace jsou černé díry. Vzhledem k tomu, že většina evropských festivalů je alespoň částečně financována prostřednictvím státních, veřejných organizací a peněz, nabízí se rozkrývání finančních toků jako legitimní oblast výzkumu.

Nepotřebujeme další studie zaměřené na národní festivaly, ale více empirických studií založených na stínování organizátorů, na přímém pozorování, které by nám umožnily pochopit nezprostředkovaně, jak festivaly během roku fungují. Dělat smysluplný empirický výzkum je ale skoro nemožné. Plánuji zkusit takový projekt na festivalu v Hong Kongu nebo Pusanu, protože přesvědčit tamní organizátory je snazší než ty v Evropě.



Lucie Česálková

Transmédia: nejprve příběh, pak médium

Rozhovor se Sarou Bozanic

Sara Bozanic pochází ze slovinské Lublaně, během studií se zaměřovala na management, strategie a problematiku korporátní identity a z tohoto zázemí také vychází její pohled na média. Je ředitelkou Intitute for Transmedia Design (se sídlem v Lublani, www.transmedia-design.me) a pracuje jako designérka, školitelka a strategická konzultantka v oblasti transmédií tak, že producentům pomáhá rozvinout jejich projekty na různých mediálních platformách. V roce 2009 uspořádala první workshop interaktivního designu ve Slovinsku, přičemž výsledný projekt tohoto workshopu následně, v roce 2010, obdržel Croatian Design Association Award. V roce 2011 Sara Bozanic obdržela Young Creative Entrepreneur Media Award, kterou uděluje British Council. V listopadu 2013 přednášela na FAMU a v březnu 2014 na pozvání Institutu dokumentárního filmu na workshopech East Doc Platform. V rámci těchto jejích pražských pobytů byl také realizován tento rozhovor.

— — —

V českém prostředí nejsou transmédia zatím nijak zvlášť reflektovaným fenoménem. Mohla byste na úvod představit svůj postoj praktika k této oblasti?

Transmédia jsou o kreativním nakládání s množstvím médií a o možnostech komunikovat příběh různými způsoby. Ne třeba vyloženě paralelně, ale tentýž příběh a jeho poselství množstvím mediálních kanálů. Ráda říkám, že v případě transmédií kniha nebo film nekončí poslední kapitolou nebo scénou, ale pokračují — na jiné platformě, na jiném kanálu. A člověka tak může zaujmout jeden hrdina, s nímž se identifikuje, a následovat ho. Současně není možné transmédia nevnímat také jako obchodní model: jako způsob, jak prodat projekt, nejen ve smyslu peněz, ale také s ohledem na to, jak velké publikum je možné oslovit. Když se podívám, jak pracovali nebo stále pracují mí producenti, lidé, jimž nyní pomáhám s jejich projekty, tak vycházeli z toho, že natočí film, řekněme animovaný film pro děti od tří do pěti, a usilovali o to, aby se s ním dostali na filmové festivaly. Ale já si říkám: Je právě tam jejich skutečné publikum? A právě o tohle jde s transmédií. Nač cirkulovat v nějakých uměleckých kruzích, a ne mezi vašimi diváky? Jednoduše si nejdříve

definujete své cíle, a poté si definujete nástroje, jak se dostanete ke svému publiku a kde přesně vlastně toto publikum je. A tyto nástroje pak naplňujete obsahem. Média, platformy a kanály, které zvolíte, musí být prostředníky na cestě za vaším publikem. Děti a rodiče jsou všude jinde kolem — v supermarketech, knihovnách, na hřištích, na ulicích, ale ne na filmových festivalech. Abychom si rozuměli: nejde o to podřizovat příběhy a jejich světy technologiím, ale o vytváření nových světů s pomocí technologií. Vyvíjet obojí současně.

Podle toho, co říkáte, jde v transmédiích mimo jiné o to, že je do podstaty projektu vkomponována určitá marketingová strategie. Jak těsně je tedy spjato rozvíjení příběhu s rozvíjením jeho transmediální komunikace? Měl by být projekt promyšlen jako transmediální od samého počátku, nebo jde o strategii, kterou lze zapojit až v průběhu jeho realizace?

Záleží na případech. Ve skutečnosti je častější, že nás filmaři kontaktují ve chvíli, kdy jsou hotovi — a vlastně není problém rozvinout transmediální příběhy i z téhle pozice. Děje se to, a dokonce s dobrými výsledky. Pro mě je ale opravdu dobré pracovat s producenty hned v raných stádiích, takže se ve stejnou dobu, kdy je rozvíjen projekt, vymýšlí i jeho transmediální komunikace a rozjíždějí teasery. Díky tomu je jednodušší dobře naplánovat vypuštění produktu na veřejnost, ale nejen to — pokud jsem zapojena do projektu od začátku, dává mi to lepší východisko pro vytvoření skutečně ideálního transmediálního konceptu vhodného právě pro daný svět a jeho příběh a má to také větší dopad na povědomí o projektu.

Do jaké míry konstruuje světy transmediálních projektů jako komplexní? Nevede nelinearita a fragmentarizace také k zploštění a do jaké míry pracujete s určitou frustrací z neúplnosti, již může divák, respektive uživatel zakoušet?

Otázka neúplnosti je pro nelineární vyprávění zásadní. Právě neúplnost plodí zvědavost — a je ideální, pokud dokáže designér právě zvědavosti dosáhnout, pokud vyvolá v uživateli touhu nepřestat a pokračovat v pátrání po dalších částech příběhu a informacích, nenechá ho spát, takže bude toužit po pokračování, jako když jsme četli tak výborné knížky se skvělým konceptem a vypravěčskou strategií, že jsme je nemohli odložit. Teď toto můžeme mít s pokračováními příběhu na dalších platformách, můžeme toužit po nových způsobech interakce s příběhy, médii a obsahy.

Takže spíše než o komplexnost světů jde, řekněme, o důmyslnost té skládačky?

My se snažíme vždycky zjednodušovat, udělat to jednoduché, transparentní, snadno přístupné — jinak tomu nikdo nebude rozumět, a to není cíl transmediálního designu. Ten se musí šířit od uživatele k uživateli. Svého času jsem sledovala vývoj jednoho švédského projektu, který rozjížděli pod pracovním názvem „The Spirals“. Dříve, než zveřejnili produkt, začali vytvářet teasery, a to poměrně matoucí formou. Používali sociální média s hromadou profilů lidí, kteří měli hledat obrazy, ale udělali to tak komplikované, že ten projekt selhal ještě před uvedením celé série a nyní o něm nenajdete na webu ani zmínku. Takže můj přístup je: udělejme to jednoduché a neustále si vyjasňujeme a zpřesňujeme, co je jádrem příběhu, který chceme sdělit.

Rozhodnutí, jaká kombinace platformem bude použita, je, předpokládám, dáno povahou projektu a tím, co a komu má sdělit. Je to tak?

To je dobrá otázka, protože právě od toho, jak přistupujete k platformám, se také odvíjí celý projekt. Osobně jsem zcela proti takzvanému *platform approach*, tedy přístupu, pro nějž je platforma primární. Nemyslím, a už jsem to zmiňovala, že je vhodné začít tak, že si řeknete, tak tohle bude knížka, tohle bude hra, tohle bude aplikace — to je špatné východisko. Je třeba obrátit se k jádru projektu a specifikovat: Co je příběh, který chci sdělit? A když si takto definujete klíčový koncept, pak se ptáte, jaký je nejlepší způsob, jak jej sdělit, jaká je nejvhodnější mediální strategie právě pro tento projekt. Takže se z „platform approach“ dostanete k „need approach“ — řešíte potřeby projektu. Když definujete koncepty, tak v nich budou obsaženy nástroje, jak je komunikovat, vyjeví se, zda je nejlepší jít přes mobil, televizi, rádio, cokoli — odhalí se to. Zatímco když začnete s tím, že chcete udělat hru, ochudíte se. Nejde přeskočit úvahu, jestli je pro váš příběh skutečně vhodné pojmout jej zrovna jako hru? Otázka, jestli je realizace projektu formou hry adekvátní, je zásadní, protože pomůže odkrýt, jaké jsou potřeby projektu/příběhu a jaká média jeho komunikaci vyhovují. My vždycky začínáme s pečlivým, podrobným průzkumem a konceptualizací toho, jak můžeme posunout zvyklosti uživatele, jak ho můžeme překvapit. A když máme jasno ohledně konceptu, pak definujeme média, která využijeme.

Do jaké míry by měl být obsah na dílčích platformách specifický?

Naše generace a naše doba je přirozeně multikanálová. Alespoň v mém životě „on and off“ neexistuje, jsme pořád spojeni, propojeni, napojeni, a i když ne přímo tak, že bychom měli zapnuté telefony, tablety, cokoli, stejně i v městském prostoru jednoduše chodíme od jednoho média k druhému. Transmédia na tuto skutečnost reagují, prozkoumávají ji a využívají, a to průniky médií v jednotlivých projektech. Každému z médií zůstává jeho jazyk komunikace — podcast je podcast, video je video, jde o to je chytrě propojit. Toho dosáhneme, pokud budeme schopni dobře zacílit na potřeby — potřeby našich projektů a naše cíle, ale i cíle spotřebitelů/uživatelů. V některých případech jde transmédia použít i k tomu, aby se služby, které jsou nyní mizerné, staly jednoduššími, uživatelsky přijatelnějšími. Příběh je vždy stejný — ale transmédia jde rozdělit na různé modely. Nejvíce využívaný je model takzvaných oken (*windows*). Příběh může fungovat na oddělených oknech prohlížeče, může žít svůj život na webu, v rádiu, v prostředí sociálních médií, přičemž v každém z těchto oken získáte příběh v jeho úplnosti. A pak je tu druhý model, kterému říkáme hybridní model — tady musejí být média sofistikovaně propojena. Takže v pozadí je samozřejmě velký koncept celého příběhu, ale skrze jedno médium získáte jen trošky a kousíčky příběhu, a pokud chcete vědět víc, přijmete výzvu stát se lovcem pokladů a toužíte po dalších a dalších informacích — musíte se dostat k jinému médiu. Takže tento postup je hlavně o modelování koheze, tedy soudržnosti v oddělenosti, a tematických, vizuálních či jiných překryvech či průnicích. Ale opět — každému projektu vyhovuje něco jiného a je třeba se rozhodovat podle jeho specifik.

O zapojení publika se v současnosti mluví v souvislosti s obratem mediálních průmyslů k modelu takzvané ekonomie pozornosti (attention economy) ve smyslu usilování o pozornost

uživatelů, diváků, publika. Právě pozornost bývá chápána jako klíčová hodnota. Odpovídá to vaší zkušenosti?

Naše výzkumy ukazují, že většina lidí jsou pouze pozorovatelé — nejsou aktivní, neinteragují, ale tak či onak dostávají náš obsah. A i když se takhle na první pohled jakoby neúčastní, tak si povídají s kolegy, prohodí pár slov s přáteli, jednoduše nepřímou šíří informaci o projektu. A pak je velmi malá skupina lidí, nikdy víc než deset procent všech, co o nás ví, kteří skutečně reagují, zapojují se. Pro mě je ale ve smyslu strategií zapojení publika důležité překonat fázi, kdy nenavrhujeme koncept či strategii pro uživatele, a získat odvahu navrhovat spolu s uživateli. Když může nastat toto spolutvoření, je to nejsilnější moment. A pak je možné adaptovat příběh a uzpůsobit, co by skutečně mělo být řečeno. Příkladem může být to, čemu říkáme „life role acting“. Když někam přijdete, dáte lidem kostým, stanou se součástí vašeho projektu a spolutvoříte. My jsme takhle navrhovali vzdělávací projekt pro zoologickou zahradu v Bollnasu, v severozápadním Švédsku. Byla to spíše taková interaktivní instalace, kde jsme pomocí technologií přibližovali návštěvníkům některé zvláštní druhy zvířat, které tato ZOO chová, například velmi plachého a krotkého medvěda. „Life role acting“ bylo východiskem, spojovalo se s dalšími médii a přenášelo na celé další množství kanálů. Publikum navíc dnes miluje sdílení (a to je podstata šíření), takže první uživatelé budou svůj zážitek sdílet s kamarády, a ti se také zapojí, zas jiným způsobem, a tak dál. Naši návštěvníci si například domů odnášeli podcasty na svých mobilech a podobně.

V našem prostředí se konkrétně v případě dokumentárního filmu udržuje silná představa o významné roli autora jako tvůrčí osobnosti s určitou výjimečnou vizí. Nemají tvůrci, s nimiž spolupracujete, problém s tím, že uvažovat od počátku o cílovém publiku jako klíčové entitě, jíž se projekt podřizuje tím, že jej chce zaujmout, je v protikladu s autérským přístupem?

Nemyslím si, že lineární podání příběhu zaniká či zanikne. V současnosti žijeme ve světě digitálních médií, která nás přímo vybízejí k novému uvažování o možnostech vyprávění. A já se v tomto ohledu řídím poučkou „If it doesn't spread, it's dead.“¹⁾ A k tomu o divákovi či uživateli přemýšlet musíte. Moji producenti by na počátku měli vědět, jaké jsou jejich cíle, záměry, motivace, stejně jako emocionální napojení — má ten příběh být mazaný, šokující, provokativní, má se zabývat sociálními otázkami? Jaká je reakce, jíž chtějí dosáhnout? Má být divák v pozici pozorovatele, nebo interagovat? Čistě na základě ujasnění si těchto předpokladů se dozvíte více o svém projektu i o tom, jak jej pojmout. Nejde přece různé kanály používat jen k tomu, abyste propagovali a ohlašovali svoje akce. Čistě oznamování co a kdy se stane, je dnes už málo — média mají kreativně rozvíjet váš příběh.

1) Volně přeloženo: Co se nešíří, jako by nebylo. Sara Bozanic si tento trefný slogan vypůjčuje od Henryho Jenkinse, jenž jím shrnul povahu distribuce mediálních obsahů v éře internetu. Jenkins jej prvně použil již roku 2007 na svém blogu a dále jej rozvíjel v rámci projektu na MIT, v němž zkoumal proměňující se dynamiku mediálních průmyslů. Jedním z výstupů této jeho práce je kolektivní publikace: Henry Jenkins – Sam Ford – Joshua Green, *Spreadable Media. Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. NY — London: New York University Press 2013.

V transmédiih vidím i velký potenciál pro různé vzdělávací účely. Funguje to tak, nebo jsou doménou zábavních průmyslů?

Záleží na výchozí myšlence a zacílení projektu. Vzdělávací přesah jich má celá řada včetně těch dokumentárně laděných. V současnosti se tomuto typu práce nejsystematičtěji věnuje televizní stanice Arte a National Film Board of Canada. Ten teď dokončil velmi pěkný projekt „Homeless“. Při průzkumu tématu bezdomovectví v Kanadě přišli na to, že lidé bez domova mají velmi často duševní choroby a že právě ty jsou důvodem, proč se ocitli na ulici. Na tento výzkum, iniciovaný vládou, pak byla navázána řada kanálů, skrze které byl problém prezentován, ale i řešen a diskutován. Klíčovým byl webový dokument s interaktivními prvky a krátkými filmy, ale také blog či facebook. Z projektu „Homeless“ se tak stal transmediální projekt AT HOME (cílicí nikoli na problém, tedy bezdomovectví, ale na hledání řešení — nalezení domova), který jen neinformuje, ale doslova pomáhá lidem. A takových web dokumentů, které řeší sociální problémy za pomoci archivních fotografií, animací, her, koláží, blogů, videí z mobilních telefonů a své příběhy dostávají i na další platformy, je řada. O projektu FORT McMONEY se psalo v tom smyslu, že zde se film druží s videohrou, že jde o doku-hru (*docugame*), o propojování herního průmyslu s dokumentaristikou.²⁾ Jde o téma ropného průmyslu, působení současného kapitalismu, jež divák poznává díky výpovědím aktérů a může se i zapojovat do diskuse a podobně.

Do jaké míry cílí transmédiá na globální publikum?

Nemyslím si, že existuje něco globálního. Nemůžeme dělat strategie tak, že si řekneme, že směřujeme ke globálnímu trhu. Vždy je třeba definovat spíše menší cílový trh. Ráda začínám na lokálních trzích — je to lepší, protože lokální trh většinou nejlépe známe, nebo jsme schopni poznat, můžeme lépe předvídat, jak bude jeho publikum interagovat, a také jej zvládneme lépe testovat. I tady ale záleží na strategii — koho a kde chcete oslovit. Stejně nikdy neoslovíte hned celý svět, ale musíte postupovat krok za krokem.

Takže podle vás transmediální komunikace funguje stejně dobře i pro projekty malých států, které nemají například výhodu nadnárodního, všeobecně srozumitelného jazyka?

Ano, dokonce myslím, že funguje či může fungovat i lépe. Zkušenost z lokálního trhu je navíc zcela zásadní pro úvahy o přenesení projektu na jiné trhy — tak jako tak musíte vyjít z toho, jaké kulturní základy propojují váš projekt s jinými trhy.

Podíváme-li se na transmédiá z hlediska ekonomických nároků projektu, mohou si je dovolit plánovat i menší nezávislé produkce, nebo jsou typičtější pro velké firmy?

To je právě ta krása transmédií. Asi před třemi lety jsme před sebou měli úkol, jak navrhnout koncept s jedním klíčovým požadavkem — nejsou žádné peníze, žádné možnosti reklamy a propagace, která by něco stála. To ukáže, kolik energie je v lidských zdrojích. Navíc existuje spousta bezplatných nástrojů: sociální média jsou bezplatná, stejně jako určité softwary jsou bezplatné, může být také dobré se dostat na ulici, udělat performanci

2) Srov. článek v *New York Times*: Harold Goldberg, Where Film Marries Video Game. *New York Times*, 26. listopadu 2013, online: <http://www.nytimes.com/2013/11/27/arts/video-games/where-film-marries-video-game.html?_r=0>, [cit. 8. 3. 2014].

a propojit ji s dalšími médii. V digitální době je poměrně levná i produkce, rozhodně levnější než dříve. To dává malým producentům výhodu v tom, že hlavní hodnotou nejsou vložené peníze, ale inovativnost, nápad přinést publiku takovou zkušenost s příběhem, kterou nikdy nemělo. Velké peníze naopak mohou přinést víc obav z rizika.

Pokud je transmediální koncepce založena na vymýšlení vždy nových strategií kompatibilních s konkrétními podmínkami, musí to být hodně o riskování. Jak risk a rizika ovlivňují vaši práci?

Risk je naše strategie. Učíme se z chyb a neúspěchů. Jeden můj kolega rád říká, že udělal tři hry a byly to propadáky, ale potřeboval je, jinak by ta čtvrtá nebyla tak skvělá.

Na vytváření transmediálních světů se podílí, jako u filmu a jiných kolektivních děl, celá řada lidí. Ve filmu bývá s ohledem na příběh považován za klíčovou osobu scenárista. Jak se toto mění, komunikujeme-li příběh nelineárně na více platformách?

Budu se opakovat, ale: příběh je jeden. A transmédiá jsou o variantách konceptu, jak komunikovat příběh. Výsledek je vždy lepší, pokud se sejde multidisciplinární tým, který může sdílet a propojovat poznatky z různých oblastí. Protože pokud člověk pracuje sám, může se stát, že se zasekne, nemůže dál, nenachází nové cesty a nemůže být ani inovativní. Jádrem našeho týmu je producent, režisér a transmediální stratég a musím říct, že se scenáristou a scénářem v tradičním slova smyslu moc nepracujeme. Koordinujeme vícero platforem a celé je to taková skládačka, pro kterou je klíčová značka, vizuální identita projektu: jak bude vypadat web, propagační materiály, ale i podcast, toto je jednotící princip. Ten je jeden, je to jádro a skrze něj se komunikuje produkt, je to svým způsobem samozřejmě marketingový nástroj sloužící snadné rozpoznatelnosti produktu, ale když komunikujete na tolika platformách, je silná vizuální identita projektu nezbytná.

Demokratizace ovlivňuje, předpokládám, i organizační stránku produkce. Jak reálně pracují týmy koncipující transmediální strategie? Nepřijde mi, že by to byla záležitost jedné kanceláře, ale spíše sítě rozptýlených spolupracovníků.

Způsoby spolupráce mohou být obtížné, ale de facto dnes není problém, aby na projektu spolupracoval copywriter ze Spojených států, s nímž komunikujeme jen přes Skype. Při této virtuální komunikaci je hodně důležité dobře vytipovat spolupracovníky, stejně jako umět formulovat svoje představy a názory, aby se to ve výsledku adekvátně protnul. Když jsem spolupracovala na velkém projektu British Councilu „The Young Creative Entrepreneur“ (YCE), měli jsme devět partnerů v různých zemích. To znamenalo nutnost jednat v rámci skutečně velkého virtuálního týmu, který nemá žádnou společnou kancelář, ale je rozptýlen po všech partnerských zemích. Zpravidla je třeba, aby existoval jeden kontaktní člověk, který všechny informace předává ostatním, pak se to mixuje a vaří, jakmile jsou tyto komunikace dodány místním týmům, vrací se zpátky, vytváří se zpětná vazba atp. Může to trvat dlouho a rozhodně to je náročné, ale pokud chcete dosáhnout nejlepších výsledků, tak se to vyplatí. Dosud jsme nikdy nemohli mít jednoho člena týmu v Austrálii, druhého v Polsku, třetího v Británii — kdekoli si představíte.

Ovlivňuje kulturní pozadí členů takto mezinárodního týmu produkci, proces rozvoje světa a příběhu?

Rozhodně ano. Různorodost kulturních pozadí je pozitivní, pokud může projekt ovlivnit mnohost zkušeností, názorů, pohledů, ale může být i problematické různorodý celek koordinovat. Z mého hlediska je ale důležité i to, že kulturní diverzita v týmu nám umožňuje lépe odhadnout a modulovat kompatibilitu příběhu a lokálního trhu. Vhled místního člověka potřebujeme pro odhadnutí možností vstoupit na lokální trh a uzpůsobit se mu.

Jak vlastně pracuje váš Institut? Rozumím tomu, že spolupracujete s konkrétními producenty a jejich týmy po celém světě, ale kdo jsou „vaši lidé“, a s kým jenom konzultujete?

Zaměstnanecké strategie se mění a transmédia toho využívají. U nás v Institutu jsme si při plánování vlastní obchodní strategie v první řadě uvědomili, že musíme kombinovat produkci se školením a vzděláváním — jelikož pracujeme s poměrně novými modely komunikace, musíme transmédia a jejich možnosti představovat, abychom vůbec vyvolali zájem o projekty, na nichž se pak budeme podílet. Za druhé je pak důležité, že jsme fakticky otevřenou platformou a nyní zcela zásadně těžíme ze spolupráce s lidmi na volné noze. Tito lidé jsou podle mě jádrem mediálních průmyslů. Velké společnosti se rozpadají a s recesí začala řada lidí pracovat sama za sebe — jsou kreativní, ale obtížně shánějí projekty. My testujeme a vyhledáváme lidi na volné noze po celém světě, zajímají nás hlavně jejich schopnosti a tvořivost. Za těch několik let už jde říct, že jakmile se dostanou do týmu, většinou s námi zůstanou, takže máme stabilní okruh více než dvaceti lidí, který rozšiřujeme, ale současně stále udržujeme.

Vytvářejí transmédia nějaké nové profese? Čím jsou vlastně ti lidé na volné noze, s nimiž pracujete, pokud mají tradiční profese?

V zásadě jde o tradiční profese v nových podmínkách a jejich propojení. Naše projekty, to je takový mix profesí z umělecké tvorby a médií s profesemi z marketingu, designu, oblasti vývoje technologií a komunikace. Máme copywritera, konzultujeme s marketingovými specialisty, specialisty na branding, vizuálními designéry, product-designéry, architekty, psychology, experty na vývoj aplikací, zvukovými inženýry a podobně.

Vztáhneme-li tuto otázku k systému vzdělávání potenciálních pracovníků v transmédiích — potřebují transmédia svůj obor, svou univerzitní výuku například?

V tuto chvíli není výuka transmédií příliš rozšířená, ale na školách lze občas narazit na obory typu interaktivní design a podobně, a z takových se ve spojení s technologiemi teoreticky rekrutují naši potenciální spolupracovníci. Povědomí o transmédiích a možnostech práce na takových projektech by se ale mělo rozšiřovat a výuka a vzdělávání jsou v tomto velmi důležité nástroje, i kdyby nešlo o samostatný obor, ale jen o specializaci. Situace se lehce zlepšuje a nejlepší je ve Spojených státech, kde se tomu věnuje například Lance Weiler.³⁾ Učí, produkuje a podílí se na projektech. Podobně Nuno Bernardo, rozkro-

3) Lance Weiler začínal jako scenárista a je považován za pionýra vyprávění prostřednictvím technologií. V roce 2011 byl nominován na cenu Emmy za digitální fikci COLLAPSUS: THE ENERGY RISK CONSPIRACY. Vyučuje na Columbia University inovativní metody vyprávění v 21. století.

čený mezi Evropou a Spojenými státy.⁴⁾ Vyšlo a vychází také stále více příruček a návodů jak o transmédiích, tak o tom, jak publikum digitálního věku zaujmout a vtáhnout ho do vaší hry.⁵⁾ Důležité jsou také přednášky v industrii sekcích festivalů a specializované workshopy — v Evropě například cross-mediální workshopy a fóra společnosti Power to the Pixel,⁶⁾ která se tomu věnuje už od roku 2009. V tuto chvíli zas tolik lidí s transmédií nepracuje, ale loni jich bylo ještě méně. Moje generace je ta, která se naučila pracovat s počítači a mobilními technologiemi, ale ta nynější s nimi vyrostla, takže se bude rychle rozvíjet a zlepšovat.



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

- 4) Nuno Bernardo je znám jako tvůrce světově první mezinárodní interaktivní on-line série *SOFIA'S DIARY*, určené primárně teenagerům. Úspěch tohoto transmediálního projektu jej učinil hlavním lektorem na nejrušnějších industrii workshopech festivalů v Torontu, Cannes, Benátkách a podobně. Pracuje na vlastních producentských záměrech, spolupracuje s HBO a publikuje — viz např. Nuno Bernardo, *The Producer's Guide to Transmedia: How to Develop, Fund, Produce and Distribute Compelling Stories Across Multiple Platforms*. Dublin: Beactive Books 2011.
- 5) Autory těchto příruček bývají zpravidla profesionálové s vlastními společnostmi, jež se specializují na transmédiá a strategie participace a zaujetí publika, případně, jako například Andrea Phillipsová, přímo tvůrci spolupracující na konkrétních projektech s HBO, Sony Pictures, Channel 4 Education a dalšími. Krom Bernarda viz například: Robert Pratt, *Getting Started in Transmedia Storytelling: A Practical Guide for Beginners*. CreateSpace Independent Publishing Platform 2011. Clay Shirky, *Cognitive Surplus: How Technology Makes Consumers into Collaborators*. London: Penguin Books 2011. Lee Oden, *Optimize: How to Attract and Engage More Customers by Integrating SEO, Social Media, and Content Marketing*. NJ — Oxford: Wiley 2012. Andrea Phillips, *A Creator's Guide to Transmedia Storytelling: How to Captivate and Engage Audiences Across Multiple Platforms*. Berkshire: McGraw-Hill 2012.
- 6) K Power to the Pixel více online: <<http://powertothepixel.com/>>, [cit. 9. 3. 2014].

Prag-Film A. G. (A-B, akciové filmové továrny, a. s.) (1920–1958)

Dějiny filmové společnosti A-B, akciové filmové továrny, a. s., později v důsledku politických a majetkových změn přejmenované na Prag-Film A. G., jsou vcelku spletité. Rubrika „Ad fontes“ slouží především k seznámení potenciálních badatelů s bohatstvím pramenů v archivních fondech, uložených v Národním filmovém archivu. Případné zájemce o podrobnější historii společnosti včetně filmografie proto odkazují na články v *Archivním časopise*, popřípadě na II. kapitulu úvodu inventáře k fondu.¹⁾

Filmovou společnost A-B založily v roce 1921 a svá počáteční písmena do názvu vložily půjčovny filmů American Film Company a Biografia (Sdružení kinomajitelů Biografia). Hlavním záměrem bylo vybudování prosperující výrobní filmové společnosti disponující moderním filmovým ateliérem a profesionálními laboratořemi ke zpracování filmového materiálu. Pravděpodobným iniciátorem založení A-B byl Miloš Havel, který byl do roku 1940 předsedou správní rady a vůdčí osobností společnosti. Dalšími akcionáři byly špičky filmového průmyslu v Československu — JUDr. Adolf Krýsa, František Páša, Václav Pštross, Jan Reiter, Ing. Eduard Svoboda, Julius Schmitt a Josef Zavřel — z nichž mnozí zasedali i ve správní radě společnosti.

V létě roku 1921 A-B zprovoznily první profesionální filmový ateliér v Československu v pronajatém pavilonu Měšťanského pivovaru na Vinohradech. Jeho součástí byly i laboratoře, šatny, rekvizitárny a kanceláře. A-B zde začaly natáčet filmy ve vlastní režii, mj. i první zvukový film v Československu *KDYŽ STRUNY LKAJÍ* z roku 1930, ale zároveň ateliér a laboratoře pronajímaly konkurenčním společnostem. Přes počáteční finanční potíže se A-B staly jednou z nejvýznamnějších filmových společností v Československu.

Z důvodu požárně-bezpečnostních nedostatků vinohradského ateliéru přikročily A-B v letech 1931–1933 k vybudování barrandovských ateliérů v blízkosti vznikajícího zahradního vilového města a výletní restaurace Terasy, jejichž stavitelem byl Havlův bratr Václav. Vybavením a službami byly barrandovské ateliéry srovnatelné se špičkovými evropskými ateliéry. I přes finanční vysílení stavbou ateliérů a vzrůstající konkurenci (v roce 1934 byly zprovozněny filmové ateliéry společnosti Host v Hostivaři a v roce 1937 filmový ateliér Josefa Foista v Radlicích) dokázal Miloš Havel přivést A-B k prosperitě.

Významného postavení společnosti A-B mezi filmovými výrobci v Československu využili v roce 1939 němečtí okupanti, kteří považovali

1) Marcela K a l a š o v á, Archivní fond filmové společnosti Prag-Film A. G. (A-B, akciové filmové továrny, a. s.) v Národním filmovém archivu. *Archivní časopis* 63, 2013, č. 4, s. 341–373. Marcela K a l a š o v á, *Inventář fondu Prag-Film A. G. (A-B, akciové filmové továrny, a. s.)*, Národní filmový archiv, 2012, s. III–XXXIII. Zde též citace pramenů a literatury k dějinám společnosti, jež zde pro jejich velký rozsah, a tudíž možná zkreslení, neuvádím.

film za velmi silný a účinný nástroj propagandy. Barrandovské ateliéry je lákaly z více důvodů. Byly to ateliéry moderně vybavené, již zavedené, se zkušeným personálem a výroba filmů zde vycházela levněji než v „Říši“. Navíc nebylo třeba řešit nepřekonatelnou vzdálenost ani jazykové bariéry. Němci do společnosti s údajným židovským podílem dosadili správce, tzv. treuhändra, jímž se stal Karl Schulz. Chtěli se však stát plnohodnotnými majiteli společnosti, čehož dosáhli až v dubnu roku 1940, kdy po dlouhém naléhání a nátlaku svolil majoritní majitel akcií A-B, Miloš Havel, k prodeji svého podílu. Obsazením zbývajících filmových ateliérů v Praze — hostivařského i radlického — ovládli Němci protektorátní filmový průmysl. Všechny tři ateliéry spravovaly A-B, od listopadu roku 1941 přejmenované na Prag-Film, jejichž řediteli byli Karl Schulz a po jeho nucené abdikaci Josef Hein. Prag-Film se stal součástí německého Ufa-Film koncernu, zaměstnával kromě Němců i české herce (např. Zitu Kabátovou, Otomara Korbeláře, Hanu Vítovou a Adinu Mandlovou), české tvůrčí a technické pracovníky a pronajímal své ateliéry převážně německým výrobcům. Zároveň vyrobil dvanáct celovečerních, patnáct kulturních a tři animované filmy. Činnost společnosti ustala v květnu 1945 a její majetek byl zestátněn. Likvidace společnosti nebyla ukončena ještě v roce 1958.

Archivní fond společnosti Prag-Film A. G. (A-B, akciové filmové továrny, a. s.) o rozsahu 47 kartonů, jedné knihy mimo karton a 722 inventurních čísel obsahuje písemnosti z let 1920–1958, tj. z celého období existence společnosti. Četnost dokumentů v rámci tohoto období je však silně rozkolísaná. Písemností z dvacátých let 20. století fond obsahuje poskrovnu. Třicátá léta jsou již zastoupena hojněji, ovšem nikoliv dostatečně na podrobné podchycení veškerých aspektů činnosti společnosti. K ideálnímu stavu dochování se blíží pouze písemnosti z období 1939–1945. Snad tento fakt svědčí o pečlivosti, s jakou k ukládání písemností přistupovali němečtí majitelé společnosti, kteří se navíc mohli

záměrně zasloužit o nedostatečné uchování téhož z let předchozích. Poslední období existence společnosti (1945–1958) je v dokumentech opět zachyceno mezerovitě.

Z období dvacátých let jsou nejdůležitějšími písemnostmi stanovy z roku 1920 a nepočetný soubor dokumentů vztahující se k vinohradskému filmovému ateliéru (mj. opis smlouvy o pronájmu pivovarské zahrady při Měšťanském pivovaru na Vinohradech včetně budov a podmínky jeho pronájmu). Marginálií jsou pak dva dochované plány otáčecího jeviště pro plánovaný filmový ateliér v Nuslích.

Z období třicátých let jsou nejdůležitějšími prameny protokoly z valných hromad a doprovodné písemnosti, jejichž téměř ucelená řada počíná rokem 1929. Součástí těchto souborů jsou často i informačně přínosné výroční obchodní zprávy. Protokoly ze zasedání správních rad jsou ve fondu přítomny pouze z let 1934–1936, zápisy z jednání dozorců rady z let 1934–1938. Dalším důležitým dokumentem jsou stanovy z roku 1935. Hospodářskou situaci společnosti zachycují nekontinuálně dochované bilance a výroční zprávy. Důležitou a bohatou složkou fondu jsou prameny k jednání o založení barrandovských ateliérů a k průběhu stavebních prací (hypoteční půjčka u Zemské banky se státní zárukou, korespondence s ministerstvy a Magistrátem hlavního města Prahy, výkup parcel, rozpočty stavebních prací a soupisy stavebního materiálu, výkazy stavebních prací firmy Dr. K. Skorkovský a konvolut 139 stavebních plánů). Pořízení zvukové aparatury do nových ateliérů je ve fondu taktéž zachyceno.

Správní rada společnosti se často, především prostřednictvím Miloše Havla, zúčastnila jednání o koncepci rozvoje filmového průmyslu v Československu. Některé z dokumentů jsou taktéž součástí fondu. Obchodní činnost společnosti dokumentují složky k jednotlivým hraným filmům A-B i jiných společností, vyrobených v barrandovských ateliérech, a prameny k distribuci filmů v tuzemsku i zahraničí (korespondence a smlouvy). Samostatné složky mají např. filmy ADVO-

KÁTKA VĚRA, BÍLÁ NEMOC, DĚVČÁTKO Z VENKOVA, FALEŠNÁ KOČIČKA, GOLEM, HORDUBALOVÉ, JARKA A VĚRA, KAREL HAVLÍČEK BOROVSKÝ, KRISTIAN, NEPORAŽENÁ ARMÁDA, PÁN A SLUHA, SLEČNA MATINKA, SVĚT PATŘÍ NÁM, TŘI VEJCE DO SKLA, V POKUŠENÍ A ZE SOBOTY NA NEDĚLI.

Pro hladký chod filmových ateliérů bylo zapotřebí zkušeného personálu. Mnohé personální složky zaměstnanců z období třicátých a čtyřicátých let jsou badatelům k dispozici, mezi nimi i složky Zdeňka Hašlera, Josefa Heina, Jiřího Lehovce, Lavoslava Reichla, Zdeňka Reimanna, Julia Schmitta a Karla Schulze.

Písemnosti z období německého držení, tj. z let 1939–1945, jsou stěžejní součástí fondu. Prameny o převzetí společnosti německými pověřenci jsou ve fondu přítomny. Organizační vedení společnosti a změny ve stanovách dostatečně osvětlí protokoly z valných hromad, opět v občasně přítomnosti výročních obchodních zpráv. Další zprávy k témuž lze nalézt v zápisech ze schůzí správní rady z let 1940–1944 a korespondenci ředitelů Karla Schulze a Josefa Heina.

Daňová a bilanční agenda je torzovitá. Naproti tomu se dochovaly různé revizní zprávy a devizová agenda. Zálžitosti nemovitostí dokumentují písemnosti o koupích a pronájmech jednotlivých bytů, vil a provozních prostor.

Písemnosti zachycující přípravné práce (včetně výkupu parcel) a stavební činnost s cílem rozšířit barrandovské ateliéry jsou v zásadě dostatečné. Badatel má k dispozici korespondenci s Magistrátem hlavního města Prahy, rozpočty, stavební plány, výkazy režijních prací od firmy Dr. K. Skorkovský a různé zprávy pro vedení společnosti. Získání zvukové aparatury pro nové haly je ve fondu opět podchyceno. Součástí fondu jsou též prameny k převzetí hostivařských filmových ateliérů i k jejich stavebním úpravám (pro radlický ateliér to platí pouze zčásti). Zajímavostí jsou zprávy z návštěv barrandovských a hostivařských ateliérů, např. ministrem průmyslu, obchodu a živností Jaroslavem Kratochvílem, říšským protektorem Konstantinem von Neurathem, říš-

ským ministrem propagandy Paulem Josephem Goebbelsem či Brunem Pfennigem.

V personální agendě se ve čtyřicátých letech nově objevují složky občasných zaměstnanců, např. Adiny Mandlové, Oldřicha Nového, Bedřicha Veverky a Raoula Schránila.

Agenda z oblasti produkce a distribuce filmů, včetně práv na nahrávací aparatury, je opět výraznou součástí fondu. Čtenářsky zajímavé jsou posudky filmových námětů a scénářů o celkovém rozsahu dva kartony. Z jednání o termínech a podmínkách natáčení se dochovala bohatá korespondence, rovněž je k dispozici mnoho složek k výrobě jednotlivých hraných filmů (např. filmy DAS SCHWARZE SCHAF, DER ZWEITE SCHUSS, DIE JUNGFERN VOM BISCHOFBERG, DÍVKY V MODRÉM, EVA TROPÍ HLOUPOSTI, FAHRT INS LEBEN, HIMMEL, WIR ERBEN EIN SCHLOSS, KOMM ZU MIR ZURÜCK, LIEBE, LEIDENSCHAFT UND LEID, OHNIVÉ LÉTO A SCHICKSAL AM STROM). Krátké filmy jsou zastoupeny taktéž několika složkami a jednou účetní knihou.

O konsolidaci německého filmového průmyslu svědčí písemnosti zachycující vznik koncernu Ufa-Film v „Říši“. Ve fondu je dochovaná korespondence společnosti s Říšskou filmovou komorou (Reichsfilmkammer), Říšským filmovým správcem (Der Reichsfilmintendant) i samotným Ufa-Filmem a také zprávy ze zasedání zástupců filmových společností a vedoucích produkce v rámci „Říše“. Situaci v Protektorátu Čechy a Morava, včetně získání Elektafilmu a Slaviafilmu Prag-Filmem, dokumentuje několik inventárních čísel.

Z období let 1945–1958 se dochovaly především inventáře převzatého majetku, personální agenda (pohledávky, náhrady a vymáhání dlužných částek), dokumenty k projednávání pohledávek a restitucí, daňová agenda a především zpráva správce barrandovských ateliérů Karla Dvořáčka z roku 1945 a spisy ředitelů a národních správců v záležitosti likvidace společnosti.

Marcela Kalašová

Výstava o filmování v ghettu Terezín

Výstava Pravda a lež. Filmování v Terezíně 1942–1945 představila veřejnosti příběh filmování v Terezíně, a to na základě konfrontace filmových, písemných, fotografických a výtvarných dokumentů. Po prvé byly souborně představeny nejen někdejší filmy, respektive pozůstatky filmových materiálů uchovávané dnes v řadě filmových archivů, ale i kopie mnoha neznámých unikátů, jako byla např. kolekce fotografií Ivana Friče, kresby holandského výtvarníka Jo Spiera, scénáře Ireny Dodalové a Jindřicha Weila ad. Výstavu, jejímiž pořadateli bylo Židovské muzeum Praha a Národní filmový archiv, mohli návštěvníci zhlédnout v období 29. srpna 2013 až 30. března 2014 v galerii Roberta Guttmanna v Praze. Funkci katalogu plnilo DVD přístupné na výstavě jako součást expozice a obsahující část archivních dokumentů.¹⁾

Prvotním impulsem k uspořádání výstavy byl nedávný objev výstřížků z terezínského ghetta,

kteří z tamější improvizované střížny tajně vynesla Irena Dodalová koncem roku 1942. Výzkum terezínského filmování probíhající na půdě Národního filmového archivu v Praze v minulých letech²⁾ vytvořil pak základ pro další spolupráci NFA a Židovského muzea v Praze na přípravě výstavy o nacistických filmových projektech v Terezíně. Tyto akce, jež měly sloužit interním potřebám SS a SD, řídily nacistické orgány z Berlína a Prahy. Na podzim roku 1942 natáčela v Praze a v ghettu Terezín skupina zpravodajských kameramanů SD, další filmování v období 1944–1945 (březen) probíhalo na rozkaz Ústředního úřadu pro uspořádání židovské otázky (Zentralamt für die Regelung der Judenfrage)³⁾ a technicky filmování zajišťoval Karel Pečený a jeho společnost Aktualita.

Přípravě výstavy předcházely rozsáhlé rešerše v archivech řady institucí a kurátorky výstavy — Eva Strusková (NFA) a Jana Šplíchalová (ŽMP),

1) DVD obsahuje pouze ty filmové materiály, k nimž má copyright NFA (sestřižené výstřížky *Terezín 1942* a fragment *Terezín*). Texty výstavy byly v česko-anglické verzi, DVD obsahuje i německý překlad. Většina kopií archivních dokumentů však byla publikována pouze v původní jazykové verzi.

2) Výzkum byl součástí práce E. Struskové na historii českého předválečného animovaného filmu, jehož výsledky shrnula kniha *Dodalovi. Průkopníci českého animovaného filmu*. Praha, NFA a NAMU 2013, v angličtině pod názvem *The Dodals. The Pioneers of Czech Animation Film*, kde je terezínskému filmování věnována jedna kapitola. Průběžně byly výsledky k tématu filmování v Terezíně 1942 publikovány v samostatných studiích: *Film Ghetto-Theresienstadt 1942: Poselství filmových výstřížků*. *Iluminace* 21, 2009, č. 1; *Ghetto Theresienstadt 1942: The Message of the Film Fragments*. *Journal of Film Preservation*, 2009, č. 79/80; *Film Ghetto Theresienstadt: Die Suche nach Zusammenhängen*. In: Ronny Loewy — Katharina Rauschenberger (eds.), „Der Letzte der Ungerechten“: der „Judenälteste“ Benjamin Murmelstein in Filmen 1942–1975. Frankfurt am Main–New York Campus Verlag 2011.

3) V obchodních knihách Karla Pečeného byla tato zakázka vedena pod starším názvem organizace, tj. Zentralstelle für jüdische Auswanderung in Böhmen und Mähren.

zapojily do spolupráce také Památník Terezín (Tomáš Fedorovič ad.), Archiv bezpečnostních složek, Národní archiv a další instituce. O pomoc byly požádány také zahraniční archivy, jako například archiv Yad Vashem v Izraeli, NIOD (Instituut voor Oorlogs-, Holocaust- en Genocidestudies) v Holandsku, archivy v Berlíně, Hamburku a v Mnichově⁴⁾ i další. Díky takto rozsáhlým řešením, ale i možnosti navázat na výzkumy holandského historika Karla Margryho a již zmíněný výzkum NFA, se podařilo získat další archivní materiály, které vedly k celistvějšímu pohledu na nacistické využívání filmu jako dokumentačního a propagandistického média. Zachytit a komentovat poměrně složité okolnosti těchto filmových produkcí formou výstavy, a to v kontextu historie holocaustu a dění v ghettu, však nebylo snadné. Omezený prostor galerie Roberta Guttmana si vyžádal navíc značnou redukci témat souvisejících s filmováním, a tím i omezení vystavených materiálů.

Základní koncept výstavy založily kurátorky na chronologickém sledu událostí. Jak zdůraznil úvodní komentář, v Terezíně se nenatáčely snímky pro běžná kina, ale produkci filmů zadávaly a řídily přímo složky SS (Schutzwaffel) a SD (Sicherheitsdienst). Specifická pozice ghetta Terezín jako „modelového“ ghetta se projevila v organizaci filmování, kdy se museli účastnit natáčení věznění Židé nejen jako kompars, ale i jako členové štábu. Jak doložily rekonstrukce archivních pramenů na výstavě, nebyli židovští vězňové v roce 1942, ale i později čeští zaměstnanci Aktuality v období let 1944 a 1945, pouze poslušnými vykonavateli rozkazů esesmanů. Průběh práce se snažili sabotovat a také tajně vynášeli a uschovali jednotlivé filmové záběry. Svědčí o tom výstřižky Ireny Dodalové i kolekce fotografií stříhače a kameramana Ivana Friče.

Z hlediska návštěvníků se staly nejdůležitější a emocionálně nejpůsobivější částí výstavy projekce filmových obrazů v úvodní a závěrečné části výstavy: postavy vězněných Židů, jejich tváře i oči, reálie terezínského ghetta, momenty z kulturního dění i obrazy z natáčení navracely divákům (nehledě na někdejší intervenci lidí za kamerou) autentický čas holocaustu. Výstřižky *Terezín 1942* vynesené Irenou Dodalovou, obsahující změt nesouvisejících velmi krátkých záběrů, které se nedají promítat, byly pro výstavní účel digitalizovány a upraveny, filmová políčka byla uspořádána podle témat a doplněna informativními texty. Díky spolupráci s mnoha pamětníky byla řada postav z filmu identifikována. Návštěvníci se mohli seznámit s postavou SS-Obersturmführera Herberta Otta, který vedl natáčení, v záběrech se krátce objevují dále například architekt František Zelenka, Irena Dodalová a na pozadí kreslárny, kde pracovala většina vězňů zařazených do filmového štábu, byla zachycena i postava malíře a charismatického šéfa oddělení Bedřicha Frity. S výstřižky z NFA korespondovala projekce snímku *Obóz koncentracyjny w Teresinie (Koncentrační tábor v Terezíně)*, 16mm kamerou natáčený snímek SS-Hauptsturmführera Olafa Sigismunda. Úvodní obraz zde doplnil informativní popis. V závěru výstavy se promítaly dva fragmenty celovečerního filmu *Teresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet (Terezín. Dokumentární film z židovského sídelního území — v textu dále jen zkráceně Terezín)*,⁵⁾ který se stal exemplárním příkladem nacistické lživé propagandy, jakkoli byl tento film více než dvacet let považován za ztracený a dnes je znám pouze ze dvou fragmentů. Myšlenka filmu, který měl ukázat obraz idylického života ve „zkrášeném“ ghettu, vznikla, jak dokládá kopie scénáře Jindřicha

4) Archivní průzkum německých archivů prováděla PhDr. Jana Šplíchalová, vedoucí oddělení holocaustu Židovského muzea Praha.

5) Film přejmenovali po válce přeživší Židé na: *Vůdce daroval Židům město*, a s tímto titulem jsou fragmenty spojovány dodnes, a to často i v odborné literatuře. Na existenci originálního názvu upozornil až v osmdesátých letech Karel Margry.

Weila,⁶⁾ již v době příprav tzv. zkrašlovací akce v Terezíně (*Verschönerung*), připravované pro inspekční návštěvu mezinárodní komise Červeného kříže již od podzimu roku 1943. Scénář, podle něhož se měl film natáčet, pak pro kameramany Aktuality připravil významný německý kabaretiér, herec a režisér Kurt Gerron, který se také účastnil natáčení jako režisér, jakkoli, jak vzpomínal Ivan Frič, mu nesměli říkat ani „pane Gerrone“, neboť pro dozorce dohlížející na natáčení byl jen „Saujude“ (sviňský Žid). Promítání filmových fragmentů doplnila projekce kreseb holandského výtvarníka Jo Spiera. Ten, zřejmě na Gerronovo přání, tehdy zachycoval jednoduchými kresbičkami kompozici každého natočeného záběru. Dnes tyto skici přinášejí důležité informace o obsahu řady záběrů, které se nezachovaly či nebyly zařazeny do konečné verze, jako například scény z inscenace Ireny Dodalové v jidiš „In Mitten Weg“.

Filmové projekce doplnily na výstavě další projekce fotografií a výtvarných skic. Prostor pro komentáře k tématu filmování a k demonstraci kopií dobových dokumentů poskytly rozměrné kubusy s řadou zásuvek. V nich mohl návštěvník „objevit“ fotografie i písemné dokumenty přibližující nacistické činitele, kteří se podíleli na filmování v Terezíně. Samostatný prostor byl věnován portrétům židovských vězňů, delegovaným rozkazem do filmových štábů. Zajímavý pohled přinášejí i dobové záznamy a kresby vězňů, kteří tak reflektovali okolnosti filmování. Komentář byl věnován také Aktualitě a jejím kamerama-

nům. Poslední zásuvka expozice výstavy otevírala téma poválečných osudů filmu: zpřístupnila dobový komentář jediného židovského diváka filmu *Terezín*, předsedy Rady starších Benjamina Murmelsteina, výpovědi svědků z mimořádného lidového soudu s Karlem Pečeným i výpis o tom, že celovečerní film objednaný SS-Sturmabführerem Hansem Güntherem nebyl nikdy zaplacen /či doplacen/ a do poválečné doby byla tak převedena částka 350 000 Kč jako „dubiozní“ nevymahatelná pohledávka.

Se souhlasem rodiny Ivana Friče byly po prvé zpřístupněny fotografie pořízené v ghettu, které tehdy dvaadvacetiletý fotograf a střihač tajně vynesl. Díky jeho odvaze se tak zachovaly například záběry příjezdu holandského transportu, jediné svědectví o reportáži Aktuality, která byla údajně zničena v Berlíně na příkaz Heinricha Himmlera. Také další Fričovy fotografie z natáčení celovečerního filmu *Terezín* rozšiřují informace o někdejšímu obsahu filmu, z něhož, jak jsme již uvedli, se zachovaly pouze dva fragmenty.⁷⁾ V minulosti se sice uvažovalo o možnosti rekonstrukce tohoto tak často popisovaného propagandistického, byť vlastně neznámého filmu, avšak 22 minut zachovaného filmového záznamu je jen torzem, jehož původní podobu již nelze s jistotou znovu vytvořit.⁸⁾

Výstava připomněla také skutečnost, že snímek *Terezín* není film z roku 1944, jak často uvádějí různé prameny. Fakt, že Aktuality předala film až na konci března 1945, dokládá mimo jiné postoj Karla Pečeného, který nehledě na rizika pro Ak-

6) Scénář Jindřicha Weila, který zahynul na konci války, se objevil na počátku šedesátých let, avšak záhy zmizel. Po dlouhá léta byla pak k dispozici jen technicky nepublikovatelná kopie scénáře v archivu Yad Vashem. Kopie kompletního Weilova rukopisu ve velmi dobré kvalitě byla znovu „objevena“ v rámci příprav výstavy v Archivu bezpečnostních složek. Jeho faksimile, původně předložená výstavou, byla však záhy nějakým návštěvníkem zcizena. Ukázku z Weilova scénáře přineslo DVD.

7) Podle výpovědi Ivana Friče z poloviny šedesátých let předal autor po válce Čeňku Zahradníčkovi dvě krabice s výstřižky z tohoto natáčení. Materiál se však ztratil, takže dnes je k dispozici pouze kolekce fotografií.

8) Gerronova vize filmu, již naznačují jeho scénáře, dnes uložené u Karla Margryho, které se nepodařilo pro výstavu získat, se však zřejmě realizovala jen zčásti a v průběhu natáčení převládla praxe zpravodajských kameramanů Aktuality. Kurt Gerron se také neúčastnil závěrečných prací a stříh prováděl pod dohledem X. E. Lampla Ivan Frič. Lampl působil jako zmocněnec pro týdeník v úřadu říšského protektora a současně plnil funkci Betreuera (dohláze) v Aktualitě.

tualitu i svou osobu oddaloval dokončení filmu, na nějž netrpělivě čekal Hans Günther až do posledních týdnů války, kdy již byly na východě osvobozeny vyhlazovací tábory a kdy se musel jevit snímek o spokojeném životě Židů v ghettu jen jako absurdní propagandistická inscenace. Film byl a zůstává svým způsobem i dokladem o vyvražďování Židů, neboť většina z těch, kteří stáli před či za kamerou, jako byli herec a režisér Kurt Gerron, předseda Rady starších Paul Eppstein, architekt Bedřich Zelenka, kameraman a scenárista Jindřich Weil a další, již v dubnu 1945, kdy film Günther v Terezíně interně předváděl, nežila.

Závěrem je zapotřebí zmínit i úskalí doprovázející vznik a vlastní realizaci výstavního projektu. Snaha o minimalistický styl řešení prostoru⁹⁾ vedla v některých případech až k jisté absenci informací potřebných pro diváka a expozice umístěné v zásuvkách mohly hrát svou roli exponátu jen v době, kdy se v galerii nacházelo jen několik málo návštěvníků. V případě většího zájmu publika — a výstava byla opravdu hojně navštěvována — museli mnozí návštěvníci rezignovat na podrobnější studium textů. Již zmíněna byla redukce tématu filmování vzhledem prostorám výstavy. Takto byla omezena možnost začlenit filmování v Terezíně do kontextu využívání filmu v Třetí říši, pominuty byly některé ne zcela objasněné souvislosti s dalšími filmovými aktivitami Hanse Günthera, stranou zůstala poválečná historie filmů, odraz tématu v poválečném českém filmu a další. Nutnost stáhnout na minimum zvuk filmu *Terezín* při jeho promítání připravil návštěvníky o možnost zhodnotit zvukovou dramaturgii filmu využívající originální zvukové záznamy natočené v ghettu, mimo jiné i s nikterak jinotajným sborem Brundibára.¹⁰⁾

Výstava, která zaznamenala velkou pozornost tisku, domácích i zahraničních návštěvníků, bude

přenesena do Památníku Terezín, kde se má stát stabilní součástí výstavních expozic. Je si možné jen přát, aby se našly prostředky pro to, aby byly v expozici využity i další možnosti, jež téma filmování v Terezíně nabízí.

Eva Strusková

9) Architektem výstavy a designu byl Ondřej Dobrylovský.

10) Přepis textu: „Brundibár poražen, už jsme ho dostali, zaviřte na buben, my jsme to vyhráli. Vyhráli proto jen, že jsme se nedali, že jsme se nebáli, že jsme si všichni svou písničku veselou do kroku zpívali. Kdo má právo rád a při něm obstojí a nic se nebojí, je náš kamarád a smí si s námi hrát.“

Obrazy v rozšířeném poli

Kateřina Svatoňová, *Odpoutané obrazy: Archeologie českého virtuálního prostoru*. Praha: Academia 2013.

Recenze knihy Kateřiny Svatoňové není snadný úkol. Vzpomněla jsem si nad ní na své loňské zasedání v jednom z hodnotících panelů European Research Council v Bruselu. Základním kritériem pro přidělení vskutku velkorysé grantové podpory byla originalita záměru i metod řešení. Naším hlavním úkolem tudíž bylo rozpoznat, který projekt doopravdy otevírá nové cesty myšlení a stojí na tvůrčím okraji dobového paradigmatu, odkud vedou schůdné cesty do budoucna, a který je naopak jen překombinovaným nebo úplně prázdným fantasmatem, které nevydrží přenos z papíru do reality a nic z něj nebude. V knize *Odpoutané obrazy* máme před sebou nepochybně originální, zajímavý a kvalitní spis, není však snadné to zjistit. Pro většinu čtenářů, a to i těch, kteří se okolo vizuálních studií pohybují, je téma knihy příliš nové, a jsou-li autorkou vrženi přímo do proudu pohybujících se a odpoutaných obrazů, mohou se snadno ztratit. Kniha doprovázela pověst neproniknutelnosti a musím přiznat, že se mi ji podařilo uchopit až díky článku Lenky Střelákové o olomouckém festivalu PAF, v němž se kniha Svatoňové dostává do přiměřeného kontextu.¹⁾

Recenzovaná kniha se zabývá „archeologií českého vizuálního prostoru“. Postupně probírá technologické vizuální aparáty druhé poloviny

19. a 20. století: monumentální panoráma, stereoskopie, využití elektřiny k podívání, rentgen, planetárium a Laterna magika. Dobře je známe, všichni jsme je někdy zažili, ale byli jsme zvyklí je nechávat na okraji intelektuální pozornosti, někde mezi poli vědy, techniky, populární zábavy a na okraji umění. Díky této marginalitě jsou považovány za dětské zábavy a naše zážitky s nimi se tedy často datují do dětství. Svatoňová shledává jejich společný jmenovatel v tom, že umožňují prožitek „odpoutaného obrazu“. Tento klíčový pojem knihy je jak jádrem jejího originálního přínosu, tak zároveň jakýmsi bludným balvanem, o který mohou čtenáři zakopnout. Ačkoli se autorka domnívá, že jej definovala hned v úvodu, zůstává pro čtenáře, který není do tématu předem zasvěcen, iritující bludičkou, která kapitolu za kapitolou stále znovu uniká.

To není žádná jednoduchá chyba autorky, ale vyplývá to ze samotné povahy tématu, jemuž je adekvátní dynamický proud textu, a nikoli formálně vybroušené jednoznačné definice. Stále znovu se v knize setkáváme také s charakteristikou těchto odpoutaných obrazů jako takových „obrazů v prostoru, které jsou diskontinuitní, fragmentární, atemporální a aperspektivní. Dotýkají se rysů imerse, integrace, hypermediality, nelineárnosti vyprávění a interaktivity“ (s. 294). Po-

1) Lenka Střeláková, Expanded Animation. Pohyblivá audiovizuální animace. *Art&Antiques* 13, 2014, č. 2, s. 34–39. Dostupné též online: <<http://www.artcasopis.cz/archiv/2014/2>>, [cit. 12. 3. 2014].

hyb odpoutání se miní vzhledem k rámu a fixaci místa pohledu diváka, které oba jsou základní charakteristikou perspektivní konstrukce obrazu jakožto sugesce třetího rozměru za plochou plátna, která se zformovala v renesančním umění první poloviny 15. století. Dnes je prožíváme zejména v kině a tento výchozí moment je snad tím jediným, co spojuje myšlení Svatoňové s jejím domovským akademickým oborem filmových studií v jeho tradiční podobě (recenzovanou práci obhájila jako doktorskou disertaci na FF UK v roce 2010). Ostatně autorka opomíná i 3D filmy, které namísto osvobození obrazu naopak dotahují jeho perspektivní vnímání k doslovnosti. Odpoutané obrazy, o které jí jde, nejsou jen ty, které můžeme odvodit od filmu a které potkáváme jako videoart nebo tzv. nová média či supermédia. Jsou to obrazy na pomezí mentálních, hmotných a digitálních virtuálních realizací, prostorové obrazy, do nichž vstupujeme. Přitom je důležité, že hranice mezi fyziologickým a technickým stejně jako hranice mezi umělým a přirozeným běží napříč časové linii odpoutávání. Ocitáme se tak v komplexním myšlenkovém prostoru a když přijde před koncem knihy řeč na čtyřrozměrné vidění, čtenář se ani moc nediví.

Tato recenze pro mne byla skutečným myšlenkovým dobrodružstvím a to, že i dost otrlému čtenáři něco takového dokáže původní kniha české autorky připravit, je nepochybně nejvýraznějším kladem *Odpoutaných obrazů*. Aby bylo možné pochopit konstrukci výkladu, potřebovala jsem se seznámit s dílem filosofa Jeana Gebsera (1905–1973), jmenovitě jeho dvojdílnou knihou *The Ever Present Origin*.²⁾ Svatoňové totiž tento myslitel poskytuje základní východisko a oporu, klíčové termíny (charakteristika aperspektivního vědomí), koncept vývojové struktury (periodizace jednotlivých stavů vědomí) i vizi prezence, tedy přítomnosti v silném smyslu, jako struktury dávající smysl našemu vnímání a prožitku. Geb-

ser je u nás, soudě podle katalogů knihoven a odkazů v česky psané literatuře, víceméně neznámý a autorčiny stručné reference pochopitelně nemohou postačovat k dostatečné orientaci. Podobný typ integrálních myslitelů, kteří se soustřeďují ve stopách Henri Bergsona na prožitek, avšak nespĺývají s fenomenologickou filosofií, nebyl v českém intelektuálním prostředí nikdy příliš vítán. Přírodovědce Gregoryho Batesona k nám uváděl Zdeněk Neubauer, k teoretikovi neurovědy Michaelu Polányimu místy odkazuje Ladislav Kesner a na pomezí filosofie a umění byl relativně nejvíce přijímán Gaston Bachelard. Rovněž podobně směřující autoři, orientovaní však více na životní praxi než na filosofický systém, jako je zakladatel antroposofie Rudolf Steiner nebo ve Spojených státech žijící Čech Stanislav Grof, jsou u nás vnímáni jako reprezentanti směšné new-age pavědy. Právě v knize Svatoňové je však zřejmé, že tito myslitelé poskytují takové starší zdroje a východiska pro nové myšlení současného stavu, které jsou adekvátní tomu, kam nás vede rychlý a nezarazitelný vývoj technologií.

Jsou to právě technologie, které si takové nové myšlení, Gebserovými slovy aperspektivní vědomí, prostě vynucují. Virtuální obrazy, světovou komunikační síť, obrazy reálně existující v sítnici oka vnímajícího a nikde mimo ni, celostní a tělesné vnímání uměle vytvořeného smyslového prostředí (virtuální reality) — nic z toho nelze uchopit pouhou extenzí starších myšlenkových postupů, zakotvených v mediální situaci orální, chirografické a typografické kultury. Svatoňová nám však ukazuje, že svět obrazů nových médií se všemi důsledky není ani našemu myšlení tak úplně cizí, jak by se mohlo zdát. Nové technologie nevytlačily předchozí způsoby myšlení a vnímání, ale převrstvily je, takže si stačí vzpomenout, že s námi odpoutané obrazy změněného vědomí byly vždy: ať už se vědomí měnilo drogami, mystickým náboženským prožitkem, záměrným cvi-

2) Viz Jean Gebser, *The Ever Present Origin*. Athens — Ohio: Ohio University Press 1986. Případně německý originál T ý ž, *Ursprung und Gegenwart*. Sv. 1 + 2. München: Deutsche Verlags-Anstalt 1949 + 1953.

čením nebo tím, čemu říkáme šílenství. Každý z nás každodenně prožívá odpoutané obrazy ve snech. Svatoňová nám na základě odvolání ke Gebserovi a dalším autorům ukazuje, že stačí tyto obrazy vzít doopravdy vážně, a dokážeme myslet tak, abychom technologiím nejen stačili, ale využili jich k prohloubení jak osobního duchovního života, tak sdíleného intelektuálního diskursu. Odnaučit se strachu z nového vidění a vědění nám pomohou i zmíněné archeologické výpravy do technologické minulosti odpoutaných obrazů. Vhodným školením je návštěva pražské Matějské pouti na holešovickém Výstavišti, doplněná o tamní panorama Bitvy u Lipan od Ludka Marolda (1893) a Křížkovu fontánu (remake původního řešení z roku 1891). Stejně jako na rostoucí popularitě pražského festivalu světelných instalací ve veřejném prostoru Signal se tím ostatně prokazuje, že onen strach je vlastní dosud „spoutanému“ myšlení, nikoli životní praxi dnešního člověka.

Mimořádný přínos *Odpoutaných obrazů* Kateřiny Svatoňové spočívá v tom, že se věnuje svému tématu z české perspektivy. Zaměříme-li se nikoli na cerebrální a racionálně „spoutané“ uchopení skutečnosti, ale na její tělesné prožívání, jež je však zároveň také přesně myšleno, zůstává lokalizace na určité místo ve specifické kultuře významným prvkem. Je pro nás tedy velmi podstatné znát to, co se dělo právě u nás. Svatoňová odhaluje významnou oblast odpoutané obraznosti a jejích technických realizací, počínaje vědeckými výzkumy Jana Evangelisty Purkyně. Nikoli náhodou se slavným českým fyziologem poloviny 19. století zabývala rovněž Lada Hubatová-Vacková v knize *Tiché revoluce uvnitř ornamentu*,³⁾ kde ostatně nalezneme řadu styčných bodů s *Odpoutanými obrazy*. Od Laterny magiky se Svatoňová dostane i k scénografickým realizacím Josefa Svobody, jejichž důkladné poznání a zhodnocení patří k mimořádně aktuálním úko-

lům české uměnovědy. Velký prostor věnuje recepci teoretické práce lékaře a psychiatra Svetožara Nevole (1905–1965), mj. bratrance významné výtvarné umělkyně Adrieny Šimotové, jehož objevila jako autora cenných výzkumů vícedimenzi-onálního vidění a myšlení.

Ke knize a jejímu tématu přistupuji ze své vlastní specializace, tedy od dějin umění. Ty jsou pro Jeana Gebsera i pro argumentaci Kateřiny Svatoňové velmi frekventovaným polem a už sám klíčový pojem aperspektivního vědomí patří právě do uměnovědného kontextu. Už ve třicátých letech rozpoznal historik umění Erwin Panofsky, že renesanční konstrukce centrální geometrické perspektivy není nic „přirozeného“, nýbrž že je to symbolická forma. Myslel to tehdy ve smyslu filosofie Ernsta Cassirera, bohužel se však dějiny umění i Panofsky sám hned po válce vzdali dalšího rozvíjení této myšlenkové linie. Za nejslabší místo výkladu Svatoňové považuji její přílišné spolehnutí na Gebserovu periodizaci epoch a opakovaně silně proklamovaný zlom mezi obrazem, který je spoután perspektivní konstrukcí, a jeho odpoutáním. Epochy vědomí jsou svou konstrukcí až příliš poplatné dávno překonaným uměleckohistorickým vývojovým modelům. Nevadí mi ani tolik, že se tu opomíjí celá výtvarná tradice před renesancí nebo mimo Evropu, ale spíš aplikace onoho zlomu, jež mi připadá příliš zjednodušující. Centrální geometrickou perspektivu přece opustila už malířská avantgarda poslední třetiny 19. století, avšak stejně jako nefigurální malířství zůstala ještě příliš dlouho věrna obrazu v rámu, zavěšenému na stěně muzea, což možnost konstruovat epochální hranici přinejmenším relativizuje. Výlučné zaměření právě na závěsnou malbu prozrazuje, že tato úvaha zůstává sama příliš spoutána konvencí, kterou se domnívá rozbít a překonávat. Pokud vezmeme v úvahu sochařství nebo obrazy na zdech, v knihách nebo dejme tomu na transparentech, bude se si-

3) Lada Hubatová - Vacková, *Tiché revoluce uvnitř ornamentu. Studie z dějin uměleckého průmyslu a dekorativního umění v letech 1880–1930*. Praha: VŠUP 2012.

tuace jevit trochu jinak a dějiny umění přestanou fungovat jako zdůvodnění. Zajímavé by též bylo, kdyby se v knize věnovala větší pozornost analýze a kritice konceptu rámu nebo dnes velmi aktuálnímu tématu art brut ve smyslu vizuální tvorby psychicky nemocných. Ocenila bych i hlubší úvahu na téma vztahu mezi obrazem a uměním z hlediska prožitku přítomnosti. Svatoňová rovněž ponechává stranou celé rozsáhlé pole odpoutaných obrazů v náboženském kontextu.

Ne že by toho bylo v recenzované knize málo. Naopak, nepřipraveného čtenáře zahrne autorka hned od začátku hutným proudem informací, úvah, rozborů, odkazů a vlastních myšlenek. Získat z něj to, co nového a podnětného autorka přináší, a uvědomit si, co všechno to může znamenat jak pro životní praxi čtenáře, tak pro sousední vědní obory, by bylo určitě snazší, kdyby kromě zasvěcených konzultantů a chápavých recenzentů text kriticky přečetl i obyčejný nakladatelský lektor či odpovědný redaktor. Jeho upozornění by autorce pomohla přiblížit text možnostem a předpokladům vzdělaných a zaujatých, ale nespecializovaných čtenářů. Ano, takovým oprávněným proškolením prošly před publikací všechny ty skvělé a inspirativní knihy zahraničních vědeckých hvězd... Bohužel s něčím takovým ani ta nejlepší naše nakladatelství vůbec nepočítají, ba ke škodě zdejšího kulturního a intelektuálního života už ani netuší, že by počítat měla. Obávám se, že působení knihy mimo užší specializované kruhy bude kvůli tomu slabší. *Odpoutané obrazy* by si přitom zasloužily zasáhnout určitě do větší šíře. Přinášejí velmi mnoho podnětného a patří ke knihám, které otvírají budoucnost.

Milena Bartlová

Bilance souvislostí, slabosti a poklesky

Jan Lukeš, *Diagnózy času*. Praha: Slovart 2013.

Stručné jednosvazkové dějiny, sepsané zpravidla jediným autorem, má skoro každá národní kinematografie. Často bývá tímto autorem kritik; připomeňme Čalina Čalimana v Rumunsku, Tadeusze Lubelského v Polsku nebo Iva Škrabala v Chorvatsku. Pro českou kinematografii jsme takovou příručku dlouho neměli: historik Luboš Bartošek mohl svůj svazek *Náš film* (1985) dovést s ohledem na ideologické limity jen do roku 1945. Úkolu se nyní chopil zkušený moderátor domácího kulturního prostoru, editor, literární a filmový kritik Jan Lukeš (1950), jenž v posledních letech strávil mnoho hodin při rozhovorech s filmaři, ať na letních festivalech či pro televizní projekt ZLATÁ ŠEDESÁTÁ. Jeho *Diagnózy času* s podtitulem *Český a slovenský poválečný film začínají prakticky tam, kde Bartošek skončil* (starší období jsou pojednána na sedmi stránkách), aniž na něj navazují.

Píše-li kritik dějiny kinematografie, má to své výhody v osobním ručení: jednotlivá díla jsou zmiňována, aby byla posouzena, jejich výběr a hodnocení vyjadřují autorův názor a vkus. Je-li kritik zralý, může nabídnout svědectví, neboť si pamatuje, jak které dílo působilo v čase premiéry, koneckonců se na jeho dobové reflexi podílel. Jan Lukeš má několik úctyhodných předchůdců: Jaroslava Bočka, jenž kdysi vytyčil souřadnice pro hodnocení domácí tvorby padesátých a šedesátých let včetně nové vlny (*Kapitoly o filmu*, Orbis 1968), Antonína J. Liehma s chotí Mirou (Drahomírou Olivovou, též Novotnou), kteří nabídli

souhrnné dějiny evropských socialistických kinematografií, zvláště pak jejich politického pozadí (*The Most Important Art*, poprvé University of California Press 1977), a Jana Žalmana, jehož opožděně vydaný *Umlčený film* (NFA, 1993) už nemohl mít na hodnocení nových vln zásadnější vliv.

Jana Lukeše, podobně jako manžele Liehmovy, zajímají více politické dějiny nežli formální či stylové aspekty jednotlivých děl; historická poetika ani textuální analýza se nekoná. Zcela pak kniha odhlíží od technického vývoje, nevšímá si kupříkladu nástupu (ani ústupu) širokoúhlého formátu. Akcenty jsou jinde: Jan Lukeš totiž, podobně jako zvěčnělý Jiří Cieslar, patří k protagonistům eticky motivované větve české kritiky. Hlásí se k ní explicitně: „Na rozdíl od těch, kteří někdy absolutizují výpovědní hodnotu archivních dokumentů [...], kladu důraz především na étos samotné tvorby, protože jen ten je v posledku měřítkem lidských poklesků a slabostí“ (s. 21). V tomto úhlu jsou umělecká díla, ale i jiné činy jejich tvůrců posuzovány přísným zrakem morálky, jejímž arbitrem je kritik sám. Do úskalí se etická kritika dostává, když ji pokesky tvůrců zajímají více než výsledné artefakty. Umělec pak bývá hodnocen nikoli dle svých úspěchů, ale podle svých selhání. Takových krajností, v českém prostředí pohříchu častých, se Jan Lukeš nedopouští; je kupříkladu poměrně uznalý vůči Otakarů Vávrovi.

Dějiny českého a slovenského filmu jsou pro Lukeše každopádně i příběhem přizpůsobivosti.

Odvozuje ji už z protektorátního období, ze známé výzvy Josepha Goebbelse, již se 11. září 1940 obrátil na skupinu českých kulturních pracovníků pozvaných do Říše: „Nemůžeme-li na určitém stavu nic změnit a musíme-li se tak jako tak smířiti i s jeho nevýhodami, které tu jistě jsou, pak bychom byli pošetilí, kdybychom si nezajistili také výhody tohoto stavu“ (s. 35). Jenže právě mravní parametry jsou tím, co lze vypátrat a zvažet nesnadno. Lukeš to ví, když konstatuje: „[...] dnes už těžko zjistíme, u koho proběhlo ztotožnění se stalinsky vytvrzenou komunistickou ideologií a ždanovovskou estetikou spontánně a z vnitřního přesvědčení, a kdo je naopak přijal ze zbabělosti, strachu či na základě chladného kalkulu“ (s. 46). Pokud to těžko zjistíme, proč o tom píšeme? Abychom neublížili tvůrcům, kteří to s komunistickým projektem mysleli upřímně. Lze však vůbec uvažovat takto kategoricky?

Z minulé éry si pamatují jen málo lidí, kteří by se dali přiřadit k jednomu z výše vymezených pólů. Většina postojů kolísala v názorovém meziprostoru: socialismus ano, ale... Byla to doba každodenního pochybování, vyjednávání a smířování, jak s mocí, tak s vlastním svědomím. Systém uměl občany zapojit způsobem, v němž jeden a týž jedinec mohl být souběžně (nejen postupně, jako v pokolení Pavla Kohouta) jeho posilou i podvracečem. Umění taktiky (či dialektiky) spočívalo ve schopnosti projevit jedno jako druhé, tedy obhájit dobrý skutek (vznik kvalitního filmu, rozšíření svobodného intelektuálního prostoru...) jako posílení socialismu. S časovým odstupem to přirozeně vypadá jinak: dílo koncipované jako polemické se dnes může neznalému jevit jako posluhující, neboť se tak chtělo jevit i tehdy, aby prošlo schválením (příklady: *Signum laudis*, *Opera ve vinici*). Povinností badatele, zvláště když onu dobu sám žil, je neztratit z dohledu historický kontext. Kdo jiný to může umět

lépe než Jan Lukeš, jehož esejistická prvotina *Prozaická skutečnost* (Mladá fronta 1982), ač zaštitěná marxistickou terminologií, byla obviněna z odmítání konsolidace,¹⁾ půjčovala se jako samizdat a byla už tehdy excelentním příkladem etické kritiky?

Akcent na morálku ovšem dnes vede Lukeše k vysoké frekvenci rozhořčených charakteristik: seriály Jaroslava Matějky a Evžena Sokolovského jsou „mravně i umělecky bezskrupulózní“ (s. 194), schvalovatelé za normalizace projevovali primitivismus, cynismus a brutalitu (s. 180), „famiální opilecké kumpánství“ Miroslava Müllera dostalo podobu „zakomplexované a mstivé arogance Ludvíka Tomana“ (s. 174). A když lámání charakterů, tak vyděračské (s. 183), a když deprese, tak občanská i mravní (s. 197). Klement Gottwald je „demoralizovaný vazal“ (s. 54). Zdeněk Nejedlý komentuje proces se Slánským „cynicky“ (s. 56). Z jiných zdrojů ovšem vyplývá, že měl ministr Nejedlý hlavně strach.²⁾ Přece jen se o osobním pozadí tehdejších postojů něco vypátrat dá.

Jaké hodnoty hájí, formuluje nakonec Lukeš explicitně: zajímá ho „lidská dimenze umělecké tvorby“, dílo má „realitu zmnožovat, obohacovat, vstupovat s ní do konfliktu“, nikoli „podléhat, otrocky sloužit, konzervovat přežilé“ (s. 384). Náš kritik má rád film „myslivý a hledající“ (s. 356). Důležité je „vědomí vážnosti života jako individuálního úkolu“ (s. 306), charakterová pevnost jako životní úkol (s. 346), přestože pro někoho se polistopadová „existence bez mantinelů, ale ve zrychleném egoistickém režimu stala těžko zvladatelným úkolem“ (s. 361). Pokud jde o politickou orientaci, je Lukešova pozice středolevá, zřetelně antiódésovská, protiklausovská. Prezidenti Václav Klaus a Ivan Gašparovič jsou pro něj „figury minulosti“ (s. 339), dojde i na zaslouženou kritiku pravicových fundamentalistů (s. 328). V závěru pochopíme, že svůj způsob psaní pova-

1) Vítězslav R z o u n e k, Zálaha na polemiku? Nad jednou literárněkritickou prací, ale nejen nad ní. *Rudé právo* 63, 1982, č. 276 (20. 11.), s. 5.

2) Jiří K ř e s t a n, *Zdeněk Nejedlý, politik a vědec v osamění*. Praha – Litomyšl: Paseka 2012, s. 389.

žuje Lukeš za křehký a ohrožený, odmítá „přehlíživou sudičskou pózu“ a „internetový blabolismus“ (s. 357), horlí proti „mladým a nevzdělaným žurnalistům“ (s. 371), publicisté jsou prý „zahnízdění v bezbřehé internetové tlachavosti“ (s. 321). Reflexi tvorby vidí Lukeš tragicky rozštěpenou mezi deníkové recenzentství a analytickou kritiku (s. 356), na počítačové kultuře mu vadí ztráta etických konstant (s. 372).

Jakkoli sdílím mnohé Lukešovy obavy, neviděl bych současnost až tak apokalypticky; mladí lidé, a to i filmoví kritici, které znám, systematicky pracují na svém vzdělání, svědomitě kultivují obory, v nichž působí, a dosahují horizontů, na něž se starší generace neodvažovaly pomyslet. Dojem, že nastupujícímu pokolení chybí mravní rozměr, je povrchní: kolegové takzvanou slušnost méně proklamují, o to slušněji však sami žijí. Chtělo by to ubrat na moralizující rétorice.

U práce přehledového typu, kde cílem není objev, ale bilance a hodnocení, záleží hodně na tom, co průvodce vybere, co vynechá, jak rozdělí či přeskupí akcenty. Lukešova estetická sudidla jsou opět v prvé řadě morální. Pomáhá si pojmem tendenčnost, snaží se odlišit čestná díla a propagandu. Kinematografický vývoj sleduje záslužně souběžně s literaturou a jinými tvůrčími sférami, připomíná důležité televizní pořady. Schopnost syntetizujícího nadhledu ho vede k chápavé reflexi podstaty sporu poválečné generace, nesoucí stigma padesátých let, s vlnou následující, jež už „socialismus necítla jako příběh své osobní volby“ (s. 86). Naprosto samozřejmě vypráví Lukeš příběh české kinematografie paralelně s filmem slovenským, pro jehož dějiny může ovšem čtenář s větším ziskem sáhnout po vědecky zpracovaných *Dejinách slovenskej kinematografie* Václava Macka a Jeleny Paštěkové (Osveta 1997).

Z jednotlivých období se mi jako poněkud ošizená jeví normalizace, kde se autor málo zajímá o filmy, v nichž byl typicky ztělesněn oficiální ideál stranického umění a socialistického životního stylu (ale je to pochopitelné, možná je ignoroval už tehdy): STÍN LÉTAJÍCÍHO PTÁČKA, ZRCADLENÍ

či ATOMOVÁ KATEDRÁLA Jaroslava Balíka, společenské drama BĚŽ, AŽ TI NEUTEČE Stanislava Strnada, jeho veselohry MŮJ BRÁCHA MÁ PRIMA BRÁCHU a BRÁCHA ZA VŠECHNY PENÍZE, ale i adaptace románu Vladimíra Párala MLADÝ MUŽ A BÍLÁ VELRYBA v režii Jaromila Jireše. Namísto bahnitého středního proudu, v němž si soudruzi navzájem přihrávali témata, honoráře, pochvaly a ocenění, si Lukeš raději všimá odchylek, jako byla komedie Věry Chytilové HRA O JABLKO, která „zapůsobila uprostřed normalizačního šera jako spadlá z jiné galaxie“ (s. 195), nebo z opačné strany „skurilní politická alegorie Karla Steklého“ HROCH, která „zarazí svou flagrantní myšlenkovou blbostí“ (s. 186). Je ovšem právem kritika vybrat, co považuje za podstatné; historikův záběr by musel být širší. Při četbě si mimochodem uvědomíme, že normalizační „hardcore“ typu majora Zemana a ŽENY ZA PULTEM je dnes paradoxně živější hodnotou nežli dobře míněné, dobovou kritikou chválené, avšak zapomenuté nekonformní pokusy z let perestrojového uvolnění.

Komplexnějšího přístupu se dočkáme v kapitolách o „veselém kapitalismu“. Našinec už pozapomněl, jaké to bylo v devadesátých letech trápení, a je obdivuhodné, že si Lukeš tak dobře pamatuje všechny privatizační střety a nicotné snímky z porevolučních let. Provokativně zní konstatování, že se období po roce 1989 blíží periodě normalizace — pocitem očekávání, provizoria, nezavršenosti (s. 251). Hodnocení i klasifikace jsou zde trefné, jako třeba označení tvorby Jana Hřebejky za „vyšší populár“ (s. 323). Smířlivě Lukeš konstatuje, že i v dnešní éře se díla horší či špatná „svou malostí podílejí na velikosti a slávě těch lepších a nejlepších“ (s. 341).

Faktografických chyb není v knize mnoho a nejsou až tak podstatné. Lukeš píše (s. 180), že LALIE POENÉ byly poslány soutěžit do Benátek, jenže benátský festival v letech 1969–1979 nebyl soutěžní. O ORIGINÁLNÍM VIDEOJOURNALU je přesvědčen, že „šlo o jediný původní a pravidelný videozpravodaj za železnou oponou“ (s. 246); v Maďarsku se však v téže době šířil podobný al-

ternativní projekt FEKETE DOBOZ (Černá skříňka), jenž vydal v letech 1988–1990 čtrnáct čísel v celkové délce kolem 22 hodin. O legendárním loutkovém filmu Jiřího Trnky RUKA kritik s jistou obezřetností naznačuje, že byla „postížená po autorově smrti dvacetiletými ústrky“ (s. 140); nešíří tedy blud o dvacetiletém trezorování, který někteří publicisté opisují od sebe navzájem, aniž by je napadlo informaci ověřit. Fakticky byla RUKA za normalizace nabízena v katalogu Ústřední půjčovny filmů a mohli jsme si její kopii standardně půjčovat, což jsme také ve filmových klubech v inkriminovaných dekáдах rádi dělali. Polemizovat lze s názorem, že československá nová vlna nebyla generačním společenstvím, což Lukeš dokládá jedenáctiletou vzdáleností mezi Věrou Chytilovou a Karlem Vachkem (s. 112–113). Dodejme, že mezi Ester Krumbachovou a Vachkem leží dokonce let sedmnáct, jenže Vachek sám se od nové vlny distancuje. Považuji za prospěšné trvat na generačním vymezení nové vlny, zvláště když se s časovou i místní vzdáleností od zkoumaného fenoménu tento aspekt zastírá a především v zahraničí pozorujeme sklon počítat do nové vlny i Františka Vlácilu nebo Jána Kadára a Elmara Klose. Přitom u francouzské nové vlny nevadí, že se Eric Rohmer narodil roku 1920 a François Truffaut 1932, nikoho by však nenapadlo počítat k ní Roberta Bressona, jakkoli také tvořil v šedesátých letech.

Styl pojednání je ve shodě s Lukešovým temperamentem uvolněný, relaxovaný, ba ležerní. Ku prospěchu byla autorovi novinářská zkušenost, schopnost vyjadřovat se hutně, v expresivních zkratkách. Je vynalézavý ve volbě slov (A. M. Brousila příhodně nazve „čilým emisarem“, což poeticky asociuje svět orientálních říší a tajných služeb), avšak méně obratný v syntaxi, srov. spojení „míní sice například Jiří Menzel“ (s. 189). Snaha po údernosti vyzní někdy křečovitě: proč je film HANDLÍŘI „antikvární družstevní propaďák“ (s. 115)? Jak může Honzík z filmu VRACEN-

KY hárat, navíc mezi náboženstvím a Pionýrem (s. 276)? Jen lehce je text zasažen zvýšenou frekvencí ukazovacích zájmen (rozmáhající se nešvar pod vlivem angličtiny), včetně nepěkného spojení ukazovacího zájmena s genitivem jména: „ten Karla Bradáče“ (s. 171). Nesprávné používání jména Čechy pro všechny české země vede až k zeměpisnému nesmyslu: „V Čechách se kromě toho vyrábělo ročně několik (...) dlouhých hraných filmů ve Filmovém studiu Gottwaldov“ (s. 169). V textu se chybně skloňuje slovenské jméno Peter; ve 2. pádě má být, i slovensky, Petra (nikoli Petera).³⁾ Křestní jméno herce Cserhalmiho není nesklonné, ale deklinuje se podle vzoru muž, nominativ György (děrd), genitiv Györgye.

Jak správně píše na přebalu režisér Martin Šulík, jedná se o „vědomí souvislosti“ (slova Vladislava Vančury cituje Věra Chytilová v dokumentu PRAHA, NEKLIDNÉ SRDCE EVROPY a Jan Lukeš na s. 238). Můžeme se radovat z publikace, která toto vědomí podává úsporně, zodpovědně, dostatečně zasvěceně, uvážlivě a na rozdíl od jiných kompendií bez vážnějších chyb. Základní kontury vývoje našich kinematografií jsou zde zřetelné, snad i navzdory autorovu předsevzetí soustředit se na slabosti a poklesky. Knihu ve sličné grafické úpravě Vladimíra Vimra můžeme doporučit pro školu a dům i jako průpravu k otázkám z dějin české a slovenské kinematografie před přijímačkami ke studiu filmových věd. Vyplatila se péče věnovaná obrazovému doprovodu: hojné fotografie a výtvarné artefakty, jimiž je výklad lemován, jsou objevené, výstižné, nebanální; důležitou součástí textu jsou i komentáře k nim.

Jaromír Blažejovský

3) Dušan Šlosar, *Jazyčník*. Praha: Horizont 1985, s. 92.

Filmový sex a erotika jako sonda o stavu společnosti

Eva Filová: *Eros, sexus a gender ve slovenském filmu*.

Bratislava: Slovenský filmový ústav 2013.

Slovenské knihy se v České republice mnoho nečtou. Toto konstatování nevyovídá nic o jejich kvalitě, ale spíše poukazuje na sebezahleděnost českých intelektuálů. Obdobně český divák nesleduje slovenské filmy. V tuzemsku panuje přesvědčení, že na Slovensku se po roce 1992 nic pořádného nenatočilo ani nenapsalo.

Odborné knihy o filmu od slovenských autorů vydává zejména aktivní Slovenský filmový ústav ve čtyřech edicích. Recenzovaná kniha Evy Filové *Eros, sexus a gender ve slovenské kinematografii* vyšla v loňském roce v edici Studium, která se soustřeďuje převážně na historicko-teoretickou reflexi konkrétního filmového fenoménu nebo kinematografie. Téma studie je patrné z názvu, základní uchopení vychází z feministických pozic, které autorce nebrání v otevřené reflexi. Jejím cílem nebylo vytvořit primárně ideologický text, ale průřezovou analýzou a interpretací tématu postihnout základní proměny slovenské kinematografie a společnosti.

Knihy opomíjí bulvární pohled. Zdůvodnění výběru tématu je prosté a funkční. Erotika a sex jsou univerzální celosvětová témata, biologické odlišnosti mezi lidmi jsou minimální, zásadní rozdíly jsou zakořeněny v kultuře. Odlišné filmové zpracování tabuizovaného a ostrakizovaného tématu, které je zároveň divácky atraktivní, odhaluje specifika kulturně společenských konvencí doby a národa. Členění problematiky do hegelovské triády eros, sexus a gender má také svůj důvod, protože se jedná o tři spojitá a neoddělitelná

fenomény, které jsou přitom výrazně odlišné. Eros autorka odvozuje od platónského pudu, který podněcuje k absolutním hodnotám a spojuje ho s láskou a přitažlivostí. Sexus tento pud zhmožňuje a je spojen s pohlavím. Gender označuje umělé sociální konstrukty, které přesahují biologické odlišnosti a formují společenská pravidla.

Vytěšňování tématu, jeho tabuizace a deformovaná prezentace zvyrazňují a tím snadněji odhalují opresivní postoje společnosti k sexualitě (a zejména potlačovaným sexuálními minoritám), který se často zdůvodňuje morálkou společnosti nebo náboženskou tradicí. Analyzovaná triáda tak není „jen“ cílem studie, protože zároveň slouží jako filtr, kterým se autorka dívá na vývoj slovenské společnosti. Kvantitativní sociologický výzkum (kolikrát a jak) přitom odmítá, protože se věnuje spíše interpretaci kvalitativního vývoje. Stejně tak Filová neklade důraz na umělecké hodnocení, nedělí filmy na dobré a špatné, protože mnohé „špatné“ filmy odhalují kulturně společenské stereotypy lépe než mistrovské umělecké kusy, ve kterých zvládnutá a propracovaná umělecká motivace překrývá referenční rovinu k reálnému světu. Pokud „špatné“ filmy nabízejí největší prostor k analýze neduhů společností, tak naopak umělecké filmy nabízejí řešení, odhalují a destruuji zkostratělé a konvence. Přináší svobodu, i když jen prostřednictvím imaginace.

Filová přistupuje k tématu se skeptickým pohledem: „Práca je venovaná nielen „spiklencom slasti“, ale aj pochybovačom o existencii erotiky

v slovenskom filme, v ktorom po dlhé roky prevládal viac pud sebezáchovy než tvorivý princíp slasti.“ Předsudky společnosti a malá odvaha slovenských filmařů zapříčinila, že erotické motivy nebyly zobrazovány explicitně, ale často se transformovaly (nebo přímo sublimovaly) v obrazy tance, folklóru, snění, šílenství a smrti. Erotika byla necudná a sex nebyl prezentován jako přirozená lidská potřeba, ale jako cosi podezřelého, co mnohdy přivedlo jedince na morální scestí.

Rozčlenění do kapitol je uspořádáno podle zaběhnutých etap historie slovenského filmu. Tato „neobjevnost“ má však svůj smysl, protože potvrzuje nejen správnost tohoto dělení, ale zároveň poukazuje na větší rozdíly, než které jsou čitelné ze změn ideologických, produkčních a estetických norem. Prudérnost (a poetičnost) v počátcích slovenské kinematografie dokumentuje pisatelka na polibku přes šátek v první verzi Jánošíka z roku 1921. Budovatelské filmy vnímá jako oderotizované a asexuální, vrcholem jejich erotičnosti byla jízda ženy na traktoru. Liberalizace v 60. letech přinesla tvůrčí svobodu také při zobrazování erotiky a sexu. Zároveň se však pootevřela i brána komerce. Soudruhům šlo o devizové zdroje, a tak socialistická morálka musela jít stranou. Autorkou objevená italská varianta filmu ZMLUVA S DIABLOM (Josef Zachar, 1967) nabízí mnohem více explicitních sexuálních scén než krotší slovenská verze. Snaha vydělat na exotičnosti slovenské erotiky stírala ideologické rozdíly stejným způsobem jako umělecké snahy a ambice tvůrců.

Období normalizace Filová charakterizuje vyjatým a zároveň komickým až trapným machismem, který měl zakrýt ztrátu klasické mužské role deformované a uzurpované režimem. Hrdinky tohoto období charakterizuje falešná emancipace, která ženy spíše svazovala. Závěrečná kapitola věnovaná kinematografii po roce 1989 ukazuje prostřednictvím hledání autentické sexuální identity snahu o redefinování národní identity v kontextu celkového ideového směřování společnosti. Snímky těchto let se soustřeďují na

bourání předchozích stereotypů a odkrývání tabu (autentická ženská sexualita, odlišné sexuální orientace). Kniha tu mimoděk nabízí poněkud pesimisticky vyznívající srovnání s bezprostředním, radostným a svobodomyslným odkrýváním sexuálních témat v liberální vlně 60. let a současnosti.

Autor/ka každé takto pojaté knihy stojí před základními a vzájemně propojenými metodologickými a kompozičními problémy, jejichž řešení formuje knihu mnohem více, než tomu bývá v případě klasické monografie. Přesto je v úvodu metodologický přístup jen lehce načrtnut. Filová se sice trochu alibisticky zaklíná multidiskursivním přístupem, ze studie však jako jednotící princip vystupuje inspirace Foucaultovým spísem *Dějiny sexuality*. Letmé odkazy dokazují, že autorka se sice dobře orientuje ve feministických i queer teoriích, ale nenechává se jimi spoutat. Kniha tak neprezentuje erotiku a sexualitu prostřednictvím genderu, ale genderové hledisko chápe jako další oddíl spojených témat, což by primárně ideologicky zaměřený text nedokázal. Analýza vybraného tématu v kontextu vývoje celé kinematografie odhaluje (někdy až nemilosrdně) vývoj celé slovenské kinematografie. Knize nechybí, opět v duchu Foucaulta, společenská angažovanost. Text se stává otevřeně kritickým v pasážích, kde pisatelka naráží na prudérnost, pokrytectví a genderovou nekorektnost. V knize postrádám kapitolu, která by se věnovala analýze, jak se psalo (a hlavně nepsal) o erotice a sexu v populárních i odborných textech. Domnívám se, že by takováto kapitola doplnila mapovaná témata o další výrazný úhel pohledu.

Pisatelka vedle odborné erudice, citlivých analýz a kompoziční zdatnosti a schopnosti propojit jednotlivé motivy do celku prokazuje také smysl pro subversivní zpochybňování tématu i vlastních názorů. Skryté ironizování neubližuje kvalitě textu, naopak odhaluje hranice, kam až lze při zkoumání erosu a sexu zajít, aby se pisatel/ka neztratil/a pod nánosy teoretických konstruktů. Subverze Filové je jiného typu než Martina Čihá-

ka v loni vydané knize *Ponorná řeka kinematografie* o avantgardním a experimentálním filmu. Čihák provokuje zcela otevřeně, spoléhá se (oprávněně) na hlubokou znalost tématu, proto volí několikastupňový ironický úvod pro dětského, otevřeného, tázavého čtenáře a filmozpytce. Narativní kinematografii, včetně její umělecké odnože, častuje urážkami (nejvíce to schytl režisér Wim Wenders za film *NEBE NAD BERLÍNEM*). Filová naopak nenápadnými štouchnutími (které na první čtení nebolí, ale pak se rozleží) čtenáře/ku zkouší z pozorného čtení a nutí ho/ji přemýšlet, kde jde ještě o vážně míněný text, a co už je jeho ironické a oprávněné zpochybnění. Zmiňované rozdíly smazává identický záměr, který má čtenáře/ku vykolejit ze zaběhnutého přijímání nezpochybnitelné pravdy a donutit k aktivnímu vytvoření vlastního názoru.

Text se primárně zaměřuje na slovenské filmy, nechybí však ani exkurze do českého filmu, který často slouží jako referenční médium. Filová konstatuje, že česká kinematografie je v linii Machatého či Švankmajera mnohem erotičtější než slovenská (toto tvrzení by stálo za samostatnou polemiku), a zároveň připomíná, že slovenské herečky se spíše odhalují v českých filmech a naopak. Českému čtenáři/ce pak kniha v druhém plánu odhaluje, že slovenský film nejsou jen proslavené filmy známých režisérů (Jakubisko, Hanák, Herz, Uher, Haveta), ale svrchovaná a specifická kinematografie, která se ve výběru a zpracování mnoha témat zajímavě odlišovala už v dobách společného státu.

Text velmi vhodně doplňuje značný počet fotografií, které mnohdy vytvářejí ironickou opozici vůči vážnosti textu, a tak zdůrazňují jeho skrytou subverzivnost. Autorčin výběr dává před estetizovanou erotikou přednost komediálním, až groteskně působícím výjevům, ve kterých se objevuje i mnoho satyrské tělesnosti a erotické smyslnosti. Tato volba potvrzuje důraz patrný již z analýz, autorka často upozaduje narativ a klade důraz na vizuální kompozice, které mnohdy odhalují selhávající snahu filmařů o estetizaci erotiky. Například

na obálce knihy se objevuje v umné kompozici dvojice nahých aktérů ukrytá v přerostlém lopuchovém „lese“ z Jakubiskova filmu *POSTAV DOM, ZASAĎ STROM*.

Výborný dojem z knihy částečně kazí absence rejstříků, které se ve většině knih z produkce SFU vyskytují. Částečně také zamrzí, vzhledem k různorodému teoretickému zázemí práce, uvedení pouze výběrové bibliografie. Značně rozsáhlé je naopak anglické resumé, které je tak schopno přiblížit alespoň v rozvinutých tezích téma v cizině. Pokud mohu radit čtenářům SFU, tak právě tato kniha by v anglickém překladu mohla zaujmout zahraniční čtenáře a vzbudit větší zájem o slovenskou kinematografii.

Přes zmíněné drobné nedostatky, které jdou na vrub rozhodnutí editora, patří kniha Evy Filové k ustavující literatuře o erotice a sexu ve slovenském filmu nejen tím, že se jedná o první ucelenou studii na dané téma, ale především svojí hloubkou, důsledností a neotřelým pohledem. Další práce o tomto tématu již nepůjde seriózně napsat bez její znalosti.

Luboš Ptáček

Reakcia na recenziu Katolicke specifikum jako východisko reinterpretace (Illuminace 4/2013)

Neviem, nakoľko možno českého čitateľa zatažovať diskusiou o dvoch slovenských filmoch zo šesťdesiatych rokov, ale rada by som reagovala na recenziu Jaromíra Blažejovského na moju knihu *Diptych Štefana Uhra Organ a Tri dcéry*¹⁾. Recenzent Jaromír Blažejovský voči môjmu výkladu Uhrových filmov, podľa neho mnou nevhodne ponúkanému ako „jedinému možnému“ (s. 120), oponuje „pluralitou interpretácií“ ako „jedným zo zákonov sveta a umenia“ (s. 120). Ak však kooperácia, počúvanie sa navzájom rezignuje na hľadanie najnáležitejšieho, najsprávnejšieho vysvetlenia, pluralita je zrelativizovaním a môže ústiť do alibizmu umeleckej kritiky voči verejnosti i sebe samej. Už základné označenie môjho východiska interpretácie za „konfesné“ (s. 118) však môj výklad v rámci spomínanej koexistencie *pluralit* hneď v úvode recenzie diskriminuje, pretože podľa recenzenta zdroj *konfesného* nie je celkom „výsledkom racionálneho rozhodnutia“ (s. 118). Povýšenie *nekonfesného* nad *konfesné* (ak účelovo prijmeme túto klasifikáciu) je zdôvodnené aj tým, že bádateľa „nekonfesné východisko ochraňuje“ (s. 118), čo recenzent tvrdí napriek tomu, že môj údajný *konfesný* rozbor v recenzovanej knihe dôkazovou cestou dešifroval a racionálnou analýzou sprístupnil mnohé obrazy, symboly, podobenstvá, fabulačné nejasnosti u oboch filmov, do-

vtedy *nekonfesným prístupom* neodhalených. Rovnako nutnosť uviesť dielo v anotácii, encyklopedicky ho prezentovať dokladá rýchly koniec teoretizovania o pluralitách, pretože treba zvoliť *jediný možný*, ustanovujúci názor, ktorý, napríklad, v prípade *ORGANA* a *TROCH DCÉR* nezohľadňuje moju interpretáciu ani len v *pluralite interpretácií* (anotácia filmu *TRI DCÉRY* na DVD, nedávno vydaným vo vydavateľstve Malavida, odporuje môjmu výkladu posolstva filmu).

Recenzentov postulát, že „význam nie je vlastnosťou textu a nemusí byť vedomým vkladom autora“ (s. 120), kolидуje s inou jeho výčitkou, že svoj výklad filmov nedokladám „pozitivistickým údajom“ „pravého vzťahu Štefana Uhra ku katolicizmu“ (s. 120). Jednak, ak sa vrátíme k predchádzajúcemu, pýtanie sa na *pravý* vzťah k viere sa príznačne nevzťahuje na hľadanie *pravej* interpretácie, jednak, pokiaľ význam nemusí byť *vedomým vkladom autora* (s čím sa, samozrejme, dá len súhlasiť), na čo je recenzentovi tak potrebná vedomosť o autenticite autorovej viery ako chýbajúceho dôkazu objasňovaných významov diela? Blažejovského postulát o význame textu chápe vnímateľa ako subjekt významu, čo však subjektivizuje každý výklad textu aspoň tak ako moja recenzentom zhodnotená „náboženská subjektivita“ (s. 118). Táto *náboženská subjektivita* spolu

1) Eva V ž e n t e k o v á, *Diptych Štefana Uhra – Organ a Tri dcéry*. Bratislava, Fotofo 2013.

s mojou nedostatočne „reflektovanou ideologickou povahou prístupu“ (s. 120) však protirečia s neskôr mi v recenzii prisudzovaným „pozitivistickým prístupom“ (s. 120).

Navyše, údajný *konfesný prístup*, konkrétne teda katolícky, som nemohla uplatniť v inej svojej, recenzentom spomínanej štúdii filmu ROZCHOD NÁDERA A SIMIN, diela rovnako „s náboženským presahom“ (s. 118) ako je Uhrov diptych. Oproti Uhrovej obhajobe *konfesných* postáv v lone ateistického režimu sú tu však kladnými postavami, fungujúcimi v rámci islamského šiitskeho režimu, osoby prinajmenšom *konfesne* „neutrálne“. Ak som musela byť schopná *nekonfesného* prístupu v prípade tohto iránskeho filmu s podobným ukotvením v náboženskom zázemí ako Uhrov diptych, prečo by som ho nemohla uplatniť aj v prípade ORGANA A TROCH DCÉR?

Odhliadnuc od irelevantného kalkulovania môjho či Uhrovho vzťahu ku katolicizmu²⁾, režisérov diptych — kvôli politickej priechodnosti dvojkódovo tvarovaný — je predovšetkým jeho pohľadom na závažnú účasť katolicizmu v histórii krajiny. „Odkódovanie“ príbehu a ikonografie robí film Organ menej „tajomným“ (s. 119), ako je vo všeobecnosti chápaný. Uhrova „tvorba posvätného“ (120) je historickým obrazom národnej povahy a priestoru, tvarovaných majoritným náboženstvom. Domáci katolicizmus nie je Uhrom chápaný ako „výlučne slovenská“ (s. 119) osobitosť, ako Blažejovský v recenzii túto charakteristiku komentuje, ale skôr ako súdobý inotaj. „Slovenským špecifikom“ je zväčša myslený národokonštitutívny a súdobým režimom vytesňovaný katolicizmus.

Recenzent odobruje moju revíziu fabuly, opravu doteraz nepresného „prerozprávania príbehu“ (s. 119) oboch filmov, ale potom zreparovaný príbeh nenáležite abstrahuje od charakteru postáv, ktoré však spolu s ním nesú podobenstvá a významy filmu. Môj údajný „sklon apriórne vnímať...

postavy“ „zasvätených“ „ako kladné“ (s. 119) teda Blažejovský neprijal ako výsledok analýzy Uhrovej filmovej reči, vrátane príbehu, ktorým tieto postavy plasticky, nie čierno-bielo obhajuje pred predsudkami či ideologizáciou verejnosti. Recenzentov argument, že postava gvardiána z ORGANA môže na rozdiel od môjho popisu v divákovi „vzbudzovať nedôveru, až odpor“ (s. 119) je irelevantný, lebo sa v rozbere nezaobieram divákovými vzťahmi k postave, ale kresbou filmovej postavy príbehom a kompozíciou.

Recenzentov citovaný výrok postavy predstavenej z Troch dcér o „oddelení plevla od zrna“ (s. 119) je predkladaný oproti môjmu výkladu ako dôkaz o „kontinuite oboch spôsobov myslenia, dokonca aj jazyka“ (s. 119) medzi nastupujúcou ateistickou totalitou a mocenskou cirkvou. Matka predstavená v situácii akcelerujúcej represie chráni posledný viditeľný znak žijúcej cirkvi alias viery („kláštornú čatu“) pred rozkladom klebetnou lžou, ktorej, žiaľ, je Klemencia nositeľkou (akokoľvek v dobrom úmysle pomôcť rovnako perzekvovanému otcovi). Predstavenej konzekventné správanie, jej rozlišovanie je vo filme jasne konfrontované so zmätočným, vystrašeným, pokryteckým správaním opozičných „súdruhov“, u ktorých sa o *oddeľovaní plevla od zrna* nedá hovoriť. Podobne inšpirujúco — nerozlišovať, ale podmaniť si alebo ničiť — sa chová aj miestny „ľud“ znásilňujúci mníšky do tanca, respektíve vynucujúci si triumf *prirodzenosti* voči *neprirodzenosti* života zasvätených. Aký má vzťah toto správanie voči výtrysku „prirodzenosti“ (s. 120) u sestry Benedikty, čím recenzent oponuje voči môjmu popisu jej menej príčetného správania. „Amok a hystériu“ sestry nechápem vo svojom rozbere filmu negatívne voči tejto postave. Nakoniec aj matka predstavená, aj spolusestry sa chovajú s porozumením voči tomuto prejavu jej zápasu s *prirodzenými* potrebami tela a duše, ktorými človek pri rozhodnutí žiť nadosobnými

2) Recenzentovu výzvu, aby som sa vyjadrila, k akému krídlu „súperiacich výkladov“ „Tisovho režimu“ „sa prikláňam“ (s. 120) pokladám v kontexte rozboru Uhrovho diptychu za absurdnú.

cieľmi (tu vierou) prechádza na ceste sebazapierania (jedným zo zdrojov katolíckej spirituality ako duchovnej skúsenosti).

Za nekorektné pokladám neúplne, recenzentom manipulované použitie citátu Jana Žalmana, ktorému údajne pri hodnotení ORGANA vytýkam, že obdobie slovenského štátu pokladá za „temné časy“ (s. 121). Žalmanove upozornenie na istý alibizmus povojnovej povstaleckej tematizácie v slovenskej kinematografii voči súdobým vojnovým „temným časom“ v texte mojej knihy nie je spochybnené.

Moja pre recenzenta „prekvapivá“ zmienka o „hrubom poľudštení Krista“ (s. 121) sa týka narábania s touto postavou scenáristom ORGANA Alfonzom Bedárom a odlišným Uhrovým konceptom Ježiša, ktorý ho tvaruje v rámci kresťanskej vierouky, vzdialenej, napríklad, od správania antických bohov, spriadajúcich úklady vraždy, čo reprezentuje Bednárov Ježiš usilujúci s gvardiánom o zabitie Felixa.

Recenzentom postrádanú konkretizáciu Pasolinioho vizuálu stredoveku pri mojom porovnávaní s Vláčilovými historickými filmami dokladám filmom DEKAMERON, literárne síce diela ohlasujúcej sa renesancie, ale časom, v ktorom sa dekameronské príbehy odohrávajú (2. pol. 13. stor. – 1. pol. 14. stor.), vizuálom reálií (veľká i drobná architektúra) a každodennosťou životného štýlu ešte kotviacom v stredoveku.

Analýza Uhrovho diptychu v recenzovanej knihe rešpektuje prvotnú zvrchovanosť autorom racionalizovanej kreativity, jej transformáciu do *textu*, resp. filmového jazyka, ktorý tvorca aj z dôvodu vtedajšej protináboženskej doktríny sčasti šifroval. Ak recenzent v závere svojej recenzie uviedol, že môj rozbor „apeluje na pozornejšie čítanie“ (s. 121) oboch Uhrových filmov, charakterizoval hlavný cieľ, výukový motív mojej analýzy — na základe pozorného čítania dešifrovať filmový *text*, jeho syntax, obraznosť, sémantiku, naráciu. Ďakujem Jaromírovi Blažejovskému za pozorné prečítanie môjho knižného textu a pre mňa cennú reflexiu, ako aj za jeho opravy a upresne-

nia. Iste postrehol, že kniha *Diptych Štefana Uhra — Organ a Tri dcéry* nemala žiadneho redaktora, teda neprechádzala inou redakciou ako jazykovou, čo je mimo kompetencie autorky textu.

Eva Vženteková

Na konfesním přístupu není nic špatného, pokud si je sám sebe vědom. Poznámky k reakci na recenzi

Jádro nedorozumění tkví v opozici konfesní versus nekonfesní. V recenzi soudím, že „jak konfesní, tak nekonfesní přístup jsou při studiu spirituality legitimní, každý má své výhody i nevýhody“.¹⁾ Eva Vženteková je přesvědčena, že označením jejího východiska za konfesní její výklad diskriminují. Proti smyslu mých slov tvrdí, že povyšují nekonfesní nad konfesní. Údajně proto, že zdroj konfesního dle mého názoru není výsledkem racionálního rozhodnutí. Doslova jsem však napsal: „Badatel tuto dimenzi nemá tak docela ve své moci, nakolik je víra více darem nežli výsledkem racionálního rozhodnutí.“²⁾ Stejným právem, tedy při stejně chybném čtení mých vět, by se však mohl ozvat kolega z nekonfesního břehu a zaútočit, že povyšují konfesní nad nekonfesní. Netvrdím snad současně, že „věřící badatel může uplatnit vysokou míru porozumění“?³⁾ Není to vůči nekonfesním badatelům diskriminující?

Proti obvinění z povyšování se musím ohradit. Nejsem to já, kdo v diskusi o filmech Štefana Uhra prosazuje jednu cestu výkladu a jiné pokládá za ideologizované. Interpretace, které navrhl Eva Vženteková, shledávám objektivními. Nemohu však lehce zavrhnout ani dobové recenze, s nimiž polemizuje. Náhledy Galiny Kopaněvové či Pavla

Branka, kteří Uhrovy filmy posuzovali v době jejich vzniku, byly nepochybně limitovány dobovým diskursem. Ideové pozadí, byť opačného směru, ale nacházíme i u Vžentekové, která je analyzuje dnes. Problémem není tato podmíněnost, ale absence sebereflexe takového přístupu jako konfesního. Snažil jsem se tyto obrysy naznačit ve své recenzi. A ukázat na bod, ve kterém končí analýza Uhrovy filmové řeči a začíná sféra nábožensky determinovaných sympatií. Přičemž interpretace pokračuje. Ani na tom není nic špatného. Ale mělo by se to přiznat.

Že nedokládá vztah Štefana Uhra ke katolicismu, autorce nevytýkám. Ani by mne nenapadlo něco takového žádat. Znalost režisérovy víry recenzent nepotřebuje, souhlasím. Z nás dvou je to zase Eva Vženteková, kdo takové ujištění hledá, když v knize cituje „zásadné konfesné označenie ORGANA“ jako prvního slovenského katolíckeho filmu a spekuluje (kromě jiného), že otázka víry mohla být Uhrovou intimitou, kterou „nechcel verejne prezentovať“.⁴⁾ Úsilí prokázat Uhrův vztah ke katolicismu nelze v knize přehlédnout. Recenze to konstatuje, nevyčítá. Otázka ke „slovenskému specifiku“ zůstává: pokud je jím katolicismus, jenž podobnou národně konstitutivní

1) Jaromír Blažejovský, Katolícké špecifikum jako východisko reinterpretace. *Illuminace* 25, 2013, č. 4, s. 118.

2) Ibid.

3) Ibid.

4) Eva Vženteková, *Diptych Štefana Uhra – Organ a Tri dcéry*. Bratislava: FOTOFO 2013, s. 38.

roli sehrál v tolika jiných zemích, co je na něm specifického?

Jádro nedorozumění vyplyne na povrch z poznámky o autorčině (mimochodem brilantní) interpretaci snímku Asghara Farhadiho ROZCHOD NADERA A SIMIN.⁵⁾ Protože kladné postavy iránského filmu jsou dle Vžentekové konfesně neutrální, nemohla prý uplatnit konfesní přístup. Na tomto argumentu jsou nesprávné jak premisy (lze zpochybnit, že jsou Nader a Simin kladné postavy i že jsou konfesně neutrální), tak závěr (otázka přístupu nesouvisí s postavami). V úvodu citované stati se ostatně autorka zachovala zcela správně jak konfesně, tak sebereflexivně, když slíbila (což nakonec splnila), že se chce soustředit na „posolstvo ‚pre nás‘, kulturně, politicky i nábožensky odlišných [...]“.⁶⁾

Jaromír Blažejovský

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

6) Ibid., s. 162.

Filmový festival v hlavní roli

Případová studie rumunská nová vlna a festival v Cannes

Cílem předkládaného doktorského projektu je prozkoumat — na konkrétní případové studii vztahu mezi rumunskou novou vlnou (dále RNV) a festivalem v Cannes — aktivity velkých filmových festivalů v rámci filmové výroby a tvorby. Zjistit, jak tyto festivaly ovlivňují filmovou produkci, tedy oblast, která jim z pohledu logiky vlastně předchází. Základní otázku projektu tak můžeme vymezit následně: Jak filmové festivaly ovlivňují filmovou produkci a jak se snaží působit v oblasti filmové tvorby? Tato hlavní otázka zastřešuje sérii podotázek: Jak velký vliv mají festivaly na filmovou tvorbu? Jaké v této oblasti vyvíjejí aktivity? S jakými dalšími aktéry přicházejí do styku a jaké jsou jejich vzájemné vazby? V naší případové studii se přitom budeme ptát: Jaký byl vývoj vztahu mezi rumunskou novou vlnou a festivalem v Cannes, kde je jeho počátek, vrchol a konec?; Kdy, jak a proč se začalo mluvit o RNV a jakou roli zde hrál festival v Cannes? Kdo jsou další aktéři, kteří do hry vstupují a jak vztah mezi RNV a festivalem v Cannes ovlivnili?¹⁾

Filmové festivaly jsou již více než osm desetiletí významnou součástí filmového průmyslu. Od

80. let se jejich počet výrazně zvyšuje a v současnosti se konají stovky filmových festivalů na všech kontinentech. Role festivalů se v mnohém proměnila. Festivaly dnes čím dál tím více nahrazují funkce tradiční kinodistribuce a umožňují tak uměleckým či „festivalovým“ filmům přístup k divákům i zisku (v podobě půjčoveného). Není je současně možné chápat jako pasivní „výkladní skříň toho nejlepšího, co se v (daném období) natočilo“, ale jako aktéry, kteří ovlivňují samotnou filmovou produkci. Festivaly mnoha způsoby, ať už přes svou dramaturgii, skladbu programu, soutěžní sekce, ceny a poroty, nebo přes trhy, workshopy či pitchingová fóra, ovlivňují to, jaké filmy vznikají či jaké jsou úspěšné. Film, který získá prestižní cenu, se snáze prodá do distribuce. Film, který hodně „cestuje“ po festivalech, přináší slušné příjmy na půjčovném. Festivalové úspěchy jsou jedním z důležitých faktorů pro úspěšné financování dalších projektů.

Festivaly chápeme jako významnou součást filmového průmyslu, která ale musí svoji (mocenskou) pozici neustále upevňovat, zlepšovat a v měnícím se prostředí i znovu definovat. Jed-

1) Odborná literatura k tomuto tématu není příliš rozsáhlá, zejména pokud se zaměřujeme na programování tematických festivalů. Specificky k tématu má nejbližší práce Laury Rodríguez Isaza, která se věnuje latinsko-americkým filmům v mezinárodním kontextu a na mezinárodních festivalech. Zejména se jedná o její disertační práci na Univerzitě v Leedsu Luura Rodríguez Isaza, *Branding Latin America: Film Festivals and the International Circulation of Latin American Films*. Ph.D. disertace. Leeds: Leeds University 2012. Dostupná z: <<http://etheses.whiterose.ac.uk/3408/>>, [cit. 6. 3. 2014]. Další bibliografie k tématu programování dostupná na: <<http://www.filmfestivalresearch.org/index.php/ffrn-bibliography/7-programming/>>, [cit. 6. 3. 2014].

nou z všeobecně uznávaných rolí velkých mezinárodních festivalů, jako jsou Cannes, Benátky nebo Berlín, je představovat to „nejlepší“ a nejnovější ze současného světového filmu. Jestliže pak tyto festivaly chápeme jako aktéry v konkurenčním prostředí, není překvapivé, že jejich organizátoři nejen sledují vznikající trendy a aktivně vyhledávají („objevují“) nové tvůrce, ale že se snaží si je i přímo vychovávat a následně si udržovat jejich loajalitu. K tomu slouží především systémy programových sekcí, které zachycují tvůrce začínající školní či krátkometrážní tvorbou. Důležité jsou ale i další aktivity zaměřené na samotnou filmovou tvorbu (rezidenční pobyty, programy pro vývoj filmových projektů, atd.). Tato práce leží z velké části na programových odděleních. Festivalové vedení se ale ve skutečnosti nesnaží pouze získat nejlepší film nebo tvůrce, neboť to by samo o sobě nestačilo. Je třeba získat takové filmy a tvůrce, kteří odpovídají profilu programové sekce, do níž se zařazují. Dále je třeba složit celou sekci tak, aby fungovala jako celek. Vybrané filmy i sekce pak musí odpovídat celkovému profilu festivalu. Festivaly totiž operují v dlouhodobém horizontu diktovaném jejich roční periodicitou. Je tak nutné budovat dlouhodobý obraz festivalu jako místa, kde se světu odhalují věci dosud neviděné, kde se posouvají hranice a otevírají nové obzory, kde se trendy jen nesledují, ale vytvářejí.²⁾

Pro volbu případové studie vztahu mezi rumunskou novou vlnou a festivalu v Cannes hovoří řada faktorů.³⁾ Festival v Cannes je dlouhodobě jedním z nejvýznamnějších filmových festivalů, má přehlednou dramaturgickou linii a propracovaný systém vyhledávání i podpory nových talentů. Jeho spojení s představiteli Rumunské nové vlny je prokazatelné a rumunská filmová produkce je napojena na francouzský filmový průmysl. Proto můžeme očekávat, že zde budou složitější

vzájemné vazby. Zároveň se Rumunská nová vlna etablovala relativně nedávno, v rozmezí posledních deseti let, což je důležité zejména pro vedení rozhovorů s jednotlivými účastníky. S pojmem se již běžně pracuje a tvůrci spojení s tímto hnutím jsou stále aktivní a mezinárodně uznávaní. Dokonce už můžeme hovořit o další generaci rumunských tvůrců, což by také mělo pomoci jasněji definovat, kdo ještě do vlny patří, a kdo už nikoliv.

Od roku 2001 do roku 2013 bylo v Cannes v některé z hlavních či paralelních sekcí uvedeno dvádnáct celovečerních filmů a jeden omnibus RNV. Na dalších mezinárodních festivalech bylo uvedeno šest celovečerních rumunských filmů — tři na Berlinale (2009, 2012, 2013), dva na IFF Locarno (2006, 2013) a jeden na IFF Thessaloniki. Převaha premiér v Cannes je zřejmá na první pohled. Za oficiální počátek vztahu RNV a Cannes považujeme uvedení filmu ZBOŽÍ NEBO PENÍZE režiséra Cristi Puiu v paralelní sekci Quinzaine des Realisateurs v roce 2001. O čtyři roky později následoval další film od Puiu SMRT PANA LAZARESCU v sekci Un Certain Regard. V následujících letech byly rumunské filmy zařazované v čím dál vyšší frekvenci, podpořené Zlatou palmou v roce 2007 pro snímek 4, MĚSÍCE, 3 TÝDNY, 2 DNY od Cristiana Mungiu. Předpokládáme tedy, že pro ustavení vztahu mezi RNV a festivalem v Cannes byly nejdůležitější roky 2001–2007. Tomuto období budeme z počátku výzkumu věnovat nejvíce pozornosti. Zároveň ale neopomeneme ani období, které těsně předcházelo — krátkometrážní tvorbu režisérů RNV.

Pro výchozí bod práce s Rumunskou novou vlnou a jejím vztahem k festivalu v Cannes jsme si vymezili režiséry příslušející k nové vlně na osm jmen. Všichni tito režiséři dosáhli se svými filmy na velké mezinárodní festivaly a jsou v běžném

2) Julian Stringer, Globální města a ekonomie mezinárodních filmových festivalů. *Iluminace* 15, 2003, č. 1, s. 53–62, zde 57–58.

3) Zsvěcený historický pohled na rumunskou kinematografii, s důrazem na současnost, podává Dominique Nasta ve své nové knize: Dominique Nasta, *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle*. New York: Columbia University Press 2013.

tisku i na internetu uváděni jako příslušníci RNV. Jde o režiséry: Radu Jude, Cătălin Mitulescu, Cristian Mungiu, Radu Muntean, Cristian Nemesu, Călin Peter Netzer, Cristi Puiu a Corneliu Porumboiu. Vzhledem k tomu, že se nejedná o uzavřenou skupinu spojenou například nějakou deklarací typu Dogma 95, se ale nebráníme ani postupnému přidávání dalších tvůrců či pouze jednotlivých filmů v průběhu výzkumu, pokud jejich zařazení bude přinášet nové poznatky.

Sledujeme-li vztah festivalů a filmové produkce, snadno odhalíme, že každý jednotlivý festival se nachází v trochu jiné pozici a má jinou strategii. Zároveň není možné zapomínat ani na to, že do hry vstupuje celá řada aktérů, jak uvnitř festivalu, tak i vně. Vztah mezi festivalem a filmy není přímý, ale ovlivňují jej producenti, sales agenti, média, filmové školy, distributoři či technologické inovace. Dále pak aktéři mimo filmový průmysl, jako jsou například státní kulturní a politické instituce a legislativní orgány. I když mají různí aktéři různý vliv a pozici, bylo by chybou předem, ještě před začátkem výzkumu, některé vylučovat. V tomto směru projekt staví na metodologii ANT (actor network theory),⁴⁾ která umožňuje pracovat jak s živými, tak i s „neživými“ aktéry, je vysloveně proti tomu, abychom výzkum předem přílišně vymezovali, a zdá se být vhodnou metodou pro naši případovou studii z oblasti výzkumu filmových festivalů.⁵⁾

Data pro analýzu budou získávána za použití kvalitativních výzkumných metod, zejména pak hloubkovými rozhovory s hlavními aktéry z řad tvůrců a producentů rumunské nové vlny, zástupci festivalu a sales agenty, případně dalšími zprostředkovateli, na jejichž existenci a vliv můžeme v průběhu výzkumu narazit. Dále bude důležitá obsahová analýza textů jak vydaných v tiš-

těných médiích (zprávy z festivalu, rozhovory, analytické články), tak i tiskových zpráv a propagačních materiálů ze strany producentů filmů i festivalu. Dalším zdrojem dat budou i údaje o filmech účastnících se festivalu v Cannes a jeho paralelních sekcí od jeho vzniku (země původu, opakované uvádění filmů stejných režisérů, stopy jiných „národnostních vln“). Tato data, převážně kvantitativní povahy, budou využita hlavně jako pomocná v prvních a pak závěrečných fázích výzkumu. Umožní nahlédnout odlišným pohledem danou problematiku. Mohou poukázat na podobnosti či specifika případové studie s dalšími případy a obecně osvětlit přístup festivalu k výběru filmů a jeho práci s nimi.

Volba vztahu rumunské nové vlny a festivalu v Cannes coby předmětu studia má ještě jeden podstatný důvod: relativní blízkost k situaci v české kinematografii jako kinematografii okrajové, východoevropské. Jedním z účelů disertačního projektu je totiž i to, že by měl sloužit prakticky jako určitý návod pro pochopení fungování festivalů, který může pomoci českým tvůrcům a producentům lépe se orientovat v mezinárodním kontextu. Významný úspěch jiné východoevropské kinematografie na tomto poli může sloužit jako klíč k pochopení principů, na kterých filmové festivaly fungují.

4) Viz Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press 2005.

5) Srov. Thomas Elsaesser, *Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe*. In: Týž, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005, s. 82–107, zde 84. Marijke de Valk, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2007, s. 30.

Seznam filmů RNV (chronologicky):

Zboží nebo peníze (Marfa și banii; Cristi Puiu, 2001) Quinzaine des Realisateurs
Smrt pana Lazarescu (Moartea Domnului Lăzărescu; Cristi Puiu, 2005) MFF Cannes, Un Certain Regard
12:08 na východ od Bukurešti (A fost sau n-a fost?; Corneliu Porumboiu, 2006) Quinzaine des Realisateurs
Jak jsem strávil konec světa (Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii; Cătălin Mitulescu, 2006) MFF Cannes, Un Certain Regard
Papír bude modrý (Hârtia va fi albastră; Radu Muntean, 2006) MFF Locarno
4 měsíce, 3 týdny, 2 dny (4 luni, 3 săptămâni și 2 zile; Cristian Mungiu, 2007) MFF Cannes, Oficiální výběr, Zlatá palma
California Dreamin' (Bez konce) (Cristian Nemescu, 2007) MFF Cannes, Un Certain Regard
Boogie (Radu Muntean, 2008) Quinzaine des Realisateurs
Policejní, adj. (Politist, Adjectiv; Corneliu Porumboiu, 2009) MFF Cannes, Un Certain Regard
Amintiri din epoca de aur (Cristian Mungiu, Ioana Uricaru, Constantim Popescu, Razvan Marculescu, Hann Hofer, 2009) MFF Cannes, Un Certain Regard
Nejšťastnější dívka na světě (Cea mai fericită fată din lume; Radu Jude, 2009) Berlinale
Čestná medaile (Medalia de onoare; Călin Peter Netzer, 2009) MFF Thessaloniki
Úterý po Vánocích (Marti, după Crăciun; Radu Muntean, 2010) MFF Cannes, Un Certain Regard
Aurora (Cristi Puiu, 2010) MFF Cannes, Un Certain Regard
Loverboy (Catalin Mitulescu, 2011) MFF Cannes, Un Certain Regard
Na druhé straně kopců (După dealuri; Cristian Mungiu, 2012) MFF Cannes, Oficiální výběr, Cena za scénář

Toată lumea din familia noastră (Radu Jude, 2012) Berlinale
Pozice dítěte (Poziția copilului; Călin Peter Netzer, 2013) Berlinale, Zlatý medvěd
Când se lasa seara peste București sau metabolism (Corneliu Porumboiu, 2013) MFF Locarno

 Anna Kopecká
 (Vedoucí disertační práce: MgA. Pavel Jech, MFA, FAMU, 2. rok řešení; annakopecka1@email.cz)

Filmové archivy v „digitálním věku“

The European Film Gateway (EFG) a první světová válka on-line (EFG1914)

Charakteristickým projevem „digitálního věku“ je prudký rozvoj informačních technologií. Filmovým archivům a filmotékám přinesl nejen nové možnosti zpřístupňování vlastních sbírek a informačních zdrojů, ale i nové dimenze spolupráce mezi jednotlivými institucemi. Digitalizované sbírky filmů a dokumentů s filmem souvisejících se dynamicky rozrůstají. V některých archivech a filmotékách již mohou badatelé pracovat výhradně s digitálními kopiemi, a originály tak nemusejí opouštět stabilní prostředí depozitářů. Velké rezervy však stále vykazuje online zpřístupňování digitalizovaných sbírek. Řada z nich se stále vyskytuje pouze na lokálních úložištích, online dostupnost je stále nízká. Zpřístupňování rovněž komplikuje i autorsko-právní legislativa. „Digitální věk“ tedy přináší nové výzvy celoevropských rozměrů.

Dne 1. září 2008 byl oficiálně zahájen projekt The European Film Gateway (EFG).¹⁾ V rámci programu eContentplus financovala 80 % nákladů Evropská komise, podpora z evropských finančních zdrojů byla ukončena 31. srpna 2011.

Cílem projektu, jehož vznik společně iniciovaly Association des Cinémathèques Européennes (dále jen ACE)²⁾ a European Digital Library Foundation,³⁾ bylo propojení digitalizovaných sbírek filmů a ne-filmových dokumentů (fotografie, plakáty, textové dokumenty) s metadaty filmografických databází a následné on-line zpřístupnění širokému spektru uživatelů prostřednictvím centrálního přístupového bodu v podobě webového portálu. Přítomnost EDL Foundation v roli iniciačního partnera nebyla náhodná — v rámci Europeany vystupuje EFG v roli hlavního agregátora, který zpřístupňuje obsah evropských filmových archivů a filmoték uživatelům Europeany. Projekt EFG sdružil v konsorciu 21 evropských institucí, které zajistily poskytování obsahu i technologické řešení projektu: ACE (Frankfurt nad Mohanem/Brusel), Cinemateca Portuguesa — Museu do cinema (Lisabon), Cineteca del Comune di Bologna, Istituto di Scienza e Tecnologie dell'Informazione „Alessandro Faedo“ (Pisa; hlavní technologický partner projektu),⁴⁾ Det Danske Filminstitut (Kodaň),

1) Dále jen EFG. Koordinaci projektu zajišťoval Deutsches Filminstitut (dále jen DIF). Viz též www.efgproject.eu.

2) Association des Cinémathèques Européennes — sdružení evropských národních a regionálních institucí, které pečují o audiovizuální dědictví. Podrobně viz www.acefilm.de.

3) Cílem European Digital Library Foundation (dále jen EDL) je poskytnout on-line přístup k evropskému kulturnímu dědictví, zejména podporou celoevropské spolupráce při budování Evropské digitální knihovny (dále jen Europeana).

4) Dále jen CNR — ISTI.

Deutsches Filminstitut (Frankfurt nad Mohanem), EDL Foundation (Haag; kontakt s Europeanou), Eremo srl (Cupramontana; propagace projektu), FernUniversität (Hagen), Filmarchiv Austria (Videň), Filmoteka Narodowa (Varšava),⁵⁾ Istituto Luce (Řím), Kansallinen Audiovisuaalinen Arkisto (Helsinky), La Cinémathèque Française (Paříž), Lichtspiel — Kinemathek (Bern), Lietuvos Centrinis Valstybės Archyvas (Vilnius), Magyar Nemzeti Filmarchívum (Budapešť), Národní filmový archiv (Praha), Nasjonalbiblioteket (Oslo), Nederlands Filmmuseum (Amsterdam),⁶⁾ reelport GmbH (Kolín n. Rýnem; podpora při zpřístupňování digitalizovaných filmů), Tainiothiki tis Ellados (Athény).

K naplnění vytyčeného cíle vedla cesta přes několik základních kroků: definice funkcí portálu z hlediska uživatelů, specifikace základních pravidel pro jednotnou strukturu metadat (informace „o čem“ a „jak“), zajištění jednoznačné identifikace filmových děl katalogizovaných pod různými distribučními názvy, nezbytné intenzivní řešení autorsko-právních otázek. S ohledem na výše uvedený cíl a kroky vedoucí k jeho naplnění byla pracovní činnost rozfázována do osmi úzce provázaných „pracovních balíčků“ (dále jen WP). Každý WP měl svého institucionálního lídra, který definoval hlavní úkoly, odpovídal za koordinaci jednotlivých pracovních aktivit a tvorbu interních pracovních materiálů.⁷⁾ Pro WP 1–3 byly ustaveny zvláštní pracovní skupiny (15–20 odborníků), do nichž vyslaly zúčastněné instituce své zástupce, kteří podle svých profesních specializací přispívali kvalifikovanými doporučeními k řešení pracovních úkolů.

Po překonání řady technologických překážek byl portál EFG s ovládacími prvky v angličtině

zprovozněn v létě 2011. Sklizeň digitálního obsahu a metadat z informačních systémů jednotlivých archivů a filmoték probíhala až do konce kalendářního roku 2011, během tohoto období rovněž proběhla implementace ovládacích prvků portálu v jazycích účastnických zemí. Na konci ledna 2014 portál EFG zpřístupňuje 660 729 digitálních objektů — 51 054 filmů, 567 867 obrazových dokumentů a 41 808 textů.

Již během prvních oficiálních představení EFG odborné i laické veřejnosti v letech 2009 a 2010 zaznamenala tato iniciativa evropských filmových archivů a filmoték nebyvalý zájem a velká očekávání. Řada dotazů veřejnosti se týkala potenciálního zpřístupňování dalších dokumentů a případné rozsáhlejší digitalizace filmových sbírek. O vstup do rýsujícího se pokračování projektu EFG projevíly zájem též instituce, které jej během příprav EFG v roce 2007 neměly. Jako nejmýsluplnější záměr pro návrh nového projektu se ukázala myšlenka digitalizace rozsáhlejší, tematicky ucelené masy doposud neznámých filmových i ne-filmových materiálů a jejich následné zpřístupnění prostřednictvím již existující platformy — portálu EFG. Filmy spojené s první světovou válkou se ukázaly být jedinečným tematickým pojivem. K válečnému konfliktu se vztahovala nemalá část dobové filmové produkce. Bohužel, do současnosti se dochovalo méně než 20 % jejího objemu. Není snad třeba zdůrazňovat, že pro poznání událostí, které do té doby bezprecedentně otřáslы světem, mají tyto snímky neocenitelnou dokumentární hodnotu. Valná většina z nich však stále leží na regálech archivních depozitářů a širší veřejnost o nich vůbec neví. Za účelem digitalizace a zpřístupnění těchto unikátních filmů byl v únoru 2012 zahájen projekt EFG1914.

5) Filmoteka Narodowa se k projektu připojila jako přidružený člen až v roce 2010.

6) Od roku 2010 EYE Film Instituut Nederland (dále jen EYE).

7) WP 1 (Filmarchiv Austria): User needs and service requirements; WP 2 (CNR-ISTI): Technical Interoperability and Access; WP 3 (Det Danske Filminstitut): Content Enrichment and Semantic Interoperability; WP 4 (DIF): Service Implementation and Operation: Web Platform; WP 5 (EYE): IPR Management and Administration; WP 6 (Eremo srl): Dissemination and Networking; WP 7 (ACE): Legal and organisational governance, sustainability planning; WP 8 (DIF): Project co-ordination.

Projekt spolufinancovaný Evropskou komisí v rámci programu CIP/ICT-PSP⁸⁾ opět koordinoval DIF.

V konsorciu EFG1914 se na poskytování obsahu a tvorbě technologického řešení podílelo 26 partnerů: ACE (Frankfurt n. Mohanem/Brusel; propagace projektu), Arhiva Nationala de Filme (Bukurešť), Centre National du Cinéma et de l'Image Animée-Archives françaises du film (Bois d'Arcy), Cinecittà Luce S.p.A (Řím), Cinémathèque Royale de Belgique (Brusel), Cineteca del Friuli (Gemona), Fondazione Cineteca di Bologna, CNR-ISTI (Pisa; hlavní technologický partner projektu), Det Danske Filminstitut (Kodaň), Deutsche Kinemathek-Museum für Film und Fernsehen (Berlín), Deutsches Filminstitut — DIF e.V. (Frankfurt n. Mohanem), Eesti Filmiarhiiv (Tallinn), EYE Film Instituut Nederland (Amsterdam), Filmarchiv Austria (Víděň), Filmoteca Española (Madrid), Fondazione Cineteca Italiana (Milán), Fraunhofer IIS (Erlangen; poradce a poskytovatel softwaru a know-how při postprodukčním zpracování digitalizovaných filmů), Imperial War Museum (Londýn), Institut Valencià de l'Audiovisual i de la Cinematografia, IVAC (Valencie), Jugoslovenska Kinoteka (Bělehrad), Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet, (Budapešť), Národní filmový archiv (Praha), Nasjonalbiblioteket (Oslo), Österreichisches Filmmuseum (Víděň), reelport GmbH (Kolín n. Rýnem; spolupráce na zpřístupnění digitalizovaných filmů), Research and Innovation Centre in Information, Communication and Knowledge Technologies, Athena — ARC, (Athény; tvorba a implementace „virtual exhibition“).

Obdobně jako v případě předchozího projektu byla i nyní aplikována již osvědčená metoda „pra-

covních balíčků“ a jejich institucionálních lídrů.⁹⁾ WP 1 se koncentroval na tematický výběr filmových materiálů k digitalizaci a eliminaci případných duplicít mezi tituly navrhovanými jednotlivými institucemi. V rámci tohoto WP pak probíhalo i administrativní monitorování jednotlivých fází digitalizačního procesu.

Cílem WP 2 byl fyzický výběr nejcelistvějších a zároveň technicky nejlépe disponovaných filmových kopií jednotlivých titulů k digitalizaci a realizace přípravných procesů před samotnou digitalizací — fyzická selekce, ultrazvukové čištění filmových kopií a stanovení optimálního postupu digitalizace dle zásad „best practise“.

Náplní WP 3 byl samotný proces konverze filmových materiálů do digitální podoby v rozlišení HD nebo 2K. Není žádným tajemstvím, že se jedná o finančně a technologicky náročnou proceduru. Digitalizační zařízení provozuje ve vlastní režii jen minoritní část archivů či filmoték, valná většina partnerů využívala služby externích dodavatelů vybraných na základě výběrových řízení v souladu s platnými národními legislativními předpisy.

WP 4 komplexně řešil následné postprodukční zpracování digitalizovaného filmového materiálu — Master Archive Package (dále jen MAP). Prostřednictvím specializovaných softwarových aplikací¹⁰⁾ byly z MAP vytvářeny verze s nižším rozlišením určené pro online streaming ve webovém prostředí. Archivům a filmotékám, které nedisponují dostatečnou kapacitou vlastních serverů, poskytl technickou podporu při zpřístupňování digitalizovaných filmů reelport GmbH.

Digitalizace a zpřístupnění ne-filmových materiálů — fotografií, plakátů a textových dokumen-

8) Podrobněji viz: http://ec.europa.eu/information_society/activities/ict_psp/about/index_en.htm.

9) WP 1 (Det Danske Filminstitut): Content selection and monitoring; WP 2 (Det Danske Filminstitut): Digitisation planning, preparation and best practice; WP 3 (EYE): Transfer and mastering film to digital format; WP 4 (Cinémathèque Royale de Belgique): Ingest, encoding and access; WP 5 (Deutsches Filminstitut): Digitisation and delivery of non-film material; WP 6 (CNR-ISTI): Interoperability with EFG and Europeana; WP 7 (Athena): Virtual exhibition; WP 8 (ACE): Dissemination and awareness; WP 9 (Deutsches Filminstitut): Co-ordination and management.

10) Fraunhofer IIS poskytl bezplatně pro potřeby projektu vlastní softwarovou aplikaci Curator Archive Suite, kterou řada partnerů využila.

tů — byla hlavním úkolem WP 5. Po převedení do digitální podoby v souladu s „best practice“ a katalogizaci v lokálním content management systému jednotlivých archivů byly na portálu dostupné náhledové verze digitalizovaných dokumentů společně s obsahovými metadaty a s prolinky k verzím s vyšším rozlišením, přístupným přímo na stránkách mateřských institucí.

WP 6 těžil z postupů zavedených a otestovaných již v projektu EFG a zajišťoval proces zpřístupnění veškerých digitalizovaných dokumentů na portálu EFG a Europeana s využitím exportu metadat prostřednictvím protokolu OAI-PMH.

V rámci WP 7 byla vytvořena řada tematicky zaměřených „virtuálních přehlídek“ (virtual exhibitions) složených z kontextualizujících kurátorských textů, signifikantních klipů a reprezentativních ne-filmových materiálů (plakáty a fotografie). Život v zákopech, dění v zázemí, v domácnostech, události v koloniích, válka a válečná technika, válečná zranění a rekonvalescence, soudobá filmová produkce, film a propaganda — to jsou některé z tematických okruhů, které přinášejí detailnější pohled nejen na různé aspekty první světové války, ale rovněž i na dobový filmový průmysl a obecnostvo.

WP 8 zajišťoval propagaci projektu — jak prostřednictvím pravidelné aktualizace webové stránky projektu, tak prostřednictvím domovských webových stránek zúčastněných institucí a tiskových materiálů. O propagaci projektu se zároveň aktivně starali jednotliví partneři formou konferenčních prezentací, tištěných příspěvků a filmových přehlídek.¹¹⁾

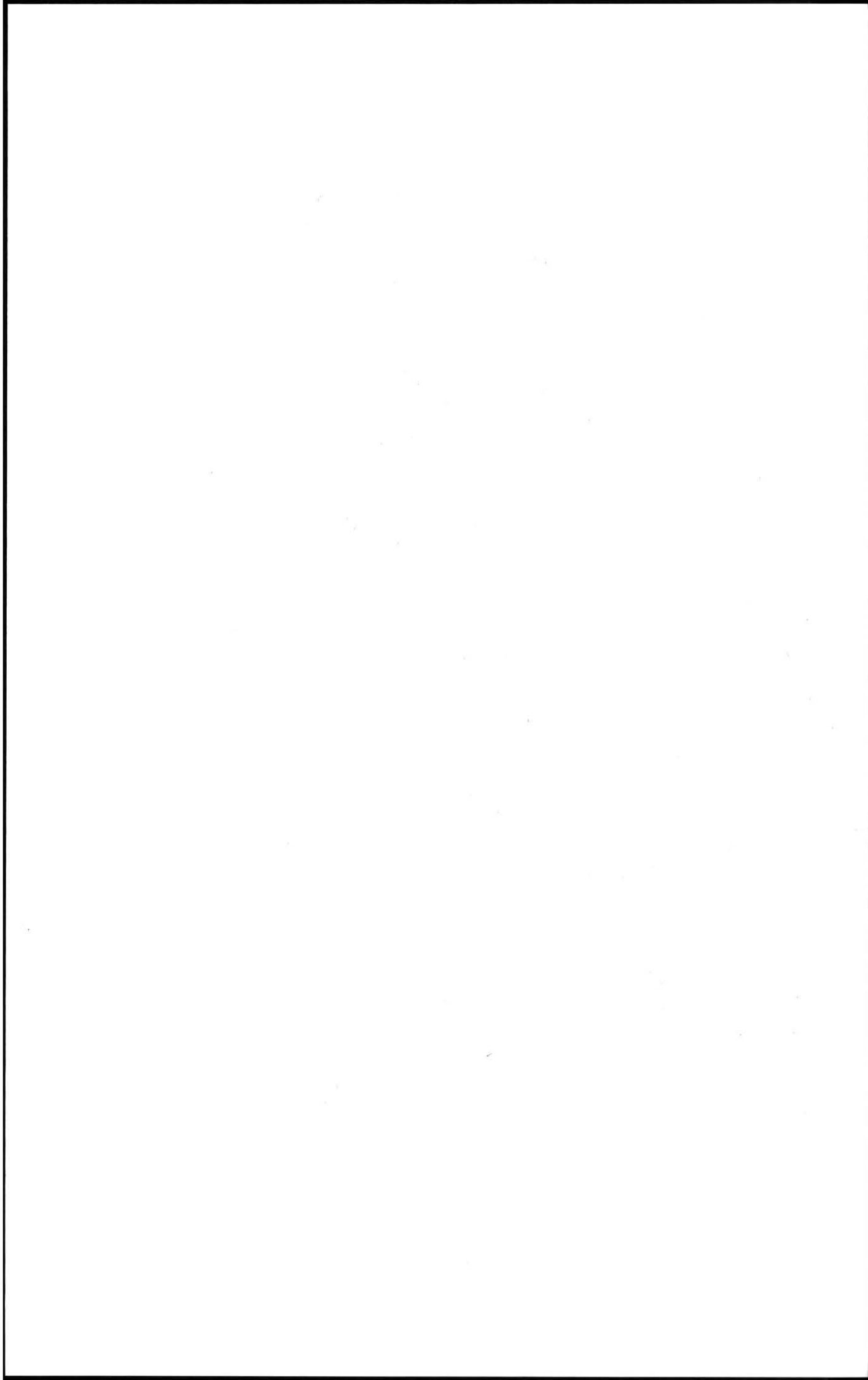
WP 9 pak řešil nezbytné administrativní záležitosti a činnosti související s koordinací a řízením projektu.

Na konci ledna 2014, v předvečer stého výročí začátku první světové války a necelý měsíc před

ukončením financování projektu z finančních zdrojů EU, bylo možné prostřednictvím webových stránek www.europeanfilmgateway.eu zhlédnout drtivou většinu filmů z celkové plánované délky 650 hodin (více než 2 000 titulů) a studovat velkou část z dalších 5 600 dokumentů — fotografií, cenzurních lístků, plakátů, filmových programů a textových dokumentů. Digitalizované filmy „z první světové války“ a „o první světové válce“ pokrývají pestrou škálu všech kategorií souvisejících s tématem: týdeníky, propagandistické a protiválečné filmy, dokumentární i hrané. Nezbyvá, než si přát, aby se velké pracovní úsilí řady evropských filmových archivů a filmoték odrazilo i ve zvyšující se návštěvnosti portálu. Nadcházející stoleté výročí první světové války se zdá být velkým příslibem.

Tomáš Lachman

11) Viz např. tematicky orientované projekce v rámci programu festivalů „Il Cinema Ritrovato“ v Bologni, „Le Giornate del Cinema Muto“ v Pordenone, jako zvláštní bod programu konference „Unlocking Sources — The First World War online & Europeana“ v Berlíně nebo projekce klipů během „Europeana 1914–1918 Collection Days“ v mnoha evropských zemích.



Z přírůstků Knihovny NFA

ANIMACE

Animace a doba 1955–2000 / [compiled by Stanislav Ulver]. -- [Tokyo] : Jimbunshoin, 2013. -- 300 s. : il., portréty, faksim. -- Přeloženo z češtiny - Rejstřík jmenový a názvový - Japonské vydání sborníku statí, studií a rozhovorů, které se věnují českému animovanému filmu, sestavené z časopisu Film a doba z let 1955–2000. Na závěr jsou připojeny rozhovory s režiséry z roku 2003. - Název originálu: Animace a doba : sborník textů z časopisu Film a doba 1955–2000 Ulver, Stanislav, 1946-. -- Praha : Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2004. -- 398 s. : il., faksim., portréty. -- ISBN 978-4-409-18004-4 (brož.)

ANTOLOGIE

Antologie textů k úvodům : pro první ročník bakalářského studia / [sestavili Michal Bregant, Martin Čihák a Jitka Hejtmanová z textů, které na základě svého uvážení dodaly jednotlivé katedry FAMU...]. -- 2., revid. vyd. -- [Praha] : FAMU, 2006. -- 203 s. : il., portréty, faksim. -- Úvod, citáty - Bibliografie v textu - Antologie textů různých našich a zahraničních autorů (často aktivních filmařů) k Úvodům do základních filmařských disciplín a profesí (fotografie, kamera, zvuk, scenáristika a dramaturgie, režie, dokument, animace, střih, produkce) jako reprezentativní studijní materiál pro studenty prvního ročníku bakalářského studia všech oborů na FAMU. -- (Brož.)

ÄSTHETIK

Ästhetik der Schatten : filmisches Licht 1915–1950 / herausgegeben von Connie Betz, Julia Pattis und Rainer Rother. -- Marburg : Schüren, 2014. -- 160 s. : il., portréty, faksim. -- Poznámky v textu, o autorech - Rejstřík jmenový a názvový - Německojazyčná antologie ke stejnojmenné filmově-historické retrospektivní přehlídce na MFF v Berlíně 2014 shrnuje eseje sedmi filmových a kulturních historiků a teoretiků, kteří se v historickém kontextu a z různých hledisek zabývají estetickým a technickým vývojem a významem filmového osvětlování a světelného designu ve třech národních kinema-

tografiích (Japonsko, Německo a USA) v letech 1910 až 1950. -- ISBN 978-3-89472-872-4 (váz.)

BUTOVSKIJ, Jakov Leonidovič

Andrej Moskvín, kinooperator / Jakov Butovskij. -- izd. 2., dopol. -- Moskva : Ejzenštejn-centr : Muzej kino : Kinovedčeskije zapiski, 2012. -- 317 s. : i., portréty, faksim. -- (Biblioteka žurnala „Kinovedčeskije zapiski“). -- Úvod, doslov, citáty, filmografie A. Moskvína - Bibliografie na s. 284–291, rejstřík jmenový a názvový - Biografická monografie přibližuje životní osudy a tvůrčí dráhu ruského kameramana Andreje Moskvína (1901–1961), který se od poloviny 20. let podílel na filmech významných režisérů (G. Kozincev, Sergej Ejzenštejn). -- ISBN 978-5-901631-18-8 (váz.)

DIRECTORY

Directory of world cinema. Vol. 20, South Korea / edited by Colette Balmain. -- 1st ed. -- Bristol ; Chicago : Intellect, 2013. -- 286 s. : il. (některé barev.), portréty. -- Úvod, poznámky v textu, filmografie, o autorech - Bibliografie na s. 268–275 - Kolektivní monografie přináší komplexní pohled na jihokorejskou kinematografii, její tvůrce, produkční a distribuční zázemí, festivalové přehlídky. Prostřednictvím kritik klíčových filmových děl i delších esejů o stěžejních režisérech (Bong Joo-ho, Hong Sang-soo, Im Kwon-taek, Kim Ki-duk) jsou představeny v sociálně-politickém, kulturně-hospodářském kontextu typické žánry, aspekty a tematické okruhy hraného filmu (korejská nová vlna, melodrama, dobové drama, romantická komedie, hudební film, sci-fi, horor, queer filmy). Na závěr je připojen test. -- ISBN 978-1-84150-560-2 (brož.). -- ISSN 2040-7971

DOLIN, Anton Vladimirovič

German : intervju, essey, scenarij / kniga Antona Dolina. -- Moskva : Novoje literaturnoje obozrenije, 2013. -- 352 s. : il., portréty. -- (Kinotexty). -- Úvod, filmografie A. Germana - Obsahuje též: Glaz džunglej : predstavlenije dlja teatra ili dlja videofilma ... / Svetlana Karmalita, Aleksej German - Monografie věnovaná životním osudům a umělecké tvorbě ruského filmaře Alexeje

Germana je sestavená z obsáhlého původního rozhovoru, který je prokládán autorovými esejemi o Germanově díle. Třetí část tvoří text Glaz džunglej, který napsal German se Svetlanou Karmalitou jako divadelní libreto nebo scénář pro videofilm podle povídky Rudyarda Kiplinga. -- ISBN 978-5-444-80106-2 (brož.)

FOMIN, Valerij Ivanovič

Peresečeniye paralelnych-2 / Valerij Fomin. -- Moskva : Kanon+, 2014. -- 678 s. : il., portréty. -- (Akadēmija kino). -- Úvod, poznámky v textu, o autorovi - Kniha významného ruského filmového teoretika a historika o tvorbě 17 klíčových režisérů sovětské kinematografie 60.–70. let 20. století (E. Loteanu, J. Iljenko, O. Ioseliani, B. Mansurov, T. Okejev, G. Panfilov, A. Askoldov, V. Šukšin, L. Šepitkovová, G. Špalikov, E. Klimov, V. Motyl, B. Šamšijev, R. Vabalas, E. Šengelaja, I. Mikolajčuk, K. Gevorkjan). Texty vznikly na základě autorových osobních pozorování při natáčení a jeho rozhovorů s režiséry během nejrušnějších stádií tvůrčího procesu. -- ISBN 978-5-88373-372-6 (váz.)

FRANTIŠEK

[František Čap 100] : kino! 21 / [Šárka Gmitterková ... et al.]. -- Ljubljana : Društvo za širjenje filmske kulture KINO!, 2013. -- 169 s. : il. -- (Kino! ; 21). -- Údaje převzaty z obálky a hřbetu - Poznámky v textu, filmografie F. Čápa, anglické resumé - Bibliografie v textu - Obsahuje též: Pikova dama Františka Čápa : nekaj zapiskov k Nočnemu metulju / Šárka Gmitterková - Číslo slovinšské filmové revue KINO! (č. 21/2013), jehož většina textů je věnována analýze díla filmového režiséra českého původu Františka Čápa při příležitosti jeho jubilea. -- ISSN 1854-9357

HRABAL

Hrabal i inni : adaptacje czeskiej literatury / pod redakcją Ewy Ciszewskiej i Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej. -- Wyd. 1. -- Łódź : Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego : Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, 2013. -- 265 s. : il. -- (Film!znawcy). -- Úvod, výňatky, poznámky v textu, o autorech - Kolektivní monografie, v níž patnáct polských filmových a literárních historiků a teoretiků rozebírá a interpretuje filmové adaptace literárních děl českých autorů (K. Čapek, J. Brdečka, K. Michal, M. Kundera, O. Pavel, L. Fuks, B. Hrabal, K. J. Erben, P. Šabach, K. Legátová, M. Viewegh, F. Kafka), které natočili čeští, polští američtí režiséři. Mezi analyzovanými filmy se nacházejí dnes již klasická díla české kinematografie (Krakatit, Limonádový Joe, Žert, Postřižiny, Otesánek), ale i komerčně úspěšné tituly posledních let (Pelišky, Pupendo, Účastníci zájezdu). Zahraniční přepisy reprezentují americká ekranizace Nesnesitelné lehkosti bytí a polské adaptace Kafkova Procesu a Fuksovy Příběhy kriminálního rady. -- ISBN

978-83-7525-950-6 (Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego : brož.). -- ISBN 978-83-8787-067-6 (Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT : brož.)

ISTORIJA

Istorija otčeštvennogo kino : chrestomatija / [rukovoditel' projekta L. M. Buďak ; sostaviteli A. S. Trošin ... et al.]. -- Moskva : Izdatel'stvo Kanon-Pljus, 2012. -- 671 s. -- (Academia XXI). -- Nahoře na tit. listu uvedeno: Ministerstvo kultury Rossijskoj Federacii, Gosudarstvennyj institut iskusstvovoznaniija, Naučno-issledovatel'skij institut kinoiskusstva Ministerstva kultury Rossijskoj Federacii - Úvod, poznámky v textu - Bibliografie na s. 653–654, rejstřík filmů - Čítanka z historie ruské kinematografie reflektuje proměny ruského myšlení o filmu v letech 1896 až 1999. Tato antologie se pokouší představit komplexní obraz psaní o filmu jako složitého diskurzivního pole, na němž se střetávaly nejrůznější vlivy a zájmy a kde vznikaly nečekaně novátorské myšlenky, jež dnes zařazují dějiny ruské filmové kultury do světového kontextu. Zastoupení autoři působili v širokém spektru oborů jako esteti, kritici, lingvisté, divadelní a filmoví režiséři, hudební skladatelé, spisovatelé, básníci, architekti či sociologové. Sborník je rovněž doplněn soupisem citovaných filmových titulů. -- ISBN 978-5-88373-080-0 (váz.)

JANGIROV, Rašit Marvanovič

Chronika kinematografičeskoj žizni russkogo zarubežja : [v 2 tomach] / Rašit Jangirov ; [predisl., podgot. texta Z. M. Zenivoj ; spravoč. apparat Z. M. Zenivoj, T. P. Suchman]. -- Moskva : Knižnica : Russkij put', 2010. -- 2 sv. : il., portréty, faksim. -- Úvod a poznámky v textu (1. sv.), filmografie ve 2. sv. - Bibliografie na s. 540–548 (2. sv.), rejstřík jmenný (2. sv.) - Obsahuje: Tom 1. 1918–1929. 539 s., [16] s. obr. příl. - Tom 2. 1930–1980. 633 s., [16] s. obr. příl. - Dvousvazková kronika kinematografického života ruské emigrace, která je založena na dlouholeté excerpci unikátních pramenů, především periodik a memoárové literatury, mapuje chrolonologicky v datech a faktech události, jevy a činnost ruských filmařů-emigrantů v zahraničním filmovém procesu, vztahy ruských filmařů s kulturou své doby. Práce osvětluje život ruské filmařské emigrace ve všech hlavních místech ruské diaspory v zahraničí (Evropa, USA, Asie). První díl zahrnuje materiály o období němého filmu z let 1918–1929 a druhý svazek pokrývá období let 1930–1980. -- ISBN 978-5-903081-04-2 (Knižnica : váz.). -- ISBN 978-5-85887-385-3 (Russkij put' : váz.). -- ISBN 978-5-903081-09-7 (Knižnica, t. 1 : váz.). -- ISBN 978-5-85887-386-0 (Russkij put', t. 1 : váz.). -- ISBN 978-5-903081-10-3 (Knižnica, t. 2 : váz.). -- ISBN 978-5-85887-387-7 (Russkij put', t. 2 : váz.)

JOE

Joe Dante / edited by Nil Baskar and Gabe Klinger. -- Wien : Österreichisches Filmmuseum : Synema — Gesellschaft für Film und Medien, 2013. -- 252 s. : il., (většinou barev.), portréty, faksim. -- (FilmmuseumSynemaPublikationen ; 19). -- Předmluva, výňatky, citáty, poznámky v textu, filmografie J. Danteho, o autorech - Kolektivní monografie mapující v esejích, analýzách a podrobné filmografii s dobovými kritickými ohlasy uměleckou kariéru amerického filmaře Joea Danteho (nar. 1946). -- ISBN 978-3-901644-52-8 (brož.)

KOLEKTIVIZACE

Kolektivizace v Československu / Jaroslav Rokoský, Libor Svoboda (eds.). -- Vyd. 1. -- Praha : Ústav pro studium totalitních režimů, 2013. -- 473 s. : il., portréty, faksim. -- Část. slovenský text - Úvod, poznámky v textu, zkratky, anglická resumé - Bibliografie na s. 443-459, rejstřík jmenný - Obsahuje též: Slovenská Pribeta ve filmu a ve skutečnosti / Petr Slinták, s. 160-177 - Kolektivní monografie je rozdělena do sedmi oddílů a složená z textů třiatřiceti českých a slovenských autorů, jež nahlíží dané téma kolektivizace zemědělství v Československu z pohledu historika, archiváře či právníka. Vedle vývoje vztahu člověka k půdě na vesnici a násilného zprůtrhání tradičního způsobu hospodaření je pozornost věnována také perzekuci sedláků, vyvlastňování majetku církví, využívání bývalých zemědělských usedlostí nápravnými zařízeními, komunistické propagandě či různým formám odporu proti zabavování majetku. -- ISBN 978-80-87211-96-0 (váz.)

KSIĘGA

Księga „KADRU“ : o zespolu filmowym Jerzego Kawalerowicza / album pod redakcją Stanisława Zawislińskiego i Seweryna Kuśmierczyka ; opracowanie graficzne Mirosław Zdrodowski. -- Warszawa : Wydawnictwo Skorpion, 2002. -- 205 s. : il. (většinou barev.), portréty, faksim. -- Úvod, výňatky, anglické a francouzské resumé - Obrazová a faktografická kronika mapuje a dokumentuje historii významného polského filmového studia Kadr (1956-2001), kde vzniklo kolem 150 hravých filmů pro kina i televizi. Své umělecké projekty zde realizovalo zhruba 50 režisérů (mj. J. Kawalerowicz, A. Wajda, T. Konwicki, K. Kutz, A. Munk). Kniha je sestavena ze vzpomínek pamětníků, podrobné filmografie, úryvků dobových ohlasů a kritik, kalendářem a přehledem ocenění. To vše doprovází bohatá obrazová dokumentace (fotografie z filmů, přetisky plakátů a dobových článků, portréty či pracovní snímky tvůrců. -- ISBN 83-86466-37-5 (váz.)

OLŠÁKOVÁ, Doubravka

Věda jde k lidu! : Československá společnost pro šíření politických a vědeckých znalostí a popularizace věd v Československu ve 20. století / Doubravka Olšáková. -- Vyd. 1. -- Praha : Academia, 2014. -- 678 s. : il., portréty. -- (Šťastné zítřky ; sv. 10). -- Výňatky, poznámky v textu, seznam vyobrazení, příloh, tabulek a zkratk, anglické resumé, o autorce - Bibliografie na s. 633-653, rejstřík - Obsahuje též: Ateismus ve filmu, s. 422-425 - Obsáhlá knižní studie analyzuje a vysvětluje, proč se stala popularizace vědy jedním ze základních stavebních kamenů komunistického režimu, i to, jak se změnilo postavení vědce a inteligence po roce 1948. Mapuje totalitní mechanismy popularizace vědy a odkrývá její indoktrinační potenciál, který komunistická moc využívala beze zbytku. Stranou jejího zájmu nezůstal ani film jako nejvlivnější masmédiu 20. století. -- ISBN 978-80-200-2318-6 (váz.)

PROMĚNY

Proměny westernu : pluralita žánrových, estetických a ideologických konceptů / eds. Luboš Ptáček a Jan Švábenický. -- 1. vyd. -- Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. -- 330 s. -- (Odborné publikace). -- Úvod, výňatky, poznámky v textu, anglické resumé, o autorech - Bibliografie v textu - Kolektivní monografie prezentuje žánr westernu z pohledu ústředních témat (pluralita žánrových, estetických a ideologických konceptů) a demonstuje variabilnost na první pohled zdánlivě uzavřeného žánru, jenž bývá v rámci populárního i akademického diskurzu řazen mezi nejstabilnější žánry, ale který přitom podléhá neustálému žánrovému redefinování, což se mj. v ideologické rovině projevuje ve střídajících se mytizačních a demytizačních tendencích. Různorodé zaměření jednotlivých příspěvků umožnilo nahlížet na žánr ze dvou základních pozic, v rámci majoritního hollywoodského modelu a z pohledu národních kinematografií Itálie, Brazílie a Československa. Teoretické studie doplňují původní rozhovory s tvůrci italských spaghetti-westernů (Tonino Valerii, Ernesto Gastaldi, Sergio Donati). -- ISBN 978-80-244-3389-9 (brož.)

SCHEUFLER, Pavel

Osobnosti fotografie v českých zemích do roku 1918 / Pavel Scheufler. -- 1. vyd. -- Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2013. -- 467 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Úvod, zkratky, chronologie, anglické resumé, o autorovi - Bibliografie na s. 410-435 a 440-447, rejstřík jmenný - Lexikon a vizuální atlas z prvních osmi desetiletí vývoje fotografie u nás. Uznávaný český historik fotografie v této knize předkládá ucelený přehled profesionálních a amatérských fotografů, kteří působili v českých zemích do vzniku re-

publiky; výběrově zahrnuje i vědce, kteří pracovali s fotografií. Portrét každé osobnosti je ilustrován reprezentativními ukázkami z díla. Text předkládá nové poznatky a do kontextu české fotografie uvádí i několik zcela nových jmen. Mezi osobnostmi se nacházejí i průkopníci české kinematografie (mj. Jan Kříženecký, Alfred Baštyř). -- ISBN 978-80-7331-112-4 (brož.)

SVOBODA, Jan

Proměny filmového vyprávění : (z poetiky šedesátých let) / Jan Svoboda ; [odborná redakce Jan Bernard]. -- 1. vyd. -- Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2013. -- 140 s. -- Úvod, poznámky v textu, filmografie - Bibliografie na s. 131-133 - Filmový publicista a historik Jan Svoboda zkoumá film už od 60. let a věnuje se především pracím svých současníků. Ve třech částech skript rozebírá fenomén nových filmových vln a nepřehlédnutelné období šedesátých let, a to především s důrazem na proměnu filmové narativnosti. Jako současník poskytuje zasvěcený pohled zevnitř doby a dovoluje nám svým prostřednictvím nahlédnout do mytického období filmu jak v československém, tak světovém kontextu. -- ISBN 978-80-7331-142-1 (brož.)

ŠOFR, Jaromír

Teorie a praxe světlotonální koncepce filmu / Jaromír Šofr ; [odborná redakce Jan Bernard]. -- 1. vyd. -- Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2013. -- 65 s. ; barev. il. -- Úvod, poznámky v textu - Kniha je zároveň praktickou příručkou současného kameramana a zároveň hloubavou studií ontologické podstaty filmu. Autor se vyhlašuje vůči módě postprodukční úpravy filmových obrazů a navrácí se ke kořenům vzniku pohyblivých obrazů. Termín světlotonalita vyjadřuje vztah mezi neviditelným světlem a hmotou, na niž dopadá. Kameraman tedy pracuje se světlem i s hmotou, a vytváří tak světlotonální obrazovou strukturu. Autor se v knize dále zabývá dvěma aspekty světlotonality: emocionálním dopadem na diváka a lineárními hodnotami filmového obrazu. -- ISBN 978-80-7331-274-9 (brož.)

THOMAS

Thomas H. Ince : il profeta del western : [fascicolo speciale pubblicato in occasione delle giornate del cinema muto, 1984] / a cura di Paolo Cherchi Usai e Livio Iacob. -- [Gemoni : La Cineteca del Friuli, 1984]. -- 237 s. : il., faksim., portréty. -- (Griffithiana ; 1984, Anno 7, n. 18-21). -- Zvláštní číslo čtvrtletníku Griffithiana věnované průkopníkovi amerického filmu, herci, režisérovi, producentovi a scenáristovi zvanému „otec westernu“, Thomasi H. Ince (1882-1924) a americkému němému filmu vůbec. Vydáno u příležitosti 3. ročníku italského festivalu němému filmu „Le giornate del cinema muto“ v roce 1984. Zahrnuje také scénář k filmu The

Sundered Ties (1912) a podrobnou filmografii. Doplněno ilustracemi. -- (brož.)

VALUŠIAK, Josef

Amatérský film 1989 / Josef Valušiak. -- V Praze : Ústav pro kulturně výchovnou činnost, [1989]. -- 23 s. -- Metodický materiál k semináři Celostátní festival amatérských filmů a videoprogramů - Senica 1989, projekce vybraných prací v rámci soutěžní přehlídky amatérských filmů a videoprogramů MINUTA FILM - Mariánské Lázně 6.-8. října 1989 - Poznámka k rukopisu: Emil Pražan - Bilanční hodnotící rozbor situace československého amatérského filmu v roce 1989. -- (Brož.)

VOLÁNÍ

Volání rodu / Petra Hanáková ... [et al.]. -- Vyd. 1. -- Praha : Akropolis, 2013. -- 269 s. -- Autorky dalších textů: Libuše Heczková, Eva Kalivodová, Kateřina Svatoňová - Úvod, poznámky v textu, citáty, výňatky, filmografie v textu, ediční poznámka, o autorkách - Bibliografie v textu, rejstřík jmenný - Kolektivní monografie shrnuje texty filmových a literárních teoretiků, které v letech 2005-2011 v rámci Centra genderových studií FF UK společně promýšlely možnosti genderové analýzy v literární, filmové a kulturní teorii a kritice. Kniha je členěna do tří kompaktních — a možno říci i kontroverzních — částí, jejichž názvy jsou příznačně inspirovány filmem Věry Chytilové Ovoce stromů rajských jíme — „Zakázané ovoce“ je věnováno metodám genderového psaní, „Vyhnání z ráje“ shromažďuje konkrétní filmové a literární analýzy a „Očistec“ tematizuje zejména záludnosti ženské tvorby. Kniha spojuje odborné statě, recenze, kritiky a rozhovory publikované jak v akademických publikacích, tak v denním tisku. -- ISBN 978-80-7470-042-2 (brož.)

Připravil Miloš Fikejz.

Rejstřík Iluminace (1989–2013)

Články

ADAMCZAK, Marcin: <i>Polish Cinema after 1989: A Quest for Visibility and a Voice in the Market</i>	12 – 4 /	45–59
ALLEN, Richard: <i>Zobrazování, iluze a film</i>	97 – 3 /	45–72
ALOVISIO, Silvio: <i>Italské časopisy období němého filmu:</i> <i>pramen pro technický výzkum?</i>	07 – 4 /	77–90
ALTMAN, Rick: <i>Film a populární píseň: ztracená tradice</i>	07 – 3 /	35–44
ALTMAN, Rick: <i>Obaly na vícero použití.</i> <i>Žánrové produkty a proces recyklace</i>	02 – 4 /	5–40
ALTMAN, Rick: <i>Sémanticko-syntaktický přístup</i> <i>k filmovému žánru</i>	89 – 1 /	17–29
ALTMAN, Rick: <i>Zvuk s velkou hloubkou ostrosti.</i> <i>Občan Kane a rozhlasová estetika</i>	06 – 3 /	5–42
ANDĚL, Jaroslav: <i>Kinematografická a kinetická témata v architektuře</i> <i>meziválečného Československa</i>	04 – 4 /	5–55
Anketa časopisu <i>October</i> k vizuální kultuře	09 – 1 /	40–52
ARNHEIM, Rudolf: <i>Dnešní umění a film</i>	93 – 4 /	109–112
ARNHEIM, Rudolf: <i>Nový Laokoon. Spojení uměleckých prostředků,</i> <i>zkoumané na příkladu zvukového filmu</i>	93 – 4 /	87–107
ASPER, Helmut G.: <i>Drahý experiment: filmová Prodaná nevěsta</i>	02 – 1 /	65–71
AUMONT, Jacques: <i>Forma a deformace, exprese a expresionismus</i>	03 – 4 /	17–30
BAECQUE, Antoine de: <i>Les Cahiers du cinéma.</i> <i>Dějiny jednoho časopisu</i>	98 – 3 /	5–32
BAECQUE, Antoine de: <i>Les Cahiers du cinéma.</i> <i>Část II — První čísla, první potyčky</i>	01 – 1 /	45–72
BAKOŠ, Oliver: <i>Pohyb vo filme a možnosti kontemplácie</i>	01 – 3 /	63–70
BAKOŠ, Oliver: <i>Zabriskie Point</i>	00 – 2 /	73–83
BALHAUSEN, Thomas: <i>Umlčované múzy. Filmová cenzura</i> <i>v Rakousku od počátků do roku 1938</i>	03 – 3 /	73–80
BARGEL, Robert: <i>Etnografie divacké žité zkušenosti</i> <i>v prostoru maloměstského kina</i>	10 – 4 /	127–149
BARNIER, Martin: <i>Řešení vývozu zvukového filmu: jazykové verze</i>	04 – 2 /	21–38

BARTHES, Roland: *Třetí smysl.*

Poznámky z výzkumu několika fotogramů M. Ejzenštejna 94 – 1 / 61–76

BASLAROVÁ, Iva: *Pro samé slzy uvidět: „Femininni“ televizní žánr*

soap opera a jeho publikum v procesu uvědomování si

genderových identifikací 08 – 4 / 65–84

BATISTOVÁ, Anna: *Fantasticko-dobrodružný nebo utopistický?*

„Sci-fi“ v domácím filmovém tisku šedesátých let 11 – 3 / 53–70

BATISTOVÁ, Anna: *Meopton IIIa: cesta k širokouhlému promítacímu*

stroji československé výroby 07 – 4 / 91–109

BATISTOVÁ, Anna: *Poezie destrukce. Typologie, periodizace a reflexe*

destrukce filmových pohyblivých obrazů 05 – 3 / 27–46

BAUMANN, Shyon: *Hranice umění. Vysoká kultura v Hollywoodu* 10 – 4 / 73–89

BECK, Jay: *„Vypravěč vás má v hrsti“. Orson Welles, Jana Eyrová*

a vliv rozhlasové estetiky na film 06 – 3 / 43–64

BELTING, Hans: *Jak si vyměňujeme pohledy s obrazy.*

Otázka obrazu jakožto otázka těla 09 – 1 / 53–67

BELTON, John: *Digitalní technologie ve filmu – nepravá revoluce* 07 – 4 / 43–59

BENDOVIÁ, Helena: *Čas a plynutí filmového smyslu.*

Čtyři „dlouhé“ filmy 99 – 1 / 5–24

BENDOVIÁ, Helena: *Název jako jiné* 00 – 3 / 21–32

BENDOVIÁ, Helena: *Typy mimoobrazového pole*

(případ Hitchcocka a Hanouna) 03 – 3 / 5–23

BERGMAN, Ingmar: *Co chvilku křičí na jevišti světa* 99 – 2 / 65–106

BERNARD, Jan: *„Případ“. Kontext uvedení filmu O slavnosti a hostech*

do distribuce 13 – 3 / 5–34

BEUTELSCHMIDT, Thomas: *A Wonderful Friendship?*

Relations between Film and Television Production in the GDR 13 – 3 / 65–72

BLÁHOVÁ, Jindřiška: *Hollywood za železnou oponou. Jednání o nové smlouvě*

o dovozu hollywoodských filmů mezi MPEA a ČSR (1946–1951) 08 – 4 / 19–62

BLÁHOVÁ, Jindřiška: *“No Place for Peace-Mongers.”*

Charlie Chaplin, Monsieur Verdoux (1947), and Czechoslovak

Communist Propaganda 12 – 1 / 69–86

BLÁHOVÁ, Jindřiška: *Praha není žádný Minsk. Proces výběru*

hollywoodských filmů pro československý trh po druhé světové válce 09 – 3 / 5–40

BLÁHOVÁ, Jindřiška: *Ven z trezoru. Přehodnocování a uvolňování*

zakázaných československých filmů z 60. let 10 – 3 / 83–113

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: *Nasilije — siledžijstvo — tiranie!*

Poznámky k jedinému exilovému filmu Luciana Pintilieho 08 – 2 / 109–118

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: *Trezor a jeho děti. Poznámky k zakázaným filmům*

v socialistických kinematografiích 10 – 3 / 8–28

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: *Vypůjčená imaginace. Po stopách distribučních*

osudů žánrových filmů ve znárodněných kinematografiích 11 – 3 / 113–135

BODDY, William: *Amatér, hospodyňka a prodejna.*

Propagace poválečné americké televize 05 – 4 / 27–38

BODENSIECK, Heinrich: viz DOLEZEL, Stephan BONITZER, Pascal:		
Odrámování	03 – 4 /	31–34
BORDWELL, David: <i>Konvence, konstrukce a filmové vidění</i>	07 – 2 /	25–46
BORDWELL, David: <i>Zesílená kontinuita</i> .		
Vizuální styl v současném americkém filmu.....	03 – 1 /	5–28
BRANIGAN, Edward: <i>Zvuk a epistemologie ve filmu</i>	94 – 2 /	5–22
BREGANT, Michal: <i>Bataliony</i>	93 – 4 /	27–86
BREGANT, Michal: <i>Obraz jako metafora zvuku</i>	92 – 2 /	15–30
BRENEZOVÁ, Nicole: <i>Dopis Tagu Gallagherovi</i> .		
Pohled na film z figurálního hlediska.....	05 – 1 /	25–41
BROŽOVÁ, Věra: <i>Zikmund Winter, velkofilm a historický film</i>	91 – 1 /	91–116
BUBENÍČEK, Petr: <i>Filmová adaptace</i> :		
hledání interdisciplinárního dialogu	10 – 1 /	7–21
BURZLAFF, Werner: <i>Filmové dějiny jako hledání symbolů</i>	98 – 4 /	5–15
CANUDO, Ricciotto: <i>Teorie sedmi umění</i>	92 – 1 /	19–21
CARROLL, Noël: <i>Definování pohyblivého obrazu</i>	01 – 2 /	5–32
CARROLL, Noel: <i>Podstata hororu</i>	93 – 3 /	53–63
CARTWRIGHTOVÁ, Lisa: <i>Etiologie neurologického pohledu</i>	08 – 3 /	39–67
CASETTI, Francesco: <i>Epistemologické prostřihy v poválečných teoriích filmu</i>		
	92 – 1 /	25–35
CASETTI, Francesco: <i>Filmová zkušenost</i>	11 – 1 /	67–77
CASETTI, Francesco: <i>Historie, dějiny a historiografie</i>	00 – 4 /	75–95
CIESLAR, Jiří: <i>Daleká cesta Alfréda Radoka (1)</i>	91 – 2 /	55–74
CIESLAR, Jiří: <i>Daleká cesta Alfréda Radoka (část druhá)</i> .		
Ve světle Hry o lásce a smrti	92 – 1 /	57–71
CIESLAR, Jiří: <i>Film za horizontem</i>	02 – 3 /	31–50
CIESLAR, Jiří: <i>Meditace nad jedním dialogem</i>	01 – 3 /	35–50
CIESLAR, Jiří: <i>Nálada v šedé: Vampyr</i>	00 – 1 /	57–70
CIESLAR, Jiří: <i>Vnitřní hlas. Jeanne Moreau a trubky Milese Davise</i>		
ve filmu <i>Výtah na popraviště (aneb: jak být pro nepřítomného...)</i>	03 – 1 /	63–86
CLOVEROVÁ, Carol J.: <i>Oko hrůzy</i>	02 – 1 /	5–41
COMISKEY, Andrea: <i>Genre, Domestic Distribution, and Audiences, 1935–1945. The Case of the Western</i>		
	12 – 3 /	51–67
CORRIGAN, Timothy: <i>Bezprostřední historie</i> .		
Zásahy videopásky a narativní film	00 – 3 /	65–77
CRETON, Laurent: <i>Ekonomika a trhy amatérského filmu</i> :		
dynamika vývoje	04 – 3 /	35–52
CRETON, Laurent: <i>Marketingové strategie ve filmové průmyslu</i> .		
Z hlediska jejich využití ve francouzské kinematografii	06 – 4 /	49–68
ČADA, Karel: viz HANZLÍK, Jan		
ČECHOVÁ, Briana: <i>Napoleon podle Abela Gance</i> .		
Obrazy, které se dožadují hudby.....	01 – 2 /	59–79
ČESÁLKOVÁ, Lucie: <i>Estetika dezinfekce. Film, sport a hygiena</i>		
v české kultuře dvacátých let 20. století	06 – 1 /	85–98

ČESÁLKOVÁ, Lucie: <i>Kinematograf z fyzikálního ústavu: Československá společnost pro vědeckou kinematografii aneb Popularizace vědy kinematografií a kinematografie vědou</i>	08 – 3 /	123–147
ČESÁLKOVÁ, Lucie: <i>Kino na vícero použití. Koncepce a reflexe kinokaváren jako tzv. kombinovaného typu provozu</i>	08 – 1 /	127–145
ČESÁLKOVÁ, Lucie: <i>Oběť ve státním zájmu. Kulturně-propagační dodatek a filmová politika 30. let</i>	09 – 2 /	135–155
ČESÁLKOVÁ, Lucie: <i>Pan učitel televize. „TVŠ“: televizní vysílání pro školní třídy i domácnosti</i>	05 – 4 /	39–55
ČESÁLKOVÁ, Lucie: <i>Simulátor moderní percepční zkušenosti: petřínské zrcadlové bludiště</i>	07 – 2 /	89–95
ČESÁLKOVÁ, Lucie: <i>Zahrada na skleněném vršku: česká modernita a hybridní vztah k novým médiím</i>	04 – 4 /	71–87
ČESÁLKOVÁ, Lucie: <i>Zeměměřič s kinoaparát. Role vizuálních médií v utváření povědomí o zeměpisných poměrech v Československu 30. let 20. století</i>	10 – 4 /	5–19
ČESÁLKOVÁ, Lucie – SVATOŇOVÁ, Kateřina: <i>Mezi malbou a šalbou. I / materiální obrazy české modernity</i>	11 – 2 /	83–101
ČIHÁK, Martin: <i>K teorii strukturálního filmu</i>	99 – 3 /	49 – 68
ČIŽEK, Tomáš: <i>Empirická sociologie filmu v Československu do roku 1989</i>	10 – 4 /	91–105
ČORNEJ, Petr: <i>Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny I.</i>	95 – 3 /	13–43
ČORNEJ, Petr: <i>Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny II.</i>	95 – 4 /	43–73
D'ALOIA, Adriano: <i>On Icarus' Wings. The Cinematic Experience of Falling Bodies</i>	11 – 4 /	81–97
DALÍ, Salvador: <i>...Harry Langdon, dodnes vysoko nad hudbou</i>	94 – 4 /	25
DALÍ, Salvador: <i>Andaluský pes</i>	94 – 4 /	25–26
DALÍ, Salvador: <i>Kritické dějiny filmu ve zkratce</i>	94 – 4 /	19–22
DALÍ, Salvador: <i>Umělecký film, protiumělecký pyl</i>	94 – 4 /	22–24
DANIELIS, Aleš: <i>Česká filmová distribuce po roce 1989</i>	07 – 1 /	53–104
DANIELIS, Aleš: <i>Reflexe nabídky českých filmů období znárodněné kinematografie</i>	10 – 3 /	29–61
DELEUZE, Gilles: <i>Optimizmus, pesimismus a cesta. List Sergovi Daneyovi</i>	98 – 3 /	43–50
DELLUC, Louis: <i>Orchestr biografu</i>	93 – 1 /	75–77
DERENOVÁ, Maya: <i>Kinematografie jako tvůrčí využití reality</i>	99 – 3 /	5–17
DĚCKÁ, Eliška: <i>Vlastní animační pokoj. Současný autorský animovaný film pohledem českých režisérů</i>	09 – 4 /	99–111
DOINEL, Milan: <i>Smysl smyslnosti</i>	98 – 2 /	37–56
DOINEL, Milan: <i>Střepy z Persony</i>	95 – 2 /	43–51
DOLANOVÁ, Lenka: <i>Co to tam vařili? Kuchaři, jejich Kitchen a chuť čerstvého videa</i>	06 – 2 /	103–131

DOLANOVÁ, Lenka: <i>Vstup „pohyblivých obrazů“ do galerie</i>	03 – 4 /	85–99
DOLEZEL, Stephan – BODENSIECK, Heinrich: <i>Angloamerický okupační týdeník Svět ve filmu.</i> <i>K historicko-kritické analýze filmového týdeníku</i>	97 – 2 /	107–125
DOLEŽEL, Stephan – LOIPERDINGER, Martin: <i>Hitler ve filmech</i> <i>o stranických sjezdech a v týdenících</i>	99 – 4 /	23–36
DOSTÁL, Miloš: <i>Kulturní a politické pozadí dovozu maďarských filmů</i> <i>do ČSR v druhé polovině 30. let</i>	91 – 2 /	39–54
DRŮBKOVÁ-MEYEROVÁ, Nataša – IZVOLOV, Nikolaj: <i>Kritická vydání filmů v digitálních formátech</i>	05 – 3 /	127–137
DRŮBKOVÁ-MEYEROVÁ, Nataša: <i>Two Sounds of Music?</i> <i>Sovětský a americký muzikál ve 30. letech</i>	04 – 2 /	101–112
DUDKOVÁ, Jana: <i>Between the Center and the Margin:</i> <i>The Notion of Central Europe in Slovak Cinema after 1989</i>	13 – 4 /	79–94
DUDKOVÁ, Jana: <i>Pravda symptomů.</i> <i>Postavy vo filmech Stanislava Barabáša a Martina Hollého</i>	06 – 4 /	125–136
ĎUROVIČOVÁ, Nataša: <i>Místní suplenti.</i> <i>Dabing na úsvitu éry zvukového filmu</i>	05 – 2 /	5–29
DVOŘÁK, Tomáš: <i>Album, atlas, archiv.</i> <i>O obrazech a jejich uspořádání</i>	04 – 3 /	121–137
DVOŘÁK, Tomáš: <i>Pýthagorův závoj</i>	07 – 3 /	163–176
DVOŘÁK, Tomáš: <i>Rozptýlenost jako předpoklad soustředění.</i> <i>Poznámky k Benjaminovu pojetí recepce</i>	03 – 4 /	67–83
EISMAN, Šimon: <i>Osudy spolkových biografů</i> <i>v poválečném Československu</i>	99 – 4 /	53–84
ELSAESSER, Thomas: <i>Etnicita, autenticita a exil: falešný obchod?</i> <i>Němečtí filmoví tvůrci a Hollywood</i>	08 – 2 /	35–57
ELSAESSER, Thomas: <i>Filmová historie a vizuální rozkoš:</i> <i>výmarský film</i>	96 – 2 /	5–35
ELSAESSER, Thomas: <i>Urbanistické synergie: propagace plánovaného</i> <i>bydlení a filmová avantgarda 20. let v Německu</i>	04 – 4 /	39–54
ELSAESSER, Thomas: <i>Vábnivé zvuky.</i> <i>Vánoční zvonky Franze Hofera a transformace hudebních žánrů</i> <i>v raném německém filmu</i>	00 – 2 /	85–100
EPSTEIN, Edward Jay: <i>Nová logika peněz a moci v Hollywoodu:</i> <i>Koncepce filmového studia jako clearingové banky</i>	10 – 2 /	9–26
ESQUENAZI, Jean-Pierre: <i>Mysl a tělo diváka</i>	03 – 3 /	43–53
FERENČUHOVÁ, Mária: <i>Historici a film, filmári a história.</i> <i>Hranice a prieniky dvoch disciplín</i>	04 – 1 /	5–19
FERRO, Marc: <i>Studium stalinské ideologie prostřednictvím</i> <i>filmu — Čapajev (1934)</i>	90 – 1 /	47–64
FILIPIOVÁ, Marta: <i>Podoby vizuálních studií</i>	09 – 1 /	68–80
FLUSSER, Vilém: <i>Posthistorie (Náš rytmus, Naše obrazy, Naše hra)</i>	92 – 2 /	3–13
FOŘT, Bohumil: <i>Možné světy a jejich obyvatelé</i>	05 – 1 /	65–76

FOSSATTI, Giovanna: <i>Od zrn k pixelům.</i>		
<i>Digitální technologie a filmový archiv</i>	05 – 3 /	5–19
FREELANDOVÁ, Cynthia A.: <i>Vznešeno ve filmu</i>	02 – 3 /	5–21
FRIEDEMANN, Alberto: <i>Kinematografická technika a patenty.</i>		
<i>Poznámky pro kritickou analýzu</i>	07 – 4 /	61–75
GARNCARZ, Joseph: <i>Německo se globalizuje. Kritika teze</i> <i>o dominantním postavení Hollywoodu na světových trzích</i>	08 – 1 /	37–49
GARNCARZ, Joseph: <i>The Star System in Weimar Cinema</i>	12 – 1 /	31–43
GAŽI, Martin: <i>Kinematograf očima Richarda Weinera</i>	99 – 1 /	61–73
GIDAL, Peter: <i>Teorie & definice strukturálního/materiálního filmu</i>	99 – 3 /	29–47
GMITERKOVÁ, Šárka: <i>Cinema Virtue is Blond:</i> <i>Jiřina Štěpničková (1930–1945)</i>	12 – 1 /	45–68
GOLDSMITH, Ben: <i>Když ho postavíš...</i>		
<i>Filmová studia a transformační účinky migrující výroby</i>	10 – 2 /	27–46
GOMBRICH, Ernst: <i>Vizuální obraz a jeho místo v komunikaci</i>	95 – 3 /	49–71
GOMERY, Douglas: <i>Za novou ekonomikou médií</i>	06 – 4 /	5–16
GRAUER, Victor A.: <i>Brakhage a teorie filmové montáže</i>	99 – 3 /	69–91
GRIFFITHSOVÁ, Alison: <i>„Pohyblivé obrazy nebes“.</i>		
<i>Pohroužení do vesmírného divadla planetária</i>	08 – 3 /	68–106
GRULICH, Tomáš: <i>Crisis – americký dokumentární film ve</i> <i>službách Československa</i>	89 – 1 /	43–52
GUNNING, Tom: <i>Kino atrakcí: raný film, jeho diváci a avantgarda</i>	01 – 2 /	51–57
HAGENER, Malte: <i>Kde je (dnes) film? Film ve věku imanence médií</i>	11 – 1 /	79–88
HAGENER, Malte: <i>Sítě umění, filmová avantgarda a nástup zvuku</i>	03 – 2 /	35–47
HÁJEK, Václav: <i>„Skvrnu pořídíme lehce, ale jak se jí zbavíme?“</i>		
<i>Fobie a rozkoš ze skvrny ve vizuální kultuře</i>	09 – 1 /	99–117
HALL, Sheldon: <i>Carry On, Cowboy. Roast Beef Westerns</i>	12 – 3 /	102–125
HAMMID, Alexander: <i>K filmu Krize</i>	97 – 4 /	53–54
HANÁKOVÁ, Petra: <i>„Kola se otáčejí, ložiska kloužou,</i> <i>píсты pracují.“ Kinetika a vizualita modernity jakožto průvodci</i> <i>raného filmu</i>	05 – 4 /	71–87
HANÁKOVÁ, Petra: <i>Vizuální slast a narativní film Laury Mulveyové</i> <i>v kontextu poststrukturalistické metody</i>	04 – 3 /	139–158
HANZLÍK, Jan: <i>Kariéry skriptek. Trh práce, pracovní proces a konstrukce</i> <i>genderu v české filmové a televizní výrobě</i>	11 – 4 /	5–37
HANZLÍK, Jan: <i>Projekce artových filmů v multikinech.</i>		
<i>Poznámky k programům kin Palace Cinemas Nový Smíchov</i> <i>a Village Cinemas Anděl</i>	09 – 3 /	93–105
HANZLÍK, Jan – ČADA, Karel: <i>„Jak řekl Griffith,</i> <i>pokrok nezastavíš...“ Reflexe změn kinematografických technologií</i> <i>českými promítači</i>	07 – 4 /	111–125
HANZLÍK, Jan – ČADA, Karel: <i>Technické vymoženosti, americké trháky</i> <i>a nezbytný popcorn. Konstrukce kulturní zkušenosti z multikina</i> <i>v českém denním tisku</i>	07 – 1 /	105–123

HEDIGER, Vinzenz: <i>Průmyslová produkce jako mediální praxe.</i> <i>K významu průmyslového filmu na příkladě podniku Fried.</i>		
<i>Krupp, Essen</i>	04 – 4 /	25–36
HELMANOVÁ, Alicja: <i>Styl</i>	96 – 3 /	53–192
HELMANOVÁ, Alicja: <i>Znaková funkce hudby a řeči</i> <i>ve filmovém sdílení</i>		
	94 – 3 /	45–64
HENDERSON, Stuart: <i>Family Resemblances.</i> <i>The Genericity of the Hollywood Sequel</i>		
	12 – 3 /	31–50
HILMERA, Jiří: <i>Promítání ve Stavovském divadle (1907–1918)</i>	08 – 1 /	7–12
HILMERA, Jiří: <i>Stavební historie pražských kinosálů.</i> <i>Část I — do vzniku Československé republiky</i>		
	98 – 1 /	119–164
HILMERA, Jiří: <i>Stavební historie pražských kinosálů.</i> <i>Část II — dvacátá léta</i>		
	98 – 2 /	93–136
HILMERA, Jiří: <i>Stavební historie pražských kinosálů.</i> <i>Část III — od dvacátých do sklonku třicátých let</i>		
	98 – 3 /	93–128
HILMERA, Jiří: <i>Stavební historie pražských kinosálů.</i> <i>Část IV — poválečné půlstoletí</i>		
	98 – 4 /	75–100
HOCK, Beata: <i>Coming into Age/ncy:</i> <i>Women in Filmmaking – The Hungarian Case</i>		
	12 – 4 /	85–101
HOFMANNSTAHL, Hugo von: <i>Náhrada za sny</i>	89 – 2 /	9–11
HOJDA, Zdeněk: <i>Píseň o Nibelunzích v novověké historické</i> <i>a kulturní tradici (a Nibelungové Fritze Langa)</i>		
	91 – 1 /	35–68
HOLÝ, Jiří: <i>Vladislav Vančura v zajetí filmu</i>	91 – 1 /	69–90
HORNÍČEK, Jiří: <i>Machatého Extase. Historie vzniku filmu</i> <i>a některé aspekty jeho prezentace</i>		
	02 – 2 /	31–44
HORNÍČEK, Jiří: <i>Rodinný film v rukou filmových amatérů</i>	04 – 3 /	85–97
HORNÍČEK, Jiří: <i>Společnost Bratři Deglové a „první chvíle české</i> <i>samostatnosti“. Historie vzniku firmy. Její role v počátcích propagace</i> <i>Československa filmem</i>		
	09 – 2 /	156–170
HORNÍČEK, Jiří: <i>V mezích zákona (Hollywoodu).</i> <i>Gustav Machatý „ve službách“ Metro-Goldwyn-Mayer</i>		
	06 – 1 /	45–58
HORWATH, Alexander: <i>Muzeum versus trh</i>	05 – 3 /	21–25
HOSEAOVÁ, Birgitta: <i>Performativita, post-animace</i> <i>a jak jsem se stala animovanou postavou</i>		
	09 – 4 /	55–69
HRAŠE, Jiří: <i>Radiojournal a montáž třicátých let</i>	06 – 3 /	79–98
HRUŠKA, Blahoslav: <i>Nový německý film jako (de)konstrukce dějin</i>	04 – 3 /	161–175
HUDEC, Zdeněk: <i>Estetický historismus.</i> <i>Historické poznání holocaustu ve filmu</i>		
	04 – 1 /	21–41
HULÍK, Štěpán: <i>Nástup normalizace ve Filmovém</i> <i>studiu Barrandov</i>		
	10 – 2 /	47–66
HUTCHEONOVÁ, Linda: <i>Co se děje při adaptaci?</i>	10 – 1 /	23–59
CHIARA, Francesco Di: <i>Looking for New Aesthetic Models through</i> <i>Italian-Yugoslavian Film Co-Productions: Lowbrow Neorealism</i> <i>in Sand, Love and Salt</i>		
	13 – 3 /	37–49

CHYTILOVÁ, Vladimíra: <i>Olga Schoberová, a Film Star in the Context of Czechoslovak Cinema of the 1960s</i>	12 – 1 /	87–112
ISHAGHPOUR, Youssef: <i>Televize. Reprezentovatelné: nástup světa jako obscénnosti</i>	01 – 4 /	41–50
IZVOLOV, Nikolaj: viz DRŮBKOVÁ-MEYEROVÁ, Nataša		
JABLONICKÝ, Viliam: <i>Pola Negri: e/migrujúci otcovia a dcéry a ich mýty</i>	08 – 2 /	93–107
JÄCKELOVÁ, Anne: <i>Evropský filmový průmysl</i>	07 – 1 /	5–51
JAKOBSON, Roman: <i>Mizející svět. Film umírajícího folkloru — Prof. dr. Úlehla jako filmový režisér</i>	98 – 2 /	89–92
JAMPOLSKIJ, Michail: <i>Film a teorie intertextuality</i>	00 – 2 /	5–40
JANCOVICH, Mark: <i>Kulturní geografie filmové konzumpce</i>	08 – 1 /	15–35
JANEČEK, Vít: <i>A my jsme byli modernisti. Moravské a české počátky Woodyho Vasulky</i>	06 – 2 /	87–102
JERRAYOVÁ, Inés: <i>Animovaný film: figury a hybridizace</i>	09 – 4 /	83–97
JIRŠTĚ, Jakub: <i>Opožděná procitnutí: literárně dramatické vysílání Československé televize Praha v období konsolidace</i>	13 – 2 /	5–29
JOHNSON, Kevin: <i>Central European Accents: The Homelessness of Gustav Machatý and Karel Lamač</i>	13 – 4 /	41–61
JOHNSON, Kevin: <i>Čí je to Heimat? Estetika národnosti a politika místa v jazykových verzích filmu Jana (1935/36)</i>	08 – 1 /	69–83
JOST, François: <i>Pikto-film</i>	03 – 4 /	5–15
JOST, Jon: <i>Mimo kontext. Několik myšlenek o „nezávislosti“</i>	99 – 3 /	19–27
JUNG, Uli – SCHATZBERG, Walter: <i>Kabinet doktora Caligariho (1919/20)</i>	97 – 4 /	33–51
JURÁČEK, Pavel: <i>Deník</i>	97 – 1 /	5–52
KAŇUCH, Martin: <i>Smiech ako zbraň. Imaginácia satiry a slovenský film 50. rokov</i>	11 – 3 /	11–27
KAŇUCH, Martin: <i>Bláznivé ako iné</i>	98 – 1 /	79–99
KAŇUCH, Martin – MATIAŠKA, Milan: <i>Medzi/hranie tváre</i>	99 – 1 /	25–39
KERBACHOVÁ, Bohdana: <i>Počátky českého videoartu</i>	06 – 2 /	133–158
KESNER, Ladislav: <i>Vidění nemá historii</i>	09 – 1 /	81–98
KING, Noel: <i>Ztraceni v zábavním parku</i>	96 – 4 /	77–83
KITTLER, Friedrich: <i>Dech světa. K Wagnerově mediální technice</i>	13 – 1 /	9–23
KLEPIKOV, Milan D.: <i>Bod zlomu</i>	01 – 2 /	41–50
KLEPIKOV, Milan D.: <i>Boží opozice (materiál k eseji)</i>	00 – 1 /	29–43
KLEPIKOV, Milan: <i>Dezertér a „dezertěři“ „Rudí“ a „bílí“ Rusové a výmarský film</i>	03 – 2 /	73–87
KLEPIKOV, Milan: <i>Německý Hitchcock</i>	02 – 3 /	23–9
KLEPIKOV, Milan: <i>Správná doba pro správnou smrt (Bresson)</i>	02 – 2 /	17–30
KLIMEŠ, Ivan – RAK, Jiří: <i>Idea národního historického filmu v české meziválečné společnosti</i>	89 – 2 /	23–37
KLIMEŠ, Ivan: <i>Česká veřejnost versus Prodaná nevěsta</i>	97 – 2 /	13–35

KLIMEŠ, Ivan: <i>Člověk a stroj v biografu.</i>		
<i>Filmové představení v němé éře</i>	93 – 1 /	45–73
KLIMEŠ, Ivan: <i>Jazykové verze českých filmů a filmový průmysl v ČSR</i>		
<i>ve 30. letech</i>	04 – 2 /	61–76
KLIMEŠ, Ivan: <i>Kinematograf, Rakouský stát a České země</i>		
<i>1895–1912 (Část první)</i>	02 – 1 /	73–88
KLIMEŠ, Ivan: <i>Kinematograf, Rakouský stát a České země</i>		
<i>1895–1912 (Část druhá)</i>	02 – 2 /	45–64
KLIMEŠ, Ivan: <i>Matka a dítě. Čtyřicet pět sekund dialogu</i>		
<i>v Usměvavé zemi (1952)</i>	94 – 4 /	47–74
KLIMEŠ, Ivan: <i>Narativ optikou projektoru. Přednáška o pěti aktech</i>	08 – 4 /	5–18
KLIMEŠ, Ivan: <i>Národně obranné tendence v hraném filmu</i>		
<i>za protektorátu</i>	89 – 1 /	53–77
KLIMEŠ, Ivan: <i>National Cinema in a Transnational Context.</i>		
<i>A Central European Experience</i>	13 – 4 /	27–39
KLIMEŠ, Ivan: <i>Nezvalova Prodanka</i>	13 – 1 /	39–62
KLIMEŠ, Ivan: <i>Pohyb filmu v kinematografu</i>	01 – 3 /	81–90
KLINGEROVÁ, Barbara: <i>Současný cinefil.</i>		
<i>Filmové sběratelství v éře po videu</i>	05 – 3 /	83–103
KNAPÍK, Jiří: <i>Dělnický soud nad Františkem Čápem</i>	02 – 3 /	63–81
KNAPÍK, Jiří: <i>Filmová aféra L. P. 1949.</i>		
<i>Zapomenutá kapitola poúnorové dramaturgie</i>	00 – 4 /	97–119
KOKEŠ, Radomír D.: <i>Fikční světy (kriminálního) televizního seriálu</i>	09 – 4 /	5–37
KOKEŠ, Radomír D.: <i>Teoretizování o žánrové povaze</i>		
<i>a fikčních světech českých sci-fikomedí</i>	11 – 3 /	71–92
KOVÁŘOVÁ, Irena: <i>České filmy v Severní Americe</i>	07 – 1 /	125–136
KÖNIG, Wolfgang: <i>Telegrafie, telefonie, bezdrátový přenos signálu.</i>		
<i>Komunikace a technika v 19. století</i>	07 – 4 /	29–41
KRACAUER, Siegfried: <i>Fotografie</i>	95 – 2 /	101–110
KRÁL, Petr: <i>Film jako labyrint.</i>		
<i>O Orsonu Wellesovi a několika dalších</i>	94 – 1 /	47–58
KRÁL, Petr: <i>Film podle Dalího</i>	94 – 4 /	17–18
KRÁL, Petr: <i>Od obrazu k pohledu</i>	93 – 2 /	53–68
KRÁL, Petr: <i>Tarkovský čili Hořící dům</i>	97 – 3 /	21–43
KRÁL, Petr: <i>„Zlatý věk“ dnes</i>	94 – 4 /	5–15
KRÄMER, Peter: <i>O (nad)časovosti satiry aneb Recepce filmu Diktátor</i>		
<i>v západním Německu v období 1952–1973</i>	08 – 1 /	51–67
KRÄMER, Peter: <i>“Black is In”. Race and Genre in Early 1990s</i>		
<i>American Cinema</i>	12 – 3 /	13–30
KREJČA, Otomar ml.: <i>Nelidskost a umění. Poučení z Žida Süsse?</i>	93 – 3 /	99–110
KREJČOVÁ, Helena: <i>„Jsem nevinný“: Süss, Harlan, Čáp a jiní</i>	93 – 3 /	65–97
KREJČOVÁ, Helena: <i>Theresienstadt – film o „vzorném ghettu“</i>	92 – 1 /	37–55
KRUPMÁR, Pavel: <i>Česká televize jako filmový producent</i>		
<i>v letech 1992–2002</i>	10 – 4 /	21–69

KRUPMÁR, Pavel: <i>Česká televize jako filmový producent v letech 1992–2002 (2. část)</i>	11 – 1 /	21–61
KRUMPÁR, Pavel: <i>Počátky duálního televizního vysílání v České republice. Změny ve strategii České televize a hlavní příčiny úspěchu TV Nova v roce 1994</i>	09 – 2 /	5–59
KUČERA, Jakub: <i>Těla a tváře (ve) filmu. Poznámky k teorii a praxi divácké identifikace na příkladu tvorby Johna Cassavetese</i>	05 – 1 /	43–63
KUNDERA, Milan: <i>Formanovo Hoří, má panenko</i>	96 – 1 /	5
KUNDERA, Milan: <i>Můj přítel Jireš</i>	96 – 1 /	6
KVAČEK, Robert: <i>„Krise“ proti krizi. Crisis – dokument o roce 1938</i>	97 – 4 /	55–65
KVAČEK, Robert: <i>„První kulturně politický film.“ J. A. Holman, Revoluce krve a ducha (1936)</i>	95 – 4 /	77–87
LAGNYOVÁ, Michèle: <i>Historie bez minulosti: film a konstrukce historického času</i>	04 – 1 /	61–83
LANGEROVÁ, Susanne K.: <i>Tři eseje (Umělecký symbol a symbol v umění; Poznámka o filmu; O kulturním významu umění)</i>	96 – 1 /	72–7
LEDVINKA, Martin: <i>Televizní opera v ČST. Mezi mediací a tvůrčím činem</i>	13 – 1 /	63–78
LEIBOVITZ, Talia: <i>Crowdfunding Audiovisual Productions in Spain: The Case of Verkami</i>	13 – 2 /	71–80
LEITCH, Thomas: <i>Výjimečná věrnost</i>	10 – 1 /	61–82
LEUCHTER, Tyson: <i>Střety s Reálnem</i>	01 – 1 /	23–34
LIEHM, A. J.: <i>Co s českým filmem?</i>	97 – 1 /	83–87
LITSCH, Karel: <i>Začátky českého filmu a právní předpisy</i>	90 – 1 /	19–29
LOIPERDINGER, Martin: viz DOLEŽEL, Stephan		
LOVEJOY, Alice: <i>„Mimo plán“: Československý armádní film a Pražské jaro</i>	10 – 2 /	67–81
LOWRY, Stephen: <i>Film – vnímání – subjekt. Teorie filmového diváka</i>	93 – 2 /	71–82
LUKEŠ, Jan: <i>Odpovědi bez otázek</i>	92 – 2 /	45–55
LUKEŠ, Jan: <i>Otázky bez odpovědí</i>	89 – 1 /	78–94
LUKEŠ, Jan: <i>Pád, vzestup a nejistota. Český film 1970–1996</i>	97 – 1 /	53–81
LUKEŠ, Jan: <i>Slovo nevezmu zpět (Nerealizované scénáře šedesátých let)</i>	96 – 1 /	9–44
LUKEŠ, Jan: <i>Současný český hraný film: pod diktátem peněz</i>	94 – 2 /	37–78
LUKEŠ, Milan: <i>Sen a film</i>	95 – 2 /	5–41
LUMIÈRE, Louis: <i>Princip kinematografu</i>	95 – 1 /	7–9
LUMIÈRE, Louis: <i>První patentový zápis budoucího kinematografu</i>	95 – 1 /	nestr.
MACEK, Petr: <i>K roli populární hudby v předválečné dramaturgii Radiojournalu</i>	07 – 3 /	153–161
MACEK, Václav: <i>Ján Kádár: straty a nálezy exilu</i>	08 – 2 /	77–92
MACEK, Václav: <i>Karel Pečený versus Pavol Čambala. O dvou letech spolupráce Aktuality a Nástinu (1938–1940)</i>	12 – 4 /	5–25
MÁLEK, Petr: <i>Adaptace jako „čtení proti srsti“. Stokerův Dracula</i>	10 – 1 /	101–129

MÁLEK, Petr: <i>Deník venkovského faráře.</i>		
<i>Kinematograf Roberta Bressona</i>	98 – 2 /	5–35
MÁLEK, Petr: <i>Fantómy opery ve filmu</i>	96 – 3 /	5–36
MÁLEK, Petr: <i>Godardovo Pohrdání: o paměti a smrti (ve) filmu.</i>		
<i>Lang a Godard: pokus o dvojportrét</i>	00 – 4 /	33–71
MÁLEK, Petr: <i>K pojmu konkretizace v literatuře a filmu</i>	91 – 2 /	3–14
MÁLEK, Petr: <i>Teorie intertextu a literární kontexty filmu I.</i>	93 – 2 /	7–31
MÁLEK, Petr: <i>Teorie intertextu a literární kontexty filmu II.</i>	93 – 3 /	7–36
MÁLEK, Petr: <i>Upíři. Mechanický balet s dvěma mezhrami</i>	94 – 3 /	5–29
MÁLEK, Petr: <i>Variace na téma Smrti v Benátkách (II. varianta)</i>	95 – 1 /	75–103
MÁLEK, Petr: <i>Visconti a Proust</i>	08 – 3 /	5–35
MALTBY, Richard – VASEYOVÁ, Ruth: „Dočasní občané Ameriky.“		
<i>Kulturní obavy a průmyslové strategie při amerikanizaci</i>		
<i>evropského filmu</i>	06 – 1 /	25–43
MARCELLI, Miroslav: <i>Manierizmus a ako sa ho zbaviť</i>	98 – 3 /	33–41
MARCELLI, Miroslav: <i>Myslieť v obrazoch</i>	01 – 3 /	13–20
MAREK, Petr: <i>Mechanika paměti filmového média (a paměť ve filmu)</i> ..	00 – 1 /	5–27
MAREŠ, Petr: „Gehen Sie in mein Zimmer...“		
<i>K vícejazyčné komunikaci ve filmu</i>	96 – 2 /	37–52
MAREŠ, Petr: <i>Citát a aluze ve filmu</i>	97 – 2 /	5–11
MAREŠ, Petr: <i>Dva české němé filmy: narace a mezititulky</i>	97 – 4 /	5–19
MAREŠ, Petr: <i>Jazykový fortel Richarda Lestera</i>	02 – 3 /	51–61
MAREŠ, Petr: <i>Jazyky, herci a publikum. C. a k. polní maršálek versus</i>		
<i>Der Falsche Feldmarschall</i>	04 – 2 /	93–100
MAREŠ, Petr: <i>Politika a „pohyblivé obrázky“.</i>		
<i>Spor o dovoz amerických filmu do Československa</i>	94 – 1 /	77–96
MARGRY, Karel: <i>Filmové týdeníky v okupovaném Československu.</i>		
<i>Karel Pečený a jeho společnost Aktualita</i>	09 – 2 /	83–134
MARHOULOVÁ, Zuzana: <i>František Kalivoda —</i>		
<i>organizátor brněnské avantgardy</i>	04 – 4 /	89–116
MARSZALEK, Rafal: <i>Klobouk a šátek</i>	90 – 2 /	54–70
MATIAŠKA, Milan: viz KAŇUCH, Martin		
MATUSZEWSKI, Boleslas: <i>Nový historický pramen</i>		
<i>(Zřízení depozitáře historické kinematografie)</i>	93 – 2 /	87–91
MAYNEOVÁ, Judith: <i>Paradoxy diváctví</i>	07 – 2 /	47–72
MAZANEC, Martin: <i>Animace filmu</i>	09 – 4 /	71–81
MERLEAU-PONTY, Maurice: <i>Film a nová psychologie</i>	89 – 2 /	12–22
MESGUICH, Félix: <i>Dobývání Ameriky</i>	95 – 1 /	13–16
MESGUICH, Félix: <i>Když jsem poprvé nastoupil</i>	95 – 1 /	11–12
MICHALEK, Boleslaw: <i>Taktické hry „nezávislé“ kritiky</i>	97 – 1 /	89–90
MICHALOVIČ, Peter – MINÁR, Pavol: „Konečně je všechno tak,		
<i>ako má byť...“</i>	95 – 4 /	89–98
MICHALOVIČ, Peter – ZUSKA, Vlastimil: <i>Tartuská škola.</i>		
<i>Od modelujících systémů k uměleckým textům</i>	07 – 3 /	5–32

MICHALOVIČ, Peter – ZUSKA, Vlastimil:		
<i>Ticho, gestá, metafory a příběhy</i>	03 – 3 /	55–70
MICHALOVIČ, Peter: <i>Ako písať o filme alebo o (nad)interpretácii</i>	98 – 1 /	37–49
MICHALOVIČ, Peter: <i>Dvojitá spirála žánru western.</i>		
<i>Mackennovo zlato</i>	01 – 3 /	21–26
MICHALOVIČ, Peter: <i>Labyrintický človek Roland Barthes</i>		
<i>a hľadanie Ariadny</i>	03 – 4 /	51–65
MICHALOVIČ, Peter: <i>Písmo, ktoré píše obrazy</i>	99 – 2 /	37–49
MICHALOVIČ, Peter: <i>Věčný Odysseus na prahu třetího milénia</i>	00 – 1 /	71–80
MINKOWSKY, John: <i>Několik poznámek k videu Vasulkových</i>		
<i>v letech 1973–1974</i>	06 – 2 /	31–39
MISCHKE, Wojciech: <i>Ikonologie v polské filmologické literatuře</i>	90 – 2 /	16–38
MISIAK, Anna: <i>The Polish Film Industry under Communist Control.</i>		
<i>Conceptions and Misconceptions of Censorship</i>	12 – 4 /	61–83
MIŠKOV, Jan: <i>Genealogie interaktivního textu.</i>		
<i>Remediace literatury, divadla a filmu v Heavy Rain</i>	12 – 2 /	65–87
MOCNÁ, Dagmar: <i>„Červená knihovna“ v českém filmu třicátých let</i>	95 – 2 /	53–100
MOCNÁ, Dagmar: <i>Kondelík a „kondelíkovština“</i>	98 – 4 /	39–59
MOCNÁ, Dagmar: <i>Pytláková schovanka aneb Fričovo velké loučení</i>	96 – 2 /	77–104
MOSCONIOVÁ, Elena – PIREDDAOVÁ, Maria Francesca:		
<i>Mimo prostor kina: Kino pod širým nebem</i>	09 – 3 /	43–55
MOUCHA, Josef: <i>Filmař snů: Jaroslav Rössler</i>	05 – 1 /	77–96
MOUCHA, Josef: <i>Mezi obrazy</i>	00 – 3 /	33–40
MOUCHA, Josef: <i>Nepředmětnost obrazu</i>	99 – 2 /	51–61
MOUCHA, Josef: <i>Od zrcadlení k reflexi</i>	96 – 3 /	39–48
MOUCHA, Josef: <i>Skutečnost obrazu</i>	98 – 3 /	51–64
MOUCHA, Josef: <i>Zážitek arény</i>	97 – 3 /	73–88
MOUCHA, Josef: <i>Zrození múzy</i>	01 – 4 /	17–25
MRAVCOVÁ, Marie: <i>Čtvero podob Nebezpečných známostí.</i>		
<i>Část první</i>	97 – 1 /	91–111
MRAVCOVÁ, Marie: <i>Čtvero podob Nebezpečných známostí.</i>		
<i>Část druhá</i>	97 – 2 /	37–62
MRAVCOVÁ, Marie: <i>Dva příběhy se „Zvětšeninou“: Cortazarova</i>		
<i>povídka jako literární impuls pro film režiséra Antonioniho</i>	07 – 2 /	97–117
MRAVCOVÁ, Marie: <i>Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka.</i>		
<i>Postdramaturgické úvahy</i>	94 – 1 /	5–46
MRAVCOVÁ, Marie: <i>Pasoliniovské přisvojení Dekameronu</i>	98 – 4 /	17–36
MRAVCOVÁ, Marie: <i>Romance pro křídlovku aneb</i>		
<i>Jak se z básně zrodil film</i>	89 – 2 /	38–64
MRAVCOVÁ, Marie: <i>Trhani. Historicky cenný i kompromisní</i>		
<i>případ filmařské nonkonformity</i>	96 – 2 /	55–74
MRAVCOVÁ, Marie: <i>Trojí kontext Sladkých her minulého léta</i>	93 – 2 /	33–51
MÜLLEROVÁ, Corinna: <i>Příliš mnoho zřetelně poznatelné odlišnosti.</i>		
<i>K problému uvádění zahraničních zvukových filmů</i>	04 – 2 /	39–59

MULVEYOVÁ, Laura: <i>Vizuální rozkoš a narativní film</i>	93 – 3 /	43–52
MURATOV, Pavel Pavlovič: <i>Film</i>	91 – 2 /	15–31
MURRAYOVÁ, Simone: <i>Přeludné adaptace:</i>		
<i>Eukalyptus, průmysl adaptace a film, který nikdy nebyl</i>	10 – 1 /	83–100
MUSIL, Robert: <i>Počátky nové estetiky.</i>		
<i>Úvahy o jedné dramaturgii filmu</i>	94 – 3 /	31–42
NAFICY, Hamid: <i>Kinematografie s přízvukem. Stylistický přístup</i>	08 – 2 /	7–34
NEILL, Alex: <i>Empatie a (filmová) fikce</i>	07 – 2 /	5–24
NEGRA, Diane: viz TASKEROVA, Yvonne		
NICHOLS, Bill: <i>Dokumentární film a modernistická avantgarda</i>	03 – 2 /	49–72
NICHOLS, Bill: <i>Kulturní statky ve věku kybernetických systémů</i>	93 – 1 /	79–101
NOWELL, Richard: <i>“Between Dreams and Reality”. Genre Personae, Brand Elm Street, and Repackaging the American Teen Slasher Film</i>	12 – 3 /	69–101
NYGREN, Scott: viz TURIMOVA, Maureen		
O'BRIEN, Charles: <i>Za komparativní historiografii: rozhlas, film a gramofon v meziválečné Británii, Německu a Francii</i>	06 – 3 /	65–77
O'GRADY, Gerald: <i>Sférické poznání Woodyho Vasulky.</i>		
<i>Od dírkové kamery k otvorům v pinballu</i>	06 – 2 /	9–30
ODIN, Roger: <i>Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření</i>	04 – 3 /	5–33
OGNJANOVIĆ, Dejan: <i>Horory v horách. Srbský film hrůzy</i>	11 – 3 /	97–111
OWEN, Jonathan: <i>Alain Robbe-Grillet in Slovakia:</i>		
<i>Transnational Encounters and the Art of the Co-Production</i>	13 – 4 /	63–77
PACVOŇ, Michal: <i>Kine(o)tický věk</i>	03 – 2 /	5–16
PAECH, Joachim: <i>Obraz mezi obrazy</i>	02 – 2 /	5–16
PALKOVÁ, Zdena: <i>O řeči (v českém) filmu</i>	91 – 1 /	3–18
PANOFISKY, Erwin: <i>Styl a médium ve filmu</i>	91 – 1 /	19–34
PAVLÁSKOVÁ, Slavena: <i>Európa</i>	99 – 4 /	37–50
PÁVLÁSKOVÁ, Slavena: <i>Lars von Trier, rytmus (Prvok zločinu, Epidemic, Európa)</i>	02 – 4 /	57–63
PECKA, Emanuel: <i>Česká sociologie a otázky filmu po druhé světové válce (1945–1970)</i>	90 – 2 /	39–53
PECKA, Emanuel: <i>Starší česká sociologie a otázky filmu</i>	90 – 1 /	30–42
PETRÁŇ, Tomáš: <i>Od archeologie filmu k „nové historii“ (K otázkám historického pramene)</i>	93 – 1 /	37–43
PETŘÍČEK jr., Miroslav: <i>Gilles Deleuze. Film 1. Obraz-pohyb</i>	01 – 3 /	7–12
PISTEROVÁ, Patricia: <i>Film a vnímání iluzí. Zkusmé poznámky o filmové teorii a neurovědě</i>	11 – 4 /	43–58
PISU, Stefano: <i>The USSR and East-Central European Countries at the Venice International Film Festival (1946–1953)</i>	13 – 3 /	51–63
PIŠTORA, Ladislav: <i>Filmoví návštěvníci a kina na území České republiky. Od vzniku filmu do roku 1945</i>	96 – 4 /	35–59
PIŠTORA, Ladislav: <i>Filmoví návštěvníci a kina na území České republiky. Od roku 1945 do současnosti</i>	97 – 2 /	63–106

POLÁKOVÁ, Sylva: <i>Otázka „místa“ v případě videomappingu</i>	11 – 1 /	89–110
POKORNÝ, Jiří: <i>Film ve službách osvěty (1919–1928)</i>	95 – 1 /	61–74
POKORNY, Michael: viz SEDGWICK, John		
PONDĚLÍČEK, Ivo: <i>Hitchcockovy obrazy choré mysli</i>	98 – 1 /	51–78
PONDĚLÍČEK, Ivo: <i>Násilí ve filmu</i> (přednáška z profesorského řízení na FF UK)	95 – 3 /	73–82
PONDĚLÍČEK, Ivo: <i>Sociologie filmu – otázky nad metodou</i>	91 – 2 /	33–38
PROJANSKY, Sarah: <i>Postfeministický kontext. Redefinice feminismu</i> v populární kultuře od roku 1980 do dneška	08 – 4 /	85–111
PŘÁDNÁ, Stanislava: „Američan s českým srdcem.“ <i>Forman o Formanovi i z jiných pohledů</i>	08 – 2 /	59–75
PŘÁDNÁ, Stanislava: <i>Moc strachu versus síla člověka.</i> <i>Nad filmem Zbyňka Brynycha ... a pátý jezdec je Strach</i>	98 – 4 /	61–73
PŘÁDNÁ, Stanislava: <i>Obchod na korze po letech</i>	97 – 4 /	91–113
PTÁČEK, Luboš: <i>Metafora letu. Pohyb mezi nebem a zemí,</i> <i>mezi filmem a literaturou a mezi Ruskem a světem</i>	01 – 3 /	71–80
RABINOVITZOVÁ, Lauren: <i>Slastná pokušení: Nickelodeony,</i> <i>zábavní parky a předvádění ženské sexuality</i>	11 – 2 /	53–67
RAK, Jiří: <i>Historická tematika v kinematografii Třetí říše</i>	93 – 1 /	7–36
RAK, Jiří: <i>Úvahy o národním charakteru českého filmu po roce 1918</i>	89 – 1 /	30–42
RAK, Jiří: viz též KLIMEŠ, Ivan		
<i>Redakce Cahiers du cinéma: Young Mr Lincoln Johna Forda</i>	01 – 1 /	72–116
RIESS, Rolf: <i>Ve stínu doktora Caligariho. Hans Janowitz v exilu</i>	97 – 4 /	21–32
ROSENSTONE, Robert, A.: <i>Budoucnost minulosti.</i> <i>Film a počátky postmoderní historie</i>	04 – 1 /	43–59
ROSENSTONE, Robert A.: <i>Dokumentární film</i>	08 – 3 /	107–122
ROSTEN, Leo C.: <i>Legenda zvaná Hollywood</i>	06 – 1 /	5–24
RUTSKY, R. L. – WYATT, Justin: <i>Seriózní rozkoše.</i> <i>Filmová rozkoš a pojetí zábavnosti</i>	96 – 4 /	61–76
RUTSKY, R. L. – WYATT, Justin: <i>Vrhání stínu na království</i>	96 – 4 /	84–87
SALT, Barry: <i>Filmový styl a filmová technika v letech 1895–1900</i>	95 – 1 /	27–41
SALT, Barry: <i>Praktická filmová teorie</i>	95 – 1 /	17–25
SCICCHITANO, Altiero: <i>2001: propastná nuda</i>	01 – 4 /	5–16
SCICCHITANO, Altiero: <i>Forever. Eyes Wide Shut</i> <i>neboli Zkamenělá touha</i>	00 – 4 /	23–31
SEDGWICK, John – POKORNY, Michael: <i>Filmový obchod v USA</i> <i>a Velké Británii ve třicátých letech 20. století</i>	06 – 4 /	69–104
SHAVIRO, Steven: <i>Poznámka k Bressonovi</i>	00 – 1 /	81–88
SCHATZBERG, Walter: viz JUNG, Uli		
SCHEFER, Jean Louis: <i>Zločinecký život</i>	03 – 3 /	31–42
SCHNEIDEROVÁ, Alexandra: <i>Performance v rodinném filmu.</i> <i>Několik poznámek o domácích snímcích jako mediální praxi</i>	04 – 3 /	69–82
SIEGERT, Bernhard: <i>Pohled jako narušení obrazu.</i> <i>Mezi mimézí a mimikry</i>	11 – 2 /	31–51

SIEREK, Karl: <i>Analýza chronotopů a dialogičnost. Prolegomena k jinému způsobu pohyblivých obrazů</i>	97 – 4 /	115–134
SKLAR, Robert: <i>Ach, Althusser! Historiografie a vzestup filmového bádání</i>	94 – 4 /	27–45
SKOPAL, Pavel: <i>Filmy z nouze. Způsoby rámcování filmových projekcí a divácké zkušenosti v období stalinismu</i>	09 – 3 /	71–92
SKOPAL, Pavel: <i>Kolem světa ve 32 jazycích. Lví král a strategie „globální lokalizace“</i>	05 – 2 /	31–49
SKOPAL, Pavel: <i>Na cestu kolem světa, nebo na výlet do Krče? Recepce filmových cestopisů Hanzelky a Zikmunda v 50. letech</i>	08 – 1 /	85–125
SKOPAL, Pavel: <i>Na tenkém ledě koprodukční spolupráce. Srovnání žánrové produkce studií Barrandov a DEFA v polovině 60. let na příkladu snímku STRAŠNÁ ŽENA (1965)</i>	11 – 3 /	29–51
SKOPAL, Pavel: <i>(Ne)viditelné vrstvy filmového obrazu. Storyboard, DVD a exhibicionistická rétorika hollywoodského filmu</i>	03 – 4 /	35–48
SKOPAL, Pavel: <i>Staré a Nové. Dějiny DVD jako dějiny diferenciací</i>	06 – 4 /	105–124
SKOPAL, Pavel: <i>Staré filmy, nové příběhy. Kontextualizace a kulturní zprostředkování hollywoodských filmů na DVD</i>	05 – 3 /	105–126
SKUPA, Lukáš: <i>Celý svět tleská zestátněnému filmu. Kauza Sirény na MFF v Benátkách 1947</i>	09 – 2 /	60–75
SKUPA, Lukáš: <i>Dobývání „zlatých dolů“. Obměna vlastníků kinematografických licencí v Brně, 1920–1926</i>	09 – 3 /	57–70
SKUPA, Lukáš: <i>Filmové studio Gottwaldov jako alternativní model výroby a estetické praxe</i>	07 – 4 /	5–26
SMITH, Jeff: <i>Zvuky obchodu. Marketing populární filmové hudby</i>	07 – 3 /	45–94
SMITH, Murray: <i>“The Pit of Naturalism”. Neuroscience and the Naturalized Aesthetics of Film</i>	11 – 4 /	59–79
SORLIN, Pierre: <i>Historické filmy jako pracovní pomůcka pro historiky</i>	95 – 4 /	19–41
SPIELMANNOVÁ, Yvonne: <i>Video a počítač. Estetika Steiny a Woodyho Vasulkových</i>	06 – 2 /	71–86
STAIGEROVÁ, Janet: <i>Ohlašování zboží, získávání zákazníků a vyjadřování ideálů. Úvahy o dějinách a teorii filmové reklamy</i>	06 – 4 /	17–47
STEHLÍKOVÁ, Karolína: <i>Od sociální satiry k melodramatu. Hry Oskara Braatena jako filmové předlohy</i>	11 – 1 /	5–20
STRAUVENOVÁ, Wanda: <i>Dilema pozorovatele: Dotýkat se, či nedotýkat?</i>	11 – 2 /	69–82
STRINGER, Julian: <i>Globální města a ekonomie mezinárodních filmových festivalů</i>	03 – 1 /	53–62
STRUSKOVÁ, Eva: <i>Film Ghetto Theresienstadt 1942: Poselství filmových výstřižků</i>	09 – 1 /	5–36
STRUSKOVÁ, Eva: <i>Iréna & Karel Dodal. Průkopníci českého animovaného filmu</i>	06 – 3 /	99–146
STRUSKOVÁ, Eva: <i>Šachta pohřbených ideí. Historie filmu</i>	00 – 2 /	41–71

STŘÍTESKÝ, Václav – HANZLÍK, Jan – KARLÍČEK, Miroslav:		
<i>Čeští návštěvníci kin z pohledu filmového marketingu</i>	13 – 2 /	33–51
SUK, Radovan: <i>Negativ – Pozitiv. Poznámky k motivu dvojnictví</i>		
<i>u Akiry Kurosawy</i>	99 – 1 /	41–60
SUK, Radovan: <i>Virus jako kolektivní a neviditelný hrdina.</i>		
<i>Srovnání dvou verzí filmu Věc</i>	01 – 3 /	27–33
SVATOŇOVÁ, Kateřina – LOŠŤÁKOVÁ, Markéta: <i>Pojďte k filmu!</i>		
<i>Role zábavních periodik při formování (obrazu) českého</i> <i>(mezi)válečného filmového publika</i>	12 – 1 /	5–23
SVOBODA, Jan: <i>Jan Kučera jako teoretik televize</i>	05 – 4 /	57–68
SZCZEPANIK, Petr: <i>Film a nahrávací průmysl: případ Ultraphonu</i>	07 – 3 /	95–151
SZCZEPANIK, Petr: <i>Filmy, které vidí vlastní vidění</i>	00 – 3 /	41–63
SZCZEPANIK, Petr: <i>Fotogram jako diferenciální prvek</i> <i>kinematografického pohybu. Několik otázek nad Deleuzovými</i> <i>knihami o filmu z perspektivy „kinematografické“</i>		
	01 – 3 /	51–61
SZCZEPANIK, Petr: <i>How Many Steps to the Shooting Script?</i>		
<i>A Political History of Screenwriting</i>	13 – 3 /	73–98
SZCZEPANIK, Petr: <i>Konstrukce mezinárodního prostoru</i>		
<i>v jazykových verzích české výroby</i>	04 – 2 /	77–91
SZCZEPANIK, Petr: <i>„Podívej, jak se měním!“ Morfing a fenomenologie</i> <i>speciálních efektů</i>		
	01 – 4 /	27–35
SZCZEPANIK, Petr: <i>Poněmčený Hollywood v Praze. Recepce</i> <i>„německých verzí“ a popularita zahraničních filmů v pražských</i> <i>kinech počátkem třicátých let</i>		
	06 – 1 /	59–83
SZCZEPANIK, Petr: <i>Vidět scénář, psát v obrazech. Poznámky</i> <i>k intermedialitě Godardova Scénáře k filmu Vášně a Vášně</i>		
	02 – 4 /	41–55
SZCZEPANIK, Petr: <i>„Zrození“ filmové historie. Nástup zvuku</i> <i>a média objevující vlastní minulost</i>		
	05 – 3 /	47–81
ŠAFAŘÍKOVÁ, Kateřina – HANZLÍK, Jan:		
<i>Vývoj českého filmového plakátu v letech 1990–2012</i>	13 – 2 /	53–70
ŠANTAVÁ, Martina: <i>Nákup audiovizuálních děl na televizním trhu</i> <i>v Česku a jejich cesta k divákovi</i>		
	07 – 1 /	137–152
ŠISLER, Vít: <i>Počítačové hry na Blízkém východě.</i>		
<i>Procedurální rétorika a její role v utváření muslimské identity</i>	12 – 2 /	49–64
ŠKVORECKÝ, Josef: <i>Jak to bylo s kapelou, která to nevyhrála</i>	96 – 1 /	47–52
ŠLINGEROVÁ, Alena: <i>Mistři a dělníci národní kultury.</i>		
<i>Obraz umělce v českých hraných filmech poúnorových let</i>	13 – 4 /	5–22
ŠOFR, Jaromír: <i>O umanutosti v tvorbě se zvláštním zřetelem</i> <i>ke kinematografii, o roli náhody ve výtvarném a kinematografickém</i> <i>zobrazování (habilitační přednáška)</i>		
	95 – 1 /	108–111
ŠOFR, Jaromír: <i>Pojem virtuozity kameramanské práce</i> <i>(habilitační přednáška)</i>		
	95 – 1 /	105–108
ŠTECHOVÁ, Markéta: <i>Mytologie výjimečnosti jako produkční</i> <i>ideologie televizního seriálu Proč bychom se netopili</i>		
	12 – 2 /	5–27

ŠVELCH, Jaroslav: <i>Co nám říká hra. Teoretické a metodologické přístupy k počítačové hře jako expresivnímu médiu</i>	12 – 2 /	33–48
TASKEROVÁ, Yvonne – NEGRA, Diane: <i>Feministická politika a postfeministická kultura</i>	08 – 4 /	113–132
THEIN, Karel: „It's Alive!“ Gilles Deleuze a evoluce filmového obrazu	00 – 3 /	5–19
THEIN, Karel: <i>Barva proti zvuku aneb Triumf trichromního Technicoloru. Stručná poznámka k rytmu filmových dějin</i>	01 – 2 /	33–40
THEIN, Karel: <i>Fidelio neboli Láska manželská. Oči doširoka zavřené jako válka světů</i>	00 – 4 /	5–21
THEIN, Karel: <i>Král komedie v říši dobra a zla. John Woo: Face/Off</i>	98 – 1 /	101–118
THEIN, Karel: <i>Skutečnost bez možností. Luis Buñuel jako dokumentarista světa</i>	00 – 1 /	45–55
THEIN, Karel: <i>Sluneční Pierrot. „O světlech a stínech“ Henri Alekanai</i>	99 – 2 /	17–35
THERISOVÁ, Rose: <i>Od Mefistofela k Mélièsovi. Spektákl a narativ v opeře a raném filmu</i>	13 – 1 /	25–37
THOMPSONOVÁ, Kristin: <i>Estetika diskrepance: Pravidla hry</i>	98 – 3 /	65–91
THOMPSONOVÁ, Kristin: <i>Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod</i>	98 – 1 /	5–36
THOMPSONOVÁ, Kristin: <i>Realismus ve filmu: Zloději kol</i>	98 – 2 /	69–86
TIPPNEROVÁ, Anja: <i>Kolja jako symptom. Ideologie, fantasma a návod ve filmu Jana Svěráka</i>	01 – 1 /	35–44
TIRNANIĆ, Bogdan: <i>Soudní proces se skupinou Baader-Meinhof (Případ filmu Raná díla, 1968–1970)</i>	10 – 3 /	63–82
TRNKOVÁ, Petra: <i>Fotografové amatéři a umělecká fotografie v kontextu uměleckých a umělecko-historických teorií (1890–1914)</i>	04 – 3 /	99–119
TRÖHLEROVÁ, Margrit – TAYLOR, Henry M.: <i>Několik faset lidské postavy v hraném filmu</i>	05 – 1 /	5–23
TURIMOVÁ, Maureen – NYGREN, Scott: <i>Čist nástroje, psát obraz</i>	06 – 2 /	49–70
UHDE, Jan: <i>K problematice kolorizace filmů</i>	92 – 1 /	3–15
ULVER, Stanislav: <i>Čas a globální čas ve filmu</i>	89 – 2 /	1–8
ULVER, Stanislav: <i>Znaky a (senzitivní) fakta</i>	90 – 2 /	3–15
URBAN, Otto M.: <i>Anatomie úzkosti: Night of the Living Dead</i>	02 – 1 /	43–62
URICCHIO, William: <i>Televize jako historie. Německé televizní vysílání v letech 1935–1944 a dějiny jeho reprezentací</i>	05 – 4 /	5–25
USAI, Paolo Cherchi: <i>Georges Méliès dnes</i>	96 – 4 /	89–95
VALCK Marijke de: <i>Nové objevení Evropy. Historický přehled fenoménu filmových festivalů</i>	03 – 1 /	31–51
VARGA, Balázs: <i>Take the money and...? Questions of Self-governance in the Hungarian Film Industry</i>	12 – 4 /	29–43
VASEYOVÁ, Ruth: viz MALTBY, Richard		
VÁVRA, Martin – ČIŽEK, Tomáš – ŠPAČEK, Ondřej: <i>Český filmový divák. Sociologická charakterizace na základě kvantitativních šetření</i>	10 – 4 /	107–125

VEČEŘA, Michal: Rozvoj filmové výroby v českých zemích na konci 10. a počátkem 20. let. Případ společnosti Praga-film.....	11 – 2 /	5–24
VERNET, Marc: Pohled do kamery	02 – 4 /	69–84
VINCENDEAUOVÁ, Ginette: Hollywoodský babylon. Nástup zvukového filmu a jazykových verzí	04 – 2 /	5–20
VIRILIO, Paul: Film neznamená vidím, nýbrž letím	03 – 2 /	17–34
VLNAS, Vít: Oldřich J. Blažíček a český historický film 1944–1945	95 – 3 /	5–11
WALLÓ, Olga: Aniž si kdo všiml	05 – 2 /	83–88
WARD, Paul: Několik úvah o vztahu teorie a praxe v oboru animačních studií	09 – 4 /	41–54
WEIBEL, Peter: Vládci kódů	06 – 2 /	41–47
WELSCH, Wolfgang: Umělé rajske zahrady? Úvahy o světě elektronických médií – a jiných světech	97 – 3 /	89 – 106
WHITE, Hayden: Modernistická událost	99 – 4 /	5–21
WINGFIELDVÁ, Nancy M.: Film jako otázka národní identity. Zvukové filmy a pražské protiněmecké demonstrace v roce 1930	96 – 4 /	5–32
ZABLOUDILOVÁ, Jitka: Film a fotografie v československém vojsku v Rusku 1914–1920.....	95 – 2 /	111–139
ZEMAN, Pavel: Idea filmového archivu v Čechách	95 – 1 /	43–59
ZEMAN, Pavel: Týdeník Aktualita. České filmové zpravodajství na začátku druhé světové války	97 – 4 /	67–89
ZILYNSKYJ, Bohdan: Filmové aktivity ukrajinské emigrace v českých zemích.....	94 – 2 /	23–36
ZIMMERMANNOVÁ, Patricia, R.: Hollywood, rodinné filmy a zdravý rozum. Estetická měřítko jako kontrolní mechanismus.....	04 – 3 /	53–68
ZIMMERMANNOVÁ, Yvonne: Jak zkoumat průmyslové filmy: metodologická úvaha	04 – 4 /	5–22
ZUSKA Vlastimil: Boční participace (filmového) diváka.....	07 – 2 /	73–87
ZUSKA, Vlastimil: Dvakrát Cat People — Od symbolu k naturalistickému ikonu	97 – 3 /	7–20
ZUSKA, Vlastimil: Estetická versus umělecká hodnota. Určení rozdílu s přihlédnutím k filmovému uměleckému dílu.....	90 – 1 /	1–18
ZUSKA, Vlastimil: Fil(m)osofická meditace o závratí z času. Hitchcockovo Vertigo	98 – 2 /	57–68
ZUSKA, Vlastimil: Film jako/a zrcadlo. Průzkum možností jedné analogie	89 – 1 /	3–16
ZUSKA, Vlastimil: „Síla“ žánru jako funkce vzdálenosti možného světa	95 – 4 /	5–16
ZUSKA, Vlastimil: Žánr jako vektorová kategorizace filmového díla.....	99 – 2 /	5–16
ZUSKA, Vlastimil: viz též MICHALOVIČ, Peter		
ŽÁČEK, Ivan: Audiovizuální kontinuum ve Felliniho Zkoušce orchestru.....	92 – 2 /	31–44
ŽÁČEK, Ivan: Český dabing – chorobopis. Nástin krize dabingového průmyslu a pokus o diagnózu	05 – 2 /	51–82

ŽÁČEK, Ivan: <i>Felliniho loď stále pluje</i>	93 – 4 /	7–25
ŽIŽEK, Slavoj: <i>Podrost slasti. Jak se populární kultura může stát úvodem do Lacana</i>	01 – 1 /	5–22

Rozhovory

APRA, Adriano – FACCINI, Luigi: <i>Rozhovor o filmu s Romanem Jakobsonem</i>	94 – 1 /	101–108
BALKEMA, Anette W.: <i>Výzva filmu. Rozhovor s Raymondem Bellourem</i>	02 – 4 /	91–99
BATISTOVÁ, Anna: <i>Co bylo před a po vyrobeném filmu. Rozhovor s Albertem Friedemannem</i>	07 – 4 /	127–132
BATISTOVÁ, Anna: <i>Technika filmu. Technika ve filmu. Rozhovor s Francescem Casettim</i>	09 – 3 /	112–117
BATISTOVÁ, Anna – ROTTIN, Andrea: <i>Život filmu navzdory jeho fyzické smrti. Rozhovor s Paolo Cherchi Usaiem</i>	06 – 1 /	99–109
BIETTE, Jean Claude: <i>Po jedenácti letech. Rozhovor s Jacquesem Rivette o Serge Daneyovi</i>	01 – 4 /	65–72
BLÁHOVÁ, Jindřiška: <i>Generační nenávisť k feminismu neexistuje. Rozhovor s Yvonne Taskerovou</i>	08 – 4 /	133–139
BLÜMLINGEROVÁ, Christa: <i>Filmy Kina Dějiny Archivy Výzkumy. Rozhovor s Thomasem Elsaesserem</i>	00 – 2 /	101–119
BRUNETTE, Peter – WILLS, David: <i>Prostorová umění. Rozhovor s Jacquesem Derridou</i>	98 – 3 /	129–150
BUBENÍČEK, Petr – ČESÁLKOVÁ, Lucie: <i>Adaptační studia na křižovatce. Rozhovor s Thomasem Leitchem</i>	10 – 1 /	131–140
<i>Cassavetes o Cassavetesovi</i>	05 – 1 /	97–107
<i>Co si myslí Eric Rohmer o Murnauovi. Rozhovor s Friedou Grafeovou a Enno Patalasem</i>	99 – 2 /	107–124
ČESÁLKOVÁ, Lucie: <i>Hvězdami budou ještě chvíli hlavně lidé. Rozhovor s Ginette Vincendeau</i>	12 – 1 /	113–116
ČESÁLKOVÁ, Lucie: <i>Příběhy z vlastního dvorečku. Rozhovor s Michaellem Renovem</i>	09 – 2 /	171–177
DELAHAYE, Michel – RIVETTE, Jacques: <i>Rozhovor s Claudem Lévi-Straussem</i>	93 – 1 /	103–112
DELAHAYE, Michel: <i>Leni a vlk. Rozhovor s Leni Riefenstahlovou</i>	97 – 2 /	135–153
DOINEL, Milan: <i>O Ejzenštejnovi. Rozhovor s Naumem Klejmanem</i>	99 – 1 /	75–83
DOLANOVÁ, Lenka: <i>Vizuální archiv a historie jako artefakt. Rozhovor s Arnoldem Dreyblattem</i>	09 – 1 /	119–122
DUŤA, Mircea Dan: <i>Z žánrových filmů jsme nadšeni nebyli. Rozhovor s Vioricou Bucurovou</i>	11 – 3 /	137–145
DVOŘÁK, Tomáš: <i>Když byla klasická televize nová. Rozhovor s Williamem Boddym</i>	05 – 4 /	89–93

<i>Film je speciální efekt. Rozhovor se Seanem Cubitem</i>	02 – 3 /	83–105
<i>Film. Rozhovor s Amédée Ozenfantem</i>	94 – 4 /	77–78
<i>Filmoví odborníci debatují o Leni Riefenstahlové</i>	97 – 2 /	155–160
HÁDKOVÁ, Jana: <i>Rozhovor s Kurtem Goldbergem</i>	91 – 2 /	115–129
HADRAVOVÁ, Tereza: <i>Technologie žádné problémy nevyřeší.</i> <i>Rozhovor s Jozefem Fiserem a Donaldem Katzem</i>	11 – 4 /	99–107
HAGEN, Charles: viz VASULKA, Woody		
HANZLÍK, Jan: <i>Alternativní obsah: Mít ve svém kině něco exkluzivního.</i> <i>Rozhovor s Malvínou Řezáčovou</i>	13 – 1 /	85–88
HANZLÍK, Jan: <i>Nejdůležitější je identifikovat jádro diváků.</i> <i>Rozhovor s Finolou Kerriganovou</i>	13 – 2 /	81–87
HANZLÍK, Jan: <i>Přenosy z Metropolitní opery nastavují latku</i> <i>českým divadlům. Rozhovor s Martinem Cikánkem</i>	13 – 1 /	79–84
HANZLÍK, Jan – HUDEC, Zdeněk: <i>Ve vědě o filmu jsem usiloval</i> <i>o interdisciplinární přístup. Rozhovor s Ivem Pondělíčkem</i>	10 – 4 /	151–159
HORNÍČEK, Jiří – SZCZEPANIK, Petr: <i>Příběhy a emoce</i> <i>rodinných filmů. Rozhovor s Janem Šiklem</i>	04 – 3 /	199–225
HUHTAMO, Erkki: <i>Rozhovor s Woodym Vasulkou.</i> <i>Druhého března 1998, v jeho ateliéru v Santa Fe</i> <i>v Novém Mexiku</i>	06 – 2 /	179–187
HULÍK, Štěpán: <i>Nejlepší scénáře se do realizace nedostaly.</i> <i>Rozhovor s Marcelou Pittermannovou</i>	10 – 2 /	83–101
<i>Imaginace a mentální stavy v diváckém rozumnění filmové fikci.</i> <i>Rozhovor s Gregorym Curriem</i>	03 – 1 /	87–101
Jacques Rivette, strážce. <i>Rozhovor Serge Daneye a Jacquese Rivetta</i> <i>ze stejnojmenného filmu Claire Denisové</i>	01 – 4 /	51–63
JANDA, Luděk: <i>Aktivní dokumentace zaznamenává život díla.</i> <i>Rozhovor s Alainem Depocasem</i>	06 – 4 /	145–153
JANDA, Luděk: <i>S každou novou generací médií se musí řešit otázka</i> <i>jejich konzervace. Rozhovor s Jeanem-Michelem Rodesem</i>	05 – 3 /	139–144
JARRETT, Michael: <i>Zvuková doktrína.</i> <i>Rozhovor s Walterem Murchem</i>	03 – 3 /	81–96
JONSSONOVÁ, Pavla: <i>Vlasta, Staré pověsti české a reinterpretace mýtu.</i> <i>Rozhovor s dokumentaristkou Hanou Železnou</i>	08 – 4 /	141–147
KERBACHOVÁ, Bohdana: <i>První schůzky naplňovalo snění.</i> <i>Rozhovor s Petrem Skalou</i>	06 – 2 /	189–198
KESSLER, Frank – LENKOVÁ, Sabine: <i>Život pro Méliése.</i> <i>Rozhovor s Madeleine Maltheteovou-Méliesovou,</i> <i>vícepřezidentkou Association des Amis de Georges Méliés</i>	96 – 4 /	97–106
KLAWANS, Stuart – MICHELSONOVÁ, Annete – PEÑA, Richard – SCHAMUS, James – TURVEY, Malcolm: <i>Nezávislost ve filmu</i>	00 – 3 /	79–98
KLUSÁKOVÁ, Veronika: <i>Cítily jsme, že filmová studia patří nám.</i> <i>Rozhovor s Constance Penleyovou</i>	08 – 4 /	149–153

KLUSÁKOVÁ, Veronika: <i>Historik je ve filmu spíše kosmetickým opatřením. Rozhovor s Robertem Rosenstonem</i>	08 – 3 /	148–154
KLEPIKOV, Milan: <i>Biftek a brýle aneb Positif zevnitř. Rozhovor s Petrem Králem</i>	04 – 1 /	97–110
KLIMEŠ, Ivan – ZEMAN, Pavel: <i>Film a historická věda. Rozhovor se Stephanem Doleželem</i>	99 – 4 /	87–96
KOVÁŘOVÁ, Irena: <i>Facets Multimedia v Chicagu pečuje o skvělé filmy, které (by) zapadly. Rozhovor s Milošem Stehlíkem</i>	08 – 2 /	119–138
KREUL, James: <i>Podivný případ Noëla Carrolla. Rozhovor s kontroverzním filosofem filmu</i>	02 – 1 /	89–113
KRTILOVÁ, Kateřina: <i>Dějiny médií a média dějin. Rozhovor s Bernhardem Siegertem</i>	11 – 2 /	103–101
KRTILOVÁ, Kateřina: <i>Zvláštní předměty filozofie médií. Rozhovor s Lorenzem Engellem</i>	10 – 2 /	103–111
KUČERA, Jakub: viz SZCZEPANIK, Petr		
LATIL-LE DANTEC, Mireille: <i>O Bressonovi. Rozhovor s Françoisem Truffautem</i>	00 – 1 /	89–102
LENKOVÁ, Sabine: viz KESSLER, Frank		
LUKEŠ, Jan: „Kde je vše dovoleno, nic nepřekvapí.“ <i>S Václavem Havlem o českém filmu let šedesátých i devadesátých</i>	96 – 1 /	89–100
LUKEŠ, Jan: <i>Jak nastupovala v českém filmu normalizace. I. „S nenávistí dělat nemůžu.“ Hynek Bočan od Pastáku k Partě hic. II. „Sloužili jsme všichni.“ Jaroslav Solnička od Královského omylu k Televizi v Bublicích aneb Bublicím v televizi. III. „To, co dělám, má mít smysl.“ Jiří Menzel od Skřivánků na niti ke Kdo hledá zlaté dno</i>	97 – 1 /	113–155
MACDONALD, Scott: <i>Rozhovor s Jonasem Mekasem</i>	99 – 3 /	97–122
<i>Malířství a film. Rozhovor s Pascalem Bonitzerem</i>	03 – 4 /	101–106
<i>Malířství, film a pohyb imaginace. Rozhovor Rudolfa Fily s Miroslavem Petříčkem</i>	03 – 4 /	107–116
MAREŠ, Petr: <i>O Kracauerovi, společnosti UFA a německém dokumentu. Rozhovor s Klausem Kreimeierem</i>	95 – 4 /	101–107
MAREŠ, Petr: <i>Teorie filmu a universitní filmová věda v Německu. Rozhovor s Karlem Sierkem</i>	97 – 4 /	135–140
MAREŠ, Petr: <i>Z pekárny do muzea. Rozhovor se Stefanem Drößlerem</i> ...	01 – 2 /	81–89
MICHELSONOVÁ, Annete: viz KLAWANS, Stuart		
NOWELL, Richard: <i>Film Genre and the Industrial Mindset: More Work Needed. A Brief Exchange with Peter Hutchings</i>	12 – 3 /	127–130
PALOTAI, János: „Archeologie“ soukromého Maďarska. <i>Rozhovor s Péterem Forgácsem</i>	04 – 3 /	177–198
PEÑA, Richard: viz KLAWANS, Stuart		
PIERRE, Sylvie: viz BIETTE, Jean Claude		
<i>Pokusy předpovídat jsou zajímavé tím, jak nevycházejí. Rozhovor J. Civjana a M. Jampolského s Jurijem Lotmanem</i>	95 – 3 /	85–91

POLEDŇÁK, Ivan: „Mám rád hudbu, která je jakoby další postavou ve filmu...“ <i>Se skladatelem Janem Klusákem o (hudbě k) divadlu a filmu</i>	96 – 2 /	107–119
PRIVETT, Ray: viz KREUL, James		
PRŮCHOVÁ, Andrea: <i>Proč se dnes dívat kolem sebe?</i> <i>Rozhovor s Maritou Sturken</i>	13 – 4 /	95–99
ROGOFF, Jana: <i>O nálezu v NFA, Michailu Cechanovském a filmové hrobařině. Rozhovor s Nikolajem Izvolovem a Sergejem Kaptěrevem</i>	12 – 2 /	97–108
ROTTIN, Andrea: viz BATISTOVÁ, Anna <i>Rozhovory Georgese Sadoula s Louisem Lumierem</i>	95 – 1 /	113–124
SCHAMUS, James: viz KLAWANS, Stuart		
SKOPAL, Pavel: <i>Big pictures: filmové hity a jejich diváci. Rozhovor s Peterem Krämerem</i>	06 – 3 /	147–165
SKOPAL, Pavel: <i>Globální Hollywood a domácí kino. Metodologické výzvy recepčních studií. Rozhovor s Barbarou Klingerovou</i>	05 – 3 /	145–158
SKOPAL, Pavel: <i>Putovní kina rodiny Kludských a projekce na vesnici v protektorátním období. Rozhovor s Editou Štanclovou-Kludskou</i>	09 – 3 /	107–111
SKOPAL, Pavel – SZCZEPANIK, Petr: <i>Města, kina a diváci. O dějinách recepce, lokálním výzkumu a multikinech. Rozhovor s Markem Jancovichem</i>	08 – 1 /	147–159
SKOPAL, Pavel: viz též SZCZEPANIK, Petr		
SLAGER, Henk: viz BALKEMA, Anette W.		
STRUSKOVÁ, Eva: <i>Knihu džunglí jsem nenapsal. Rozhovor se Svetozařem Vítkem</i>	00 – 4 /	121–133
SURMANOVÁ, Kateřina: <i>Animace je hra, která se hraje sama. Rozhovor s Giannalbertem Bendazzim</i>	09 – 4 /	113–119
SZCZEPANIK, Petr: <i>Filmové dějiny prizmatem popularity. Rozhovor s Johnem Sedgwickem</i>	06 – 4 /	137–144
SZCZEPANIK, Petr: <i>Historie, filmový historik a vynalézání vlastního archivu. Rozhovor s Michèle Lagnyovou</i>	04 – 3 /	85–95
SZCZEPANIK, Petr: <i>Mezi vědou, médii a uměním: podzemní proud dějin vizuální kultury. Rozhovor s Jaroslavem Andělem</i>	04 – 4 /	119–128
SZCZEPANIK, Petr: <i>On the Ethnography of Media Production. An Interview with Georgina Born</i>	13 – 3 /	99–119
SZCZEPANIK, Petr: <i>Příběhy pro oči, emoce a svaly. Rozhovor s Torbenem Kraghem Grodalem</i>	07 – 2 /	119–126
SZCZEPANIK, Petr – KUČERA, Jakub: <i>Virtuální život filmu. Rozhovor s Davidem Normanem Rodowickem</i>	03 – 2 /	89–106
SZCZEPANIK, Petr – SKOPAL, Pavel: <i>Za Praxeologii marginálních forem. Rozhovor s Vinzenzem Hedigerem</i>	04 – 2 /	113–135

SZCZEPANIK, Petr: viz též HORNÍČEK, Jiří		
ŠVELCH, Jaroslav: <i>Bílá místa na mapě herního designu.</i>		
<i>Rozhovor s Jakubem Dvorským a Jaroslavem Kolářem.....</i>	12 – 2 /	89–96
ŠVOMA, Martin: <i>Byl jsem hlavním strůjcem „puče“.</i>		
<i>Rozhovor s Petrem Prejdou.....</i>	07 – 1 /	167–174
ŠVOMA, Martin: <i>Filmový byznys se navenek jeví jako realitní.</i>		
<i>Rozhovor s Radomírem Dočkalem</i>	07 – 1 /	175–184
ŠVOMA, Martin: <i>Chtěl jsem z Barrandova udělat krásnou</i>		
<i>a bohatou nevěstu. Rozhovor s Václavem Marhoulem.....</i>	07 – 1 /	155–166
ŠVOMA, Martin: <i>Takové převraty se dělají.</i>		
<i>Rozhovor s Miroslavem Ondříčkem</i>	07 – 1 /	185–190
TURVEY, Malcolm: viz KLAWANS, Stuart		
VASULKA, Woody – HAGEN, Charles: <i>Syntax binárních obrazů</i>	06 – 2 /	159–178
VORÁČ, Jiří: <i>O exilu a filmových studiích v Kanadě.</i>		
<i>Rozhovor s Janem Uhdem.....</i>	08 – 2 /	139–154
ZEMAN, Pavel: viz KLIMEŠ, Ivan		

Úvody a doslovy k článkům, rozhovorům a edicím, editorially

BATISTOVÁ, Anna: <i>Filmové představení v kině a mimo ně</i>	09 – 3 /	41–42
BATISTOVÁ, Anna: <i>„Tento film je nebezpečný“</i>	09 – 3 /	118–120
BENDOVI, Helena: <i>Figury absence Marca Verneta.....</i>	02 – 4 /	65–67
BENDOVI, Helena: <i>Od Schefera k Esquenazimu. Úvod k četbě</i>	03 – 3 /	25–30
BLÁHOVI, Jindřiška: <i>Archeografický úvod k materiálům.....</i>	10 – 3 /	119
BLÁHOVI, Jindřiška: <i>Postfeminismus a feministická filmová studia</i>	08 – 4 /	63–64
BLÁHOVI, Jindřiška: <i>Trezorový film</i>	10 – 3 /	5–7
BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: <i>Žánrová produkce v socialistických</i>		
<i>kinematografiích.....</i>	11 – 3 /	5–9
BREGANT, Michal: <i>Abrakadabrantní proměny</i>	97 – 2 /	161–171
BREGANT, Michal: <i>Adam Kadmon</i>	99 – 3 /	123–127
BREGANT, Michal: <i>Amédée Ozenfant: film a umění?</i>	94 – 4 /	75–76
BREGANT, Michal: <i>Jonas Mekas.....</i>	99 – 3 /	93–96
BREGANT, Michal: <i>K dopisům Alexandra Hammida.....</i>	00 – 1 /	103–105
BREGANT, Michal: <i>Několik poznámek na téma Jiří Voskovec a film.....</i>	89 – 1 /	95–116
BREGANT, Michal: <i>Obnovený Erotikon. Hledání stylu němému filmu....</i>	94 – 4 /	79–89
BREGANT, Michal: <i>Skutečnost zlomku</i>	97 – 3 /	107–116
BUBENÍČEK, Petr: <i>Filmová adaptace</i>	10 – 1 /	5–6
BUCHTÍKOVÁ, Olga: viz JANÁK, Dušan		
ČADA, Karel – HANZLÍK, Jan: <i>Film a sociologie</i>	10 – 4 /	71–72
ČERNÍK, Zbyněk: <i>Bergmanovi hosté večere Smrti</i>	99 – 2 /	63–64
ČESÁLKOVÁ, Lucie: <i>Český nonfikční film do roku 1945</i>	09 – 2 /	76–82
ČESÁLKOVÁ, Lucie: <i>K organizaci vědecké kinematografie</i>		
<i>za druhé světové války a bezprostředně po ní</i>	08 – 3 /	155–158

ČESÁLKOVÁ Lucie: <i>Film je jinde / Mimo prostor kina</i>	11 – 1 /	63–66
ČESÁLKOVÁ, Lucie: <i>Obrazová kronika státu, továrny, rodiny i školy</i>	09 – 2 /	178–184
DIERNA, Giuseppe: <i>Vražda jako krásné umění milovat:</i> <i>Bleděmodrovous (1970)</i>	04 – 2 /	137–147
DOLANOVÁ, Lenka – VASULKA, Woody: Editorial	06 – 2 /	5–8
DRYJE, František: <i>Film a sen</i>	02 – 1 /	115 – 119
DVOŘÁKOVÁ, Tereza: <i>Funkce treuhändera v protektorátním</i> <i>filmovnictví</i>	04 – 1 /	111–113
DVOŘÁKOVÁ, Tereza: <i>Německá dohoda o budoucnosti</i> <i>kinematografie protektorátu</i>	02 – 4 /	101–106
EISMAN, Šimon: <i>Ministr informací Václav Kopecký</i> <i>na parlamentní půdě</i>	99 – 4 /	97–99
GLANC, Tomáš: <i>Ejzenštejnův kanibalismus</i>	00 – 3 /	99 – 100
GMITERKOVÁ, Šárka: <i>České filmové hvězdy</i>	12 – 1 /	25–29
HADRAVOVÁ, Tereza: <i>Film a neuroestetika</i>	11 – 4 /	39–41
HANÁKOVÁ, Petra: <i>Beyond “Malé, ale naše”:</i> <i>Czech and Slovak Cinemas as Transnational Cinemas</i>	13 – 4 /	23–26
HANÁKOVÁ, Petra – HÁJEK, Václav: <i>Film v době vizuálních studií</i>	09 – 1 /	37–39
HANÁKOVÁ, Petra – HANZLÍK, Jan – SVATOŇOVÁ, Kateřina: <i>Film a opera</i>	13 – 1 /	5–7
HOFMAN, Petr: <i>Československá meziválečná kinematografie</i> <i>ve fondech Vojenského historického archivu</i>	93 – 2 /	93–108
HOFMAN, Petr: <i>K historii jednoho filmového projektu</i>	95 – 2 /	141
HOPPE, Jiří: <i>Normalizace a československá kinematografie</i>	97 – 1 /	157–161
HOPPE, Jiří: <i>Sovětský pohled na československou novou vlnu</i> <i>(Úvod k edici)</i>	01 – 1 /	117–121
HORNÍČEK, Jiří: <i>Galerie amatérských filmařů</i>	04 – 3 /	227–239
HORNÍČEK, Jiří: <i>Úvod k edici</i>	08 – 2 /	175–176
JAKUBEC, Ivan: <i>Ekonomické pozadí podnikání bratrů Havlů</i> <i>ve třicátých letech 20. století</i>	06 – 4 /	155–157
JANÁK, Dušan – BUCHTÍKOVÁ, Olga: <i>Sociologie města a filmu.</i> <i>Inocenc Arnošt Blaha a jeho role ve výzkumu Brna</i> <i>po druhé světové válce</i>	08 – 1 /	161–178
KLEPIKOV, Milan: <i>Max Ophüls a jeho Prodaná nevěsta</i>	02 – 1 /	63–64
KLIMEŠ, Ivan: <i>Český kinematograf na Výstavišti 1898</i>	98 – 1 /	165–176
KLIMEŠ, Ivan: <i>Divadlo a kino. Úvod ke studii Jiřího Hilmerý</i>	08 – 1 /	5–6
KLIMEŠ, Ivan: <i>Film v péči cenzorů</i>	05 – 1 /	109–111
KLIMEŠ, Ivan: <i>Film v rozhlase</i>	90 – 1 /	65–70
KLIMEŠ, Ivan: <i>Filmaři a komunistická moc v Československu.</i> <i>Vzrušený rok 1948</i>	04 – 4 /	129–138
KLIMEŠ, Ivan: <i>Kinozákon 1919</i>	98 – 4 /	119–137
KLIMEŠ, Ivan: <i>Majitelé kin a rakouská státní správa 1912–1918</i>	98 – 3 /	171–179
KLIMEŠ, Ivan: <i>Stát a filmová kultura</i>	99 – 2 /	125–137
KLIMEŠ, Ivan: <i>Stát a filmová výroba ve dvacátých letech</i>	97 – 4 /	141–150

KLIMEŠ, Ivan: <i>Stav čs. kinematografie po únoru 1948</i>	03 – 3 /	97–98
KLIMEŠ, Ivan: <i>Z počátků scenáristiky v českých zemích</i>	92 – 2 /	57–64
KLIMEŠ, Ivan: <i>Za vizi centrálního řízení filmové tvorby (Úvod k edici)</i>	00 – 4 /	135–139
KLUSÁKOVÁ, Veronika: <i>Populárně-vědecký film jako žánr mezi vědou a uměním</i>	08 – 3 /	37–38
KNEŽEVIC, Srdan: <i>První právní předpisy pro kinematografii na území Čech, Moravy a Slezska (1896–1918)</i>	94 – 2 /	79–82
KOFRONĚ, Václav: <i>Příběh básníka. Krátké uvedení do jednoho z filmových snů Jiřího Voskovce a Jana Wericha</i>	93 – 4 /	115–118
KOFRONĚ, Václav: <i>Putimská epizoda</i>	96 – 2 /	121–124
KREJČOVÁ, Helena – KREJČA, Otomar ml.: <i>Případ Binovec</i>	96 – 4 /	107–137
LACHMAN, Tomáš: <i>Středoevropský výzkum filmové cenzury</i>	03 – 3 /	71–72
LAMPEROVÁ, Marta – HANZLÍK, Jan: <i>Filmový marketing</i>	13 – 2 /	31–32
LUKEŠ, Jan: <i>Scénáře Miloše Formana podle povídky Josefa Škvoreckého Slovo nevezmu zpět (Eine kleine Jazzmusik)</i>	96 – 1 /	101–105
LUKEŠ, Milan: <i>Susanne K. Langerová</i>	96 – 1 /	69–71
MAREŠ, Petr: <i>Alicja Helmanová: film jako integrace kódů</i>	94 – 3 /	43–44
MAREŠ, Petr: <i>Film jako historický pramen (Úvodem k článku Marka Ferra)</i>	90 – 1 /	43–46
MAREŠ, Petr: <i>Laura Mulveyová: feminismus a psychoanalýza</i>	93 – 3 /	39–41
MAREŠ, Petr: <i>Roman Jakobson a film o mizejícím světě folkloru</i>	98 – 2 /	87–88
MAREŠ, Petr: <i>Úvodem k článku Stephena Lowryho</i>	93 – 2 /	69–70
MAREŠ, Petr: <i>Velký projekt Alicje Helmanové: Slovník filmových pojmů</i>	96 – 3 /	51–52
MAREŠ, Petr: <i>Všemi prostředky hájená kinematografie. Úvodem k edici dokumentu „Záznam na paměť“</i>	91 – 2 /	75–82
MAYDL, Přemysl: <i>E. H. Gombrich: Historik umění a psychologie</i>	95 – 3 /	45–48
MAYDL, Přemysl: <i>Francesco Casetti</i>	92 – 1 /	23–24
MAYDL, Přemysl: <i>Ikonoofilie Rolanda Barthesa</i>	94 – 1 /	59–60
MAYDL, Přemysl: <i>Kontexty rozhovoru s Claudem Lévi-Straussem</i>	93 – 1 /	113
MAYDL, Přemysl: <i>Ricciotto Canudo</i>	92 – 1 /	17–18
MÍŠKOVÁ, Alena: <i>Národní filmová galerie</i>	90 – 2 /	71–78
NOWELL, Richard: <i>Getting Down to Genre Business</i>	12 – 3 /	5–12
PACVOŇ, Michal: <i>Kinematografie ve věku obscennosti</i>	01 – 4 /	37–39
PITASSIO, Francesco: <i>Československé filmy na Mezinárodní přehlídce filmového umění v Benátkách 1932–1941</i>	95 – 3 /	93–99
<i>Projekt Cinema Europe</i>	03 – 1 /	29–30
RAK, Jiří: <i>Myšlenka filmového archivu (K článku B. Matuszewského)</i>	93 – 2 /	83–85
RAK, Jiří: <i>Úvodem k synopsi legionářského filmu</i>	93 – 1 /	115–116
RAK, Jiří: <i>Úvodní poznámka</i>	91 – 1 /	117
SKOPAL, Pavel: <i>Filmy pana velvyslance. Československé filmové publikum a americký Státní department (1945–1960)</i>	08 – 3 /	175–188
SKOPAL, Pavel: <i>Historie filmové recepce</i>	08 – 1 /	13–14

STRNAD, Pavel: <i>Transformace filmového studia Barrandov po roce 1989. Úvod k bloku rozhovorů</i>	07 – 1 /	153–154
STRUSKOVÁ, Eva: <i>Arne Hošek a film</i>	03 – 4 /	117–131
STRUSKOVÁ, Eva: <i>Causa Šachta pohřbených idejí</i>	92 – 1 /	73–85
STRUSKOVÁ, Eva: <i>Hledá se hvězda.... Úvod k edici</i>	06 – 3 /	167–168
STRUSKOVÁ, Eva: <i>Scénický film – povaha předmětu. E. F. Burian a Máj v divadle D 35 a D 36: dvě verze scénického filmu (geneze a rekonstrukce)</i>	02 – 2 /	65–81
STRUSKOVÁ, EVA: <i>Vladimír Šmejkal. Neznámý spoluvůrce české avantgardy</i>	98 – 2 /	151–164
SURMANOVÁ, Kateřina: <i>Současné myšlení o animovaném filmu</i>	09 – 4 /	39–40
SVATOŇ, Vladimír: <i>Úvod. K rozhovoru J. Civjana a M. Jampolského s Jurijem Lotmanem</i>	95 – 3 /	83–84
SVATOŇOVÁ, Kateřina: <i>Archeologie médií v postmediální době</i>	11 – 2 /	25–29
SVOBODA, Jan: <i>Roman Jakobson o filmu</i>	94 – 1 /	97–100
SZCZEPANIK, Petr: <i>Filmové studio: místo, podnik a pracovní svět</i>	10 – 2 /	5–7
SZCZEPANIK, Petr: <i>Mezi-obrazy Raymonda Belloura</i>	02 – 4 /	85–90
SZCZEPANIK, Petr: <i>Populární hudba, nahrávací průmysl a film</i>	07 – 3 /	33–34
SZCZEPANIK, Petr: <i>Screen Industries in East-Central Europe</i>	12 – 4 /	27–28
SZCZEPANIK, Petr: <i>Screen Industries in East-Central Europe II: Cultural Policies and Political Culture</i>	13 – 3 /	35–36
SZCZEPANIK, Petr: <i>Technika a technologie v dějinách médií</i>	07 – 4 /	27–28
ŠVÁB, Ludvík: <i>Kino v psacím stroji</i>	96 – 3 /	113–116
ŠVELCH, Jaroslav: <i>Počítačové hry jako expresivní médium</i>	12 – 2 /	29–32
TABERY, Karel: <i>Sto let stará reportáž ze sokolského sletu v Prostějově aneb Nejdelší a nejnákladnější film Jana Kříženeckého</i>	08 – 4 /	155–161
VASULKA, Woody: viz DOLANOVÁ, Lenka		
VORÁČ, Jiří: <i>Filmový exil</i>	08 – 2 /	5–6
VORÁČ, Jiří: <i>Nerealizovaný scénář Vojtěch Jasného</i>	03 – 1 /	103–113
VORÁČ, Jiří: <i>Paměti Vojtěcha Jasného. Úvod k edici</i>	08 – 2 /	155–157
ZEMAN, Pavel: <i>Americké filmy a znárodněná kinematografie</i>	94 – 1 /	109–114
ZEMAN, Pavel: <i>Film, stát a politika. Německá filmová propaganda do roku 1945</i>	94 – 3 /	65–77
ZEMAN, Pavel: <i>Stát a filmová propaganda ve třicátých letech</i>	99 – 1 /	85–88
ZEMAN, Pavel: <i>Stručně ke cause Leni Riefenstahlové</i>	97 – 2 /	127–133
ZEMAN, Pavel: <i>Úvodem k edici. Dokumenty k vývoji českého filmového archivnictví</i>	95 – 1 /	125
ZEMAN, Pavel: <i>Zakázaná Praha (Protektorátní autonomie v zrcadle jednoho zákazu)</i>	93 – 3 /	113–118
ZUSKA, Vlastimil: <i>Komentář k rozhovoru</i>	07 – 2 /	127–128

Edice a materiály

<i>Adam Kadmon</i>	99 – 3 /	128–141
<i>Anketa — film ve snu</i>	02 – 1 /	121–126
<i>Banská Bystrica 1959. Dokumenty ke kontextům</i>		
<i>I. festivalu československého filmu</i>	04 – 4 /	139–222
<i>BAŠUS, Oldřich: Paměti provozovatele cestovního kina</i>		
<i>a jeho rodiny z let 1931–1946</i>	89 – 2 /	65–77
<i>BAZIN, André: Koncentračnické ghetto</i>	03 – 2 /	107–110
<i>Bez názvu (První televizní hraná scénka z roku 1949)</i>	05 – 4 /	95–100
<i>BINOVEC, Václav: Přípis Václava Binovce Emanuelu Moravcovi</i>	96 – 4 /	139–149
<i>BLÁHOVÁ, Jindřiška: Hry s režimem: přehodnocování zakázaných</i>		
<i>filmů z 60. let a role kulturní inteligence</i>	10 – 3 /	114–118
<i>BLÁHOVÁ, Jindřiška: Vyplněné expertní dotazníky</i>		
<i>a další hodnotící materiály</i>	10 – 3 /	120–156
<i>BROD, Max: Jeden den ze života Kühnebecka, mladého idealisty</i>	92 – 2 /	68–70
<i>BROŽ, Jára: Co s nesrozumitelnými filmy?</i>	05 – 2 /	89–93
<i>ČAPEK CHOD, Karel Matěj: Provázek od počasí</i>	92 – 2 /	81–94
<i>ČESÁLKOVÁ, Lucie: Film v místech „nevyužitého času“</i>	11 – 1 /	111–117
<i>Československý film v Benátkách: reflexe filmového tisku</i>	95 – 3 /	101–119
<i>Činnost Československé společnosti pro vědeckou kinematografii</i>		
<i>za okupace</i>	08 – 3 /	159–173
<i>Dokumenty k československému filmovému zpravodajství 1935–1937</i>	99 – 1 /	89–121
<i>Dokumenty k vývoji českého filmového archivnictví</i>	95 – 1 /	127–173
<i>Dokumenty z archivu ÚV KSČ. I. Zpráva o situaci a návrh dalšího</i>		
<i>postupu konsolidace v čs. kinematografii (6. 1. 1970).</i>		
<i>II. Zpráva o situaci v čs. kinematografii (22. 3. 1971)</i>	97 – 1 /	162–201
<i>Dopis generála Ludendorffa Královskému válečnému ministerstvu</i>	94 – 3 /	79–80
<i>Dopis Jana Kříženeckého o filmu ze sokolského sletu v Prostějově, 1908</i>	08 – 4 /	162
<i>Dossier zahraničních ohlasů</i>	11 – 4 / 1	12–120
<i>Dotazníky Sociologického výzkumu města Brna (1947)</i>	08 – 1 /	179–194
<i>EFFENBERGER, Vratislav: Studie o zlomku skutečnosti</i>	97 – 3 /	117–141
<i>EJZENŠTEJN, Sergej: Nápodoba jako ovládnutí</i>	00 – 3 /	101–105
<i>Erotikon v dobovém tisku</i>	94 – 4 /	110–127
<i>Exkurze do cenzurní praxe. Z denních zpráv Hlavní správy tiskového</i>		
<i>dohledu 1958–1959</i>	05 – 1 /	112–146
<i>FORMAN, Miloš: Kapela to vyhrála</i>	96 – 1 /	118–132
<i>FORMAN, Miloš: Noty v kufří</i>	96 – 1 /	103–117
<i>GMITERKOVÁ Šárka: Případ Hugo Haas vs. Národní divadlo</i>		
<i>(1930–1935)</i>	12 – 1 /	117–131
<i>GOEBBELS, Joseph: Projev na I. sjezdu Říšské filmové komory</i>	94 – 3 /	83–92
<i>GOEBBELS, Joseph: Sedm filmových tezí</i>	94 – 3 /	81–82
<i>GOSSEL, Gabriel: Diskografie filmové hudby na nahrávkách</i>		
<i>českého Ultraphonu (1929–1946)</i>	07 – 3 /	177–210

HAMMID, Alexander: <i>Dopisy z cest</i>	00 – 1 /	107–131
HARVEY, Auriea – SAMYN, Michaël: <i>Over Games</i>	12 – 2 /	115–118
HIPPLER, Fritz: <i>Otázky a problémy německého týdeníku za války</i>	94 – 3 /	93–96
<i>Hledá se hvězda pro kreslený film. Rozhlasové pásmo</i>	06 – 3 /	169–178
HORA, Josef: <i>Praha, láska má...</i> (slovní doprovod k filmu).....	93 – 3 /	129–132
HORÁK, Antonín: <i>Světla a stíny zlínského filmu</i>	00 – 2 /	121–140
<i>Hořlavý film</i>	09 – 3 /	121–128
HOŠEK, Arne: <i>Poznámky k estetice filmu</i>	03 – 4 /	133–139
JASNÝ, Vojtěch: <i>Komínček a korouhvičky. Komédie, tragédie, muzikál a filmový balet</i>	03 – 1 /	115–146
JASNÝ, Vojtěch: <i>Paměti pro Radio Free Europe</i>	08 – 2 /	159–174
<i>Jednání o dovozu amerických filmů do Československa po druhé světové válce. Korespondence a smlouvy</i>	94 – 1 /	115–140
KLIMEŠ, Ivan: <i>Filmová historie z odpadkového koše</i>	11 – 2 /	112–116
KLIMEŠ, Ivan: <i>Planeta Cinemateca. Otisk filmového archiváře</i>	11 – 4 /	108–111
<i>Promítání v čekárně ruzyňského letiště a v jídelních vozech ČSD</i>	11 – 1 /	118–127
KLIMEŠ, Ivan – RAK, Jiří: <i>C. a k. tableaux vivants</i>	13 – 1 /	99–106
<i>Korespondence Velvyslanectví USA v Praze se Státním departmentem</i>	08 – 3 /	189–197
<i>Jiří Lehovec vzpomíná</i>	02 – 2 /	83–95
<i>K filmu V mezích zákona. Změny navrhované Gustavem Machatým</i>	06 – 1 /	111–118
<i>Kinematografický zákon a spor o kompetence 1919–1922</i>	98 – 4 /	140–186
KLOS, Elmar: <i>S odstupem času</i>	91 – 2 /	106–114
KUČERA, Jan: <i>Filmové žurnály</i>	90 – 1 /	83–88
<i>Kulturní rada ÚV KSČ o filmové dramaturgii 1948–1949</i>	00 – 4 /	140–165
LANGER, František: <i>Bunny v šatně</i>	92 – 2 /	73–80
LANGER, František: <i>Vzorný číšník</i>	92 – 2 /	71–72
MACHATÝ, Gustav: <i>Popis mé emigrace</i>	08 – 2 /	177–184
<i>Máj – maketa</i>	02 – 2 /	97–131
MEDEK, Rudolf: <i>Za československý stát (synopse)</i>	93 – 1 /	117–122
MIKAN, Oktáv: <i>Film a dělník</i>	90 – 1 /	79–80
<i>Miloš a Václav Havlovi a firma Bratři Havlové Praha-Lucerna (dokumenty)</i>	06 – 4 /	158–168
MOUCHA, Josef: <i>Projev Lubomíra Linharta z roku 1936</i>	02 – 3 /	107–119
<i>Národní galerie filmová</i>	90 – 2 /	79–95
<i>Nejstarší filmové právní předpisy</i>	94 – 2 /	83–106
<i>Německá říšsko-protektorátní dohoda o filmových záležitostech. (korespondence)</i>	02 – 4 /	107–108
NEZVAL, Vítězslav: <i>Erotikon (dialogová listina)</i>	94 – 4 /	102–109
NEZVAL, Vítězslav: <i>Erotikon (titulková listina)</i>	94 – 4 /	98–101
NEZVAL, Vítězslav: <i>Panenství. Filmový manuskript</i>	94 – 4 /	91–97
<i>O Vláďovi Šmejkalovi. Vzpomínky Jana Nováka</i>	98 – 2 /	165–168
<i>Osnova zákona k podpoře domácí filmové výroby</i>	97 – 4 /	151–176
PICK, Otto: <i>Floriantovy šťastné časy</i>	92 – 2 /	65–68
<i>Praha, láska má...</i> (korespondence k filmu).....	93 – 3 /	119–128

<i>Práva a povinnosti treuhändera</i>	04 – 1 /	115–125
<i>Projev Václava Kopeckého (6. 11. 1947)</i>	99 – 4 /	101–112
<i>Příprava filmu Zborov v dokumentech</i>	95 – 2 /	142–152
RÁDL, Otto: <i>Mluví se o filmu</i>	90 – 1 /	71–76
<i>Reorganizace filmové výroby po únoru 1948</i>	03 – 3 /	99–104
<i>Rezoluce a memoranda majitelů kin v Rakousku 1912–1918</i>	98 – 3 /	180–202
ROHRER, Jason: <i>Herní design jako umění</i>	12 – 2 /	111–114
<i>Sovětský dokument o nové vlně</i>	01 – 1 /	122–139
<i>Stavíme divadlo pro 100000 diváků</i>	05 – 4 /	103–104
<i>Šachta pohřbených idejí (titulková listina)</i>	92 – 1 /	77–97
ŠMEJKAL, Vladimír: <i>Pět scénářů</i>	98 – 2 /	169–189
ŠVÁB, Ludvík: <i>Filmové scénáře</i>	96 – 3 /	117–145
ŠVÁB, LUDVÍK: <i>L'autre chien (Scénář)</i>	04 – 2 /	158–159
ŠVANKMAJER, Jan: <i>Bleděmodrovous (Technický scénář)</i>	04 – 2 /	148–157
ŠVELCH, Jaroslav: <i>Manifesty nezávislých herních vývojářů</i>	12 – 2 /	109–110
TABERY, Karel: <i>České němé filmy v Paříži</i>	01 – 4 /	73–98
TABERY, Karel: <i>Ve znamení kopretiny.</i> <i>Gaumont a jeho filiálka v Praze</i>	01 – 2 /	91–118
TILLE, Václav: <i>Divadlo a film</i>	90 – 1 /	81–83
TOMAN, Ludvík: <i>4 texty pro film</i>	97 – 2 /	172–186
VANČURA, Vladislav: <i>O uměleckém filmu</i>	90 – 1 /	76–78
VASULKA, Woody: <i>Divadlo hybridních automatů</i>	06 – 2 /	205–208
VASULKA, Woody: <i>Technocentrický determinismus</i>	06 – 2 /	199–203
VASULKA, Woody: <i>The Commission</i>	06 – 2 /	209–216
VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan – STEKLÝ, Karel: <i>Švejk. Filmová povídka</i>	96 – 2 /	125–151
VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan: <i>Dva kumpáni mistra Františka</i>	93 – 4 /	125–142
VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan: <i>Hej, pane králi</i>	93 – 4 /	119–123
VOSKOVEC, Jiří: <i>Fotogenie a suprarealita</i>	89 – 1 /	122–125
VOSKOVEC, Jiří: <i>Nikotin. Báseň dýmu (Libreto pro lyrický film)</i>	89 – 1 /	117–121
<i>Vzpomínky Antonína Skotáka</i>	04 – 3 /	229–234
<i>Vzpomínky Jana Sichlera</i>	04 – 3 /	235–239
<i>Z počátků českého filmu. Dokumenty, ohlasy, vzpomínky</i>	98 – 1 /	177–207
<i>Za čest vítězů (scénář)</i>	91 – 1 /	118–132
<i>Zápis přátelské schůzky filmových tvůrčích pracovníků</i> <i>(7. července 1941)</i>	99 – 2 /	138–153
<i>Záznam na paměť</i>	91 – 2 /	83–105
<i>Žánrové varianty českého předválečného nonfikčního filmu</i>	09 – 2 /	185–203

Dvoj pohledy

BENDO VÁ, Helena: <i>Hra chyby a chyba hry</i>	02 – 3 /	125–127
BENDO VÁ, Helena: <i>Klasické a moderní</i>	02 – 2 /	137–140
BENDO VÁ, Helena: <i>Labyrint světla</i>	03 – 1 /	151–153
BENDO VÁ, Helena: <i>Láska shora — film z dálky</i>	03 – 4 /	145–148
BENDO VÁ, Helena: <i>Nemístnost touhy</i>	02 – 1 /	131–133
BENDO VÁ, Helena: <i>Paměť plovárny</i>	03 – 3 /	109–111
BENDO VÁ, Helena: <i>Pravda fikce</i>	02 – 4 /	123–125
BENDO VÁ, Helena: <i>Tajemství ve hvězdách (Velkého vozu)</i>	03 – 2 /	117–119
FERENČUHO VÁ, Mária: <i>Archeológia rodinného príbehu</i>	03 – 2 /	111–115
FERENČUHO VÁ, Mária: <i>Celovečerný debut ako študijný materiál</i>	03 – 4 /	141–143
FERENČUHO VÁ, Mária: <i>Cesta interpretujúcim priestorom</i>	02 – 1 /	127–130
FERENČUHO VÁ, Mária: <i>Historické home movie</i>	03 – 3 /	105–108
FERENČUHO VÁ, Mária: <i>Chvála montáže</i>	02 – 4 /	119–122
FERENČUHO VÁ, Mária: <i>Nemý film, hluchí diváci a hudba</i>	02 – 2 /	133–135
FERENČUHO VÁ, Mária: <i>Obrazy v obrazoch a obrazy,</i> <i>ktoré opisujú</i>	02 – 3 /	121–123
FERENČUHO VÁ, Mária: <i>Túžba po slobode, ilúzia lásky</i> <i>a mýtus starých filmov</i>	03 – 1 /	147–149
HUDEC, Zdeněk: <i>Český sen: hra jako forma politického nevědomí</i>	04 – 3 /	241–244
HUDEC, Zdeněk: <i>Nightmare on Blier Street.</i> <i>O paradoxu a architektuře ve filmu Studený bufet</i>	04 – 2 /	161–163
HUDEC, Zdeněk: <i>Ženy pro měny</i>	04 – 4 /	223–225
JANEČEK, Vít: <i>Cirkulace (obrazy, objekty, těla)</i>	04 – 4 /	227–229
JANEČEK, Vít: <i>Geometrie jako příběh</i>	04 – 2 /	165–167
JANEČEK, Vít: <i>GIGADIGA a Český sen — účinky, příznaky, znaky</i>	04 – 3 /	245–252
MARCELLI, Miroslav: <i>Čarodějník z manželského obradu odchází</i>	01 – 3 /	91–93
MARCELLI, Miroslav: <i>Čechy mykofilské</i>	00 – 3 /	107–110
MARCELLI, Miroslav: <i>Dialektika filmu, dialektický film</i>	00 – 4 /	167–169
MARCELLI, Miroslav: <i>Každá podobnost je čiste náhodná,</i> <i>a teda skutočná</i>	99 – 4 /	113–115
MARCELLI, Miroslav: <i>Marat, Sade a ten tretí</i>	99 – 3 /	143–146
MARCELLI, Miroslav: <i>Medzi nostalgiou a absurditou: pohľad</i>	00 – 2 /	141–143
MARCELLI, Miroslav: <i>Nijaká hĺbka, iba slová na povrchu obrazu</i>	01 – 4 /	101–104
MARCELLI, Miroslav: <i>Radostná apokalypsa</i>	00 – 1 /	133–136
MARCELLI, Miroslav: <i>Tanec jako otváranie svetov</i>	01 – 1 /	141–143
MARCELLI, Miroslav: <i>V znamení medveďa</i>	01 – 2 /	119–122
PETŘÍČEK jr., Miroslav: <i>Američan v Paříži čili skutečnost v muzikálu</i>	01 – 1 /	144–146
PETŘÍČEK jr., Miroslav: <i>Excalibur aneb Duše obrněná tělem</i>	01 – 3 /	94–96
PETŘÍČEK jr., Miroslav: <i>Mind Your Own Fuckin' Business, Man!</i>	01 – 4 /	105–107
PETŘÍČEK jr., Miroslav: <i>Mistr Sun o umění gangsterky</i>	01 – 2 /	123–125
PETŘÍČEK jr., Miroslav: <i>Morytát čili Auratické vědomí života</i> <i>bez sebevědomí</i>	00 – 1 /	137–139

PETRÍČEK jr., Miroslav: <i>Na sever alternativním světem</i>	99 – 4 /	116–118
PETRÍČEK jr., Miroslav: <i>Nostalgie v čase exilu</i>	00 – 2 /	144–146
PETRÍČEK jr., Miroslav: <i>Pronásledování a zavraždění</i> <i>Jean-Paula Marata neboli film a platónská fenomenologie</i>	99 – 3 /	147–149
PETRÍČEK jr., Miroslav: <i>Skutečnost kontaminovaná Karlem Vachkem</i>	00 – 3 /	111–113
PETRÍČEK jr., Miroslav: <i>Únos z reality do snu</i>	00 – 4 /	170–173

Ad Fontes

ČECHOVÁ, Briana: <i>Julien Duvivier – aktualizovaný pohled</i>	13 – 3 /	132–136
DOBIÁŠOVÁ, Martina – VORÁČ, Jiří: <i>Osobní fond Vojtěcha Jasného</i> — <i>inventář</i>	08 – 2 /	185–197
HÁLA, Tomáš – STRUSKOVÁ, Eva: <i>Sbírka zvukových</i> <i>a zvukově obrazových dokumentů NFA</i>	13 – 2 /	119–122
HASAN, Petr: <i>Bavaria Filmkunst GmbH (pražská kancelář)</i> 1938–1958	13 – 4 /	112–114
HASAN, Petr: <i>Beda Heller (1929) 1939–1942 (1946)</i>	13 – 1 /	121–124
HORNÍČEK, Jiří: <i>Emil Kubiš (30. 10. 1924 – 16. 6. 2007)</i>	13 – 4 /	115–117
HURTOVÁ, Jarmila: <i>Continental-Film (1937–1946)</i>	12 – 2 /	115–118
HURTOVÁ, Jarmila: <i>Kartel filmových dovozců (1935–1938)</i>	11 – 3 /	146–148
HURTOVÁ, Jarmila: <i>Svaz filmového průmyslu a obchodu</i> <i>(/1913/ 1921–1941 /1948/)</i>	10 – 2 /	112
HURTOVÁ, Lucie: <i>Spolek Filmové studio (1921) 1936–1940 (1943)</i>	13 – 3 /	128–131
KALAŠOVÁ, Marcela: <i>Bio u Vejvodů (1911–1930 /1946/)</i>	09 – 1 /	123–125
KALAŠOVÁ, Marcela: <i>Bratři Deglové s. r. o. (/1912/ 1918–1952 /1963/)</i> ..	09 – 2 /	204–206
KALAŠOVÁ, Marcela: <i>Českomoravská společnost pro úzky film s. r. o.</i> <i>(/1939/ 1941–1953)</i>	08 – 4 /	166–167
KALAŠOVÁ, Marcela: <i>Film-Klub (1939–1956)</i>	12 – 1 /	132–134
KALAŠOVÁ, Marcela: <i>Filmová skupina Praha (1929–1943)</i>	11 – 4 /	126–128
KALAŠOVÁ, Marcela: <i>Host a. s. (/1920/ 1932–1946 /1949/)</i>	09 – 1 /	126–128
KALAŠOVÁ, Marcela: <i>Kosmosfilm s. r. o. (/1941/ 1943–1955)</i>	08 – 4 /	163–165
KALAŠOVÁ, Marcela: <i>Nationalfilm s. r. o. (1933–1954 /1964/)</i>	08 – 3 /	201–203
KALAŠOVÁ, Marcela: <i>Stella a. s. (La Tricolore) (1926–1955)</i>	08 – 3 /	198–200
KALAŠOVÁ, Marcela: <i>Ufa-Film s r. o. (/1919/ 1923–1954 /1958/)</i>	10 – 1 /	141–143
KOTALÍK, Matěj: <i>Václav Pštross (1887–1932 /1946/)</i>	07 – 4 /	136–137
LACHMAN, Tomáš: <i>Ad Fontes čili Z nově zpřístupněných fondů</i>	07 – 3 /	211–212
LACHMAN, Tomáš: <i>Aktualita k. s. (/1916/ 1937–1953)</i>	09 – 2 /	207–209
LACHMAN, Tomáš: <i>Frič Martin (1908–1968)</i>	11 – 1 /	128–130
LACHMAN, Tomáš: <i>Kinematografické družstvo v Praze s. r. o.</i> <i>(1917–1929)</i>	08 – 1 /	198–199
LACHMAN, Tomáš: <i>Koruna-film, spol. s r.o. (/1929/1935–1950)</i>	07 – 3 /	213–214
LACHMAN, Tomáš: <i>Moldavia-Film a. s. (1937–1948)</i>	07 – 3 /	215–216
LACHMAN, Tomáš: <i>Ocean-Film, spol. s. r. o. (1922–1950)</i>	11 – 2 /	117–119

LACHMAN, Tomáš: <i>Sdružení kinomajitelů Biografia a. s. v Praze</i> (/1919/ 1920–1930)	08 – 1 /	195–197
LACHMAN, Tomáš: <i>Slaviafilm, a. s. (1921–1955)</i>	07 – 4 /	133–135
LACHMAN, Tomáš: <i>Zemský svaz kinematografů v Čechách</i> (1913–1942)	09 – 3 /	132–133
LACHMANOVÁ, Kateřina: <i>Střední průmyslová škola filmová</i> <i>v Čimelicích (1950–1982)</i>	11 – 4 /	121–125
MERTOVIČ, Michaela: <i>Projekt Český animovaný film (1925–1945)</i>	13 – 1 /	125–130
PETROVÁ, Jarmila: <i>Artur Heller-Film 1936–1941 (1946)</i>	12 – 4 /	110–112
PETROVÁ, Jarmila: <i>P. D. C. s. r. o. (1920–1955)</i>	12 – 3 /	131–134
SCHWIPPEL, Jindřich: <i>Veselý Bohumil</i>	10 – 3 /	157–161
SCHWIPPEL, Jindřich – LACHMAN, Tomáš: <i>Elekta, a. s.</i> (/1922/ 1928 – 1945 /1955/)	10 – 4 /	160–162
SCHWIPPEL, Jindřich – LACHMAN, Tomáš: <i>Lucernafilm s. r. o. (1912–1955)</i>	09 – 3 /	129–131
SCHWIPPEL, Jindřich – LACHMAN, Tomáš: <i>Organisace československého filmového herectva a zaměstnanců</i> <i>výroben/ Československá filmová unie (1920–1938)</i>	09 – 4 /	120–122
TICHÁ, Lucie: <i>Kinema, kinematografická a projekční</i> <i>společnost s r. o. (1913–1954)</i>	13 – 2 /	116–118
VORÁČ, Jiří: viz DOBIAŠOVÁ, Martina		

Příběh fotografie

BLÁHOVÁ, Jindřiška: „Politické flirty“ prezidenta MPAA <i>Erica Johnstona se Stalinem a Chruščovem</i>	08 – 4 /	168–169
STRUSKOVÁ, Eva: <i>Antonín Vlas a jeho Favoritfilm</i>	09 – 2 /	210–213
STRUSKOVÁ, Eva: <i>Polyekran na Světové výstavě v Bruselu Expo 58</i>	08 – 3 /	205
SURMANOVÁ, Kateřina: <i>Události a setkání z Přehlídky animovaného</i> <i>filmu v Olomouci 2007 a 2008</i>	09 – 4 /	123–125
VÁŠA, Ondřej: <i>Vivárium v pařížské Botanické zahradě</i>	09 – 1 /	129–130
Vybral Jiří Voráč	08 – 2 /	198–199

Literární obzor / Obzor

ARENAS, Fernando Ramos: <i>Writing History through Places, Making</i> <i>Theory through Cases: On the New Cinema History</i> (Richard Maltby – Daniel Biltereyst – Philippe Meers /eds./, <i>Explorations</i> in <i>New Cinema History. Approaches and Case Studies</i>)	13 – 2 /	128–130
BAKOŠ, Oliver: <i>Americká filozofia umenia v Rusku</i> (Bohdan Dziemidok – B. V. Orlov /eds./: <i>Amerikanskaja</i> <i>filosofia iskusstva</i>)	99 – 2 /	166–167

BAKOŠ, Oliver: <i>Čo s láskami, ktoré nikto nechce</i> (Úvaha o filme <i>Samotáři</i>).....	01 – 2 /	130–135
BAKOŠ, Oliver: <i>Marcellioho dialóg s Barthesom</i> (Miroslav Marcelli: Príklad Barthes).....	02 – 2 /	151–156
BAKOŠ, Oliver: <i>Rozhovory s Foucaultom</i> (Michel Foucault: Moc, subjekt a sexualita. Články a rozhovory).....	01 – 1 /	153–157
BAKOŠ, Oliver: <i>Svet v pohyblivých obrazoch Martina Šulíka</i> (Svet v pohyblivých obrazoch Martina Šulíka)	00 – 4 /	184–190
BAKOŠ, Oliver: <i>Umenie mizanscény</i> (Sergej M. Ejzenštejn: Umenie mizanscény)	99 – 4 /	125–29
BAKOŠ, Oliver: <i>Úvod do súčasnej estetiky</i> (Vlastimil Zuska: Estetika – úvod do súčasnosti tradiční disciplíny)	02 – 1 /	138–143
BAKOŠ, Oliver: <i>Viriliovo stroje videnia</i> (Paul Virilio: <i>Stroj videnia</i>)	02 – 4 /	127–131
BAKOŠ, Oliver: <i>Úvahy o hudbe a filmovej hudbe</i> (Vladimír Godár: Luk a lýra. Šesť pohľadov na hudobnú poetiku)	01 – 4 /	113–118
BARTOŠEK, Tomáš: <i>Výjimečný čin</i> (Miloš Fikejz: <i>Filmoví herci</i> súčasnosti. 640 profilů zahraničních herců).....	96 – 3 /	156–158
BASLARO VÁ, Iva: <i>Nemrtvá televize, nemrtvý gender</i> (E. Levine – L. Parks /eds./: <i>Undead TV. Essays on Buffy</i> <i>the Vampire Slayer</i>).....	08 – 4 /	166–169
BATISTOVÁ, Anna: <i>Bilíkova oblaka</i> (Petr Bilík, Ladislav Helge. Cesta za občanským filmem. Kapitoly z dějin československé kinematografie po roce 1945).....	12 – 1 /	143–149
BATISTOVÁ, Anna: „ <i>Cinefilové mají radši Howarda Hawkse</i> “ (25. ročník festivalu <i>Il Cinema Ritrovato 2011</i>)	12 – 1 /	135–137
BATISTOVÁ, Anna: <i>Dějiny ze stránek časopisů</i> (Michele Canosa – Giulia Carluccio – Federica Villa /eds./: <i>Cinema muto italiano:</i> <i>Tecnica e tecnologia. Vol. 1.: Discorsi, precetti, documenti.</i> <i>Vol. 2.: Brevetti, macchine, mestieri</i>)	07 – 4 /	138–140
BATISTOVÁ, Anna: <i>Nadšencům pro starožitnosti</i> (Leo Enticknap: Moving Image Technology. From Zoetrope to Digital)	06 – 3 /	179–184
BATISTOVÁ, Anna: <i>Světlo Východu</i> (XXIV. ročník festivalu Le Giornate del cinema muto).....	06 – 1 /	119–128
BATISTOVÁ, Anna: <i>Touha napsat biografii</i> (Jiří Horníček, Gustav Machatý. <i>Touha dělat film. Osobnost režiséra na pozadí</i> <i>dějin kinematografie</i>).....	11 – 4 /	135–139
BENDO VÁ, Helena: <i>Historie jistých tendencí filmové historie</i> (David Bordwell: <i>On the History of Film Style</i>)	00 – 4 /	175–177
BENDO VÁ, Helena: <i>Rozpohybované termíny</i> (Seymour Chatman: Dohodnuté termíny. <i>Rétorika narativu ve fikci a filmu</i>).....	01 – 2 /	136–138
BERNARD, Jan: <i>Nový filmologický časopis v Moskvě</i> (<i>Kinovedčeskije zapiski</i> 1989, č. 2; 1990, č. 1)	91 – 2 /	149–152
BERNARD, Jan: <i>Televizionář elektrické epochy</i> (Marshall McLuhan: Jak rozumět médiím. <i>Estenze člověka</i>)	92 – 2 /	97–100

- BILÍK, Petr: *Dialogy s Ivanem Passerem a dějinami kinematografie*
(Jiří Voráč: *Ivan Passer: Filmový vypravěč rozmanitostí aneb od Intimního osvětlení k Nomádovi*)..... **09 - 1 /** 131–134
- BLÁHOVÁ, Jindřiška: *"They've Seen the Impossible... they've Lived the Incredible ...". Repackaging Czechoslovak Films for the US Market during the Cold*..... **12 - 3 /** 138–143
- BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: *Dewesternizující gesto a jiné (ne)akademické hry* (Saër Maty Bâ – Will Higbee /eds./, *De-Westernizing Film Studies*)..... **13 - 1 /** 131–134
- BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: *Katolické specifikum jako východisko reinterpretace* (Eva Vženteková, *Díptych Štefana Uhra – Organ a Tri dcéry*)..... **13 - 4 /** 118–121
- BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: *Paralelní dějiny jugoslávského filmu* (Bogdan Tirnanić: *Crni talas*)..... **10 - 3 /** 162–167
- BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: *Tvořivé období. K DVD edici Slovenský film 70. rokov* **08 - 3 /** 210–217
- BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: *V barvách piva, medu a vychlazené vodky* (Petra Hanáková – Kevin B. Johnson /eds./, *Visegrad Cinema. Points of Contact from the New Waves to the Present*)..... **11 - 2 /** 120–127
- BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: *Vzhůru k sebekolonizaci, obsadíme nemísta* (Jana Dudková, *Slovenský film v éře transkulturality*)..... **12 - 3 /** 135–137
- BREGANT, Michal: *Česká nová vlna ve slepém zrcadle* (Jan Žalman: *Umlčený film*) **96 - 1 /** 133–137
- BREGANT, Michal: *Čtení z metodologie* (Bill Nichols /ed./: *Movies and Methods I., II.*) **92 - 1 /** 99–102
- BREGANT, Michal: *Dvojitá paměť* (Jan Zábrana: *Celý život /1/; Emilie Lakomá: Úlomky hovorů Otokara Březiny*) **92 - 2 /** 100–102
- BREGANT, Michal: *Karel Vachek: Bohemia docta aneb Labyrint světa a lusthauz srdce* (Božská komedie) (*Laudatio*) **01 - 2 /** 143–144
- BREGANT, Michal: *Mezi plátny* (Angela Dalle Vacche: *Cinema and Painting: How Art is used in Film*) **97 - 4 /** 177–180
- BREGANT, Michal: *Rastr v prostoru a čase (města)* (*Filmová místa 1*) **01 - 2 /** 138–140
- BREGANT, Michal: *V objetí Instituce* (Noel Burch: *Life to those Shadows*) **93 - 3 /** 137–145
- BUBENÍČEK, Petr: *Nové přístupy k adaptaci v praxi* (Adaptation: *The Journal of Literature on Screen Studies* 2/2009) ... **10 - 1 /** 144–146
- ČADA, Karel: *Kam se dívají hodné holky aneb Kritika antipornografické kritiky* (Kateřina Lišková: *Hodné holky se dívají jinak. Feminismus a pornografie*) **10 - 4 /** 167–171
- ČECHOVÁ, Briana: *Dziga Vertov – Továrna na sny?* (ohlédnutí za 23. ročníkem *Le Giornate del cinema muto* v Sacile 2004) **04 - 4 /** 235–240
- ČECHOVÁ, Briana: *Francouzský poetický realismus očima amerického profesora* (Colin Crisp: *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929–1939*)..... **05 - 4 /** 109–113

- ČECHOVÁ, Briana: *Imperativy Andreje Tarkovského*
(Andrej A. Tarkovskij: Krása je symbolem pravdy)..... 06 – 4 / 173–175
- ČECHOVÁ, Briana: *Shoří? Neshoří? Nad kolektivní monografií na téma*
Marketa Lazarová (Petr Gajdošík /ed./: Marketa Lazarová.
Studie a dokumenty) 10 – 4 / 176–181
- ČECHOVÁ, Briana: *Simone Signoretová — monstre sacre*
francouzského filmu 20. století (Susan Hayward: Simone Signoret,
the Star as Cultural Sign)..... 07 – 1 / 191–197
- ČESÁLKOVÁ, Lucie: *Dvě genealogie filmovědného oboru* (Dana Polan:
Screens of Instruction: The Beginning of U. Study of Film.
Lee Grievson – Haidee Wasson /eds./: Inventing Film Studies) 09 – 4 / 133–138
- ČESÁLKOVÁ, Lucie: *Filmová studia a mediální kartografie*
(Mapping, Memory, and the City. Mezinárodní interdisciplinární
konference, School of Architecture / School of Politics and
Communication Studies, University of Liverpool) 10 – 1 / 151–155
- ČESÁLKOVÁ, Lucie: *Kontrola, efektivita, vědění – ke kontextům*
průmyslového filmu (Vinzenz Hediger – Patrick Vonderau /eds./:
Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media)..... 09 – 4 / 139–142
- ČESÁLKOVÁ, Lucie: *Meze hvězdnosti. Mediální obraz*
Tomáše G. Masaryka jako výzva teoriím filmové hvězdy 09 – 2 / 214–226
- ČESÁLKOVÁ, Lucie: *Recyklovat výzkum nových médií*
(Tomáš Dvořák: Sběrné suroviny. Texty, obrazy a zvuky
nedávné minulosti) 0 – 4 / 172–175
- DOINEL, Milan: *Nejen o německé filmové literatuře*..... 97 – 2 / 193 – 200
- DOINEL, Milan: *Od „evoluce“ a „primitivů“ k „ztrátě“*
a „ranému filmu“ (KINtop 1993, č. 1, 2) 94 – 3 / 97–100
- DOLANOVÁ, Lenka: *Šedá eminence experimentálního filmu*
(Jonas Mekas: Pokračuji v cestě... Pokračuji v cestě... Záblesky
minulosti kolem... Centrum současného umění Dox) 13 – 1 / 135–137
- DVOŘÁK, Tomáš: *Co je to (teorie) fotografie?* (Karel Císař /ed./:
Co je to fotografie?)..... 05 – 3 / 180–183
- DVOŘÁK, Tomáš: *Video v síti rodinných podobností*
(James M. Moran, There's No Place Like Home Video)..... 04 – 3 / 253–254
- DVOŘÁKOVÁ, Tereza Cz.: *Raný zvukový film nejen v českém i*
intermedialním prostoru (Petr Szczepanik: Konzervy se slovy.
Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let)..... 10 – 1 / 147–150
- FERENČUHOVÁ, Mária – MICHALOVIČ, Peter: *Autoritatívny režim*
vypovedania (niekoľko poznámok k rétorike non-fiction filmu) 04 – 1 / 127–132
- FRANC, Martin: *Velmi dobrý standard* (Pavel Skopal /ed./,
Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl
1945 až 1960) 12 – 4 / 113–116
- FRYŠ, Miloš: *Odpověď Milanu Klepikovovi*..... 07 – 1 / 206
- GLANC, Tomáš: *Herec a moc (Zpráva o konferenci a filmové*
retrospektivě) 00 – 1 / 144–145

- GMITERKOVÁ, Šárka: *Rozpravy o tělech, hlasech a stárnutí* (Konference Revisting Star Studies, Newcastle, 12.–14. června 2013) 13 – 2 / 131–134
- GMITERKOVÁ, Šárka: *Ted' na rovinu, drahá...*
Další pohled na Jih proti severu (Molly Haskell, Frankly, My Dear. Gone with the Wind: Revisited)..... 12 – 1 / 138–142
- HÁDKOVÁ, Jana: *Mikrodramaturgie dokumentarismu* (Pavel Branko: Mikrodramaturgia dokumentarizmu)..... 92 – 2 / 102–104
- HÁDKOVÁ, Jana: *Slovenský dokumentární film jako předmět bádání* (Václav Macek: K dějinám slovenského dokumentárního filmu) 93 – 1 / 134–136
- HÁDKOVÁ, Jana: *Výtvarníci animovaného filmu* (Jan Poš: Výtvarníci animovaného filmu) 92 – 1 / 105–107
- HADRAVOVÁ, Tereza: *O filmbylostech, filmyslích a dalších filmonstrech* (Daniel Frampton: Filmosophy) 07 – 2 / 129–131
- HADRAVOVÁ, Tereza: *Proč se dnes ptát po filmu jako umění* (Berys Gaut, A Philosophy of Cinematic Art) 12 – 4 / 117–119
- HANZLÍK, Jan: *Bridging the Gaps* (Screen Industries in East-Central Europe Conference, Brno 2012)..... 12 – 4 / 120–122
- HANZLÍK, Jan – SVATOŇOVÁ, Kateřina:
Média mezi historickým výzkumem a praktickými aplikacemi (Konference Media Art Histories: RENEW) 13 – 4 / 131–135
- HORNÍČEK, Jiří: *Příspěvky k historii rodinné a amatérské kinematografie* (Film History — monotematické číslo o amatérském filmu)..... 04 – 3 / 254–257
- HORNÍČEK, Jiří: viz též SUK, Radovan
- CHLEBOVÁ, Zuzana: *Bela Balazs — Chvála filmového umenia* (12. česko-slovenská filmologická konferencia 2009)..... 11 – 2 / 125–127
- JACHNIN, Boris: *Ivan Steiger: kresby, hračky, filmy*..... 08 – 2 / 200–207
- JAMES, Gareth: *Cycles and Continuities. Understanding Media Convergence through Media History* (Janet Staiger and Sabine Hake /eds/, Convergence Media History) 12 – 3 / 144–147
- JANÁČKOVÁ, Jaroslava: *Soupeření múz. O sborníku Film a literatura* (Filmový sborník historický 1)..... 89 – 2 / 78–84
- JANÁSKOVÁ, Pavla: *Digitální knihovna NFA* 07 – 3 / 217–226
- JANDA, Luděk: *Francouzská Inatéka* 05 – 3 / 159–169
- JANEČEK, Vít: *Nonstop* 00 – 3 / 115–117
- JAROŠ, Jan: *Lexikon českého filmu* (Václav Březina: Lexikon českého filmu) 97 – 1 / 203–207
- KAŇUCH, Martin: *Film: pohyb v blízkosti ducha* (Jean Epstein: Poetika obrazů)..... 98 – 1 / 209–211
- KLEPIKOV, Milan: *Houstnoucí opar kolem Sibylly. Nad českým vydáním Příběh(ů) filmu* (Jean-Luc Godard: Příběh(y) filmu) 07 – 1 / 198–205
- KLEPIKOV, Milan: *Komentář k Odpovědi Miloše Fryše*..... 07 – 1 / 207
- KLEPIKOV, Milan: *Kristin, David and the Man Who Wasn't There* (K. Thompsonová a D. Bordwell: Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie) 09 – 1 / 135–148

KLEPIKOV, Milan D.: <i>Několik technických poznámek</i> (Gilles Deleuze: Film 1. Obraz-pohyb)	00 – 3 /	127–136
KLEPIKOV, Milan: <i>Žádné původní staré filmy neexistují</i> (<i>ale pracuje se na nich</i>) (Ursula von Keitz /ed./: Früher Film und späte Folgen)	02 – 1 /	143–145
KLIMEŠ, Ivan: <i>Čeští filmaři v exilu</i> (Jiří Voráč: Český film v exilu: kapitoly z dějin po roce 1968)	06 – 4 /	172
KLIMEŠ, Ivan: <i>Dějiny kinematografické provincie</i> (Peter Mihálik: Vznik slovenskej národnej kinematografie 1896–1948)	95 – 4 /	112–116
KLIMEŠ, Ivan: <i>Historické modely distribuce</i> (Eva Dzúriková: Dejiny filmovej distribúcie v organizácii a správe slovenskej kinematografie)	96 – 3 /	124–155
KLIMEŠ, Ivan: <i>K dějinám slovenské filmové hudby</i> (Juraj Lexmann: Slovenská filmová hudba 1896–1996)	97 – 3 /	143–145
KLIMEŠ, Ivan: <i>Kinematograf v rakouském císařství</i> (Srdan Knežević: Lebende Photographien kommen...)	99 – 1 /	123–125
KLIMEŠ, Ivan: <i>Knížka o skladateli filmové hudby</i> (Jiří Pilka: Jiří Srnka a jižní Čechy)	90 – 2 /	106–109
KLIMEŠ, Ivan: <i>Pokus o obraz dvacetiletí</i> (Slovenský hraný film 1970–1990)	95 – 1 /	175–178
KLIMEŠ, Ivan: <i>Slovenský hraný film 1946–1969</i>	93 – 2 /	109–111
KLIMEŠ, Ivan: <i>Svědectví zvukaře</i> (Miloslav Hůrka: Když se řekne zvukový film...)	92 – 1 /	107–109
KOKEŠ, Radomír D.: <i>Duch doby (nejen) v šedé zóně</i> (Jan Bernard: Z šedé zóny. Texty a kontexty)	10 – 2 /	115–119
KOKEŠ, Radomír D.: <i>Interpret ano, naratolog ne</i> (Mircea Dan Duta: Vypravěč, autor a bůh. Naratologické perspektivy a narativní techniky v české nové vlně 60. let)	10 – 2 /	120–125
KOKEŠ, Radomír D.: <i>(Převážně) biologický obraz Peckinpahových světů</i> (Zdeněk Hudec, Sam Peckinpah a jeho filmy: biologický obraz světa)	10 – 3 /	180–184
KOKEŠ, Radomír D.: <i>Zuskovy sítě analogií a deleuzovských odkazů</i> (Vlastimil Zuska, Kruté světlo, krásný stín. Estetika a film)	11 – 1 /	131–138
KOKEŠ, Radomír D. – KLÍMA, Jakub: <i>Přehlídka 70mm filmů: Ves/mír/ je náš svět</i>	09 – 3 /	149–154
KOLÁŘ, Jan: <i>Teorie, kritika nebo osobní strategie?</i> (Peter Brunette – David Wills: Screen/play. Derrida and Film Theory)	01 – 1 /	147–153
KOPECKÁ, Anna: <i>Kritika špatné společnosti filmem (a Lacanem)</i> (Bulent Diken – Carsten Bagge Laustsen, Sociology through the Projector)	10 – 4 /	163–166
KORDA, Jakub: <i>Když si televize značkuje svůj prostor</i> (Catherine Johnson, Branding Television)	13 – 2 /	123–127
KRÁL, Petr: <i>Český a slovenský film v Centre Pompidou</i>	97 – 3 /	145–146

KŘÍŽ, Michal: <i>Cesty Dona Quijota epopejí reprezentace</i> (Veronika Veberová – Petr A. Bílek – Vladimír Papoušek – David Skalický /eds./, Jazyky reprezentace).....	13 – 3 /	142–146
KUČERA, Jakub: <i>Teorie obyvatelných a jiných filmů</i> (Roger Odin: De la fiction)	05 – 4 /	114–120
LACHMAN, Tomáš: <i>Colatte. Nová dimenze filmové historického výzkumu</i>	02 – 2 /	141–150
LUKEŠ, Jan: <i>Bratři Čapkové a film</i> (Karel a Josef Čapkové: Filmová libreta)	90 – 1 /	98–102
LUKEŠ, Jan: <i>Dvě vzpomínkové vivisekce</i> (Ladislav Pospíšil: Ve znamení Halleyovy komety; Zdenek Sirový: ...není zač, řekl Bůh. Vzpomínky filmového režiséra)	96 – 2 /	159–164
LUKEŠ, Jan: <i>Filmová kritika po dvaceti letech</i> (Pavel Melounek: Horečky všedního dne)	89 – 2 /	85–89
LUKEŠ, Jan: <i>Formanovské proměny</i> (A. J. Liehm: Příběhy Miloše Formana; J. Dizdarevič: Konkurs na režiséra Miloše Formana; M. Forman – J. Novák: Co já vím?)	94 – 4 /	135–139
LUKEŠ, Jan: <i>Mýtus a realita filmu 60. let</i> (Filmový sborník historický 4).....	93 – 4 /	143–145
LUKEŠ, Jan: <i>Postmodernisticky o postmoderně</i> (Martin Ciel: Film. Ilúzia a akcia)	93 – 3 /	145–147
LUKEŠ, Jan: <i>Svědectví o svědectví</i> (Jarmila Cysařová: Česká televizní publicistika. Svědectví šedesátých let).....	95 – 2 /	154–156
LUKEŠ, Jan: <i>Tři pokusy o lidský osud</i> (Jan Bernard: Evald Schorm a jeho filmy; Faustovské srdce Karla Hogra; Zdeněk Hedvábný: Alfréd Radok. Zpráva o jednom osudu)	95 – 2 /	157–162
LUKEŠ, Jan: <i>Vzlety a pády. Nad soukromými a vyprávěcími prameny k dějinám filmu</i>	94 – 1 /	141–154
MALEČKOVÁ, Eliška: <i>Studentská zpráva z konference</i> (Screen Industries in East-Central Europe III: Industrial Authorship).....	13 – 4 /	136–139
MÁLEK, Petr: <i>Franz K. Stanzel: Teorie vyprávění</i>	91 – 1 /	133–136
MÁLEK, Petr: <i>Kritikovo ohlédnutí aneb Jak zraje kritik</i> (Jiří Cieslar: Concettino ohlédnutí)	96 – 4 /	151–158
MÁLEK, Petr: <i>Marie Mravcová: Literatura ve filmu</i>	91 – 2 /	144–149
MÁLEK, Petr: <i>Tartuské lekce sémiotického myšlení o filmu</i> (Tartuská škola. Sborník filmové teorie 2)	96 – 3 /	147–153
MÁLEK, Petr: <i>Ticho a mlčení</i> (Irena Vaňková: Mlčení a řeč v komunikaci, jazyce a kultuře)	97 – 2 /	187–193
MAREŠ, Petr: <i>Balagan — nový časopis o slovanském dramatu, divadle a filmu</i>	96 – 1 /	142–143
MAREŠ, Petr: <i>Dějiny kinematografie po americku</i> (Film History. An International Journal, 1987, č. 1–4).....	90 – 2 /	96–98
MAREŠ, Petr: <i>Druhé číslo púletníku Montage/AV</i>	93 – 4 /	146–147

- MAREŠ, Petr: *Film a ženský pohled* (Sabine Gottgetreu: Der bewegliche Blick. Zum Paradigmawechsel in der feministischen Filmtheorie) **94 – 1 /** 154–155
- MAREŠ, Petr: *Filmové hvězdy jako předmět výzkumu*
(Stephen Lowry – Helmut Korte: Der Filmstar) **05 – 1 /** 147–148
- MAREŠ, Petr: *Filmové prostory*
(Martin Kaňuch /ed./: Priester vo filme / Space in Film) **00 – 4 /** 181–183
- MAREŠ, Petr: *Hledání místa pro diegezi (Montage AV 2/2007)*..... **09 – 3 /** 142–144
- MAREŠ, Petr: *Hledání textuality filmu* (John A. Bateman – Matthis Kepser – Markus Kuhn /eds./, Film, Text, Kultur. Beiträge zur Textualität des Films) **13 – 4 /** 126–130
- MAREŠ, Petr: *Jazyk a film: problematika stále aktuální*
(Gustav Ernst /ed./: Sprache im Film)..... **95 – 3 /** 121 – 123
- MAREŠ, Petr: *Komplexní monografie o díle a životě Jana Kučery*
(Jan Svoboda: Skladba a řád. Český teoretik filmu a televize Jan Kučera)..... **08 – 2 /** 208–210
- MAREŠ, Petr: *Mapování cesty od němého k zvukovému filmu*
(Corinna Müller: Vom Stummfilm zum Tonfilm)..... **04 – 2 /** 169–172
- MAREŠ, Petr: *Mobilizace vidění a vznik filmu* (Harro Segeberg /ed./: Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst)..... **99 – 4 /** 123–125
- MAREŠ, Petr: *Monografie o titulech filmů*
(Andreas Schreitmüller: Filmtitel)..... **96 – 2 /** 153–155
- MAREŠ, Petr: *Montage/AV o neoformalismu*
(Montage/AV 1995, č. 1) **95 – 4 /** 117–119
- MAREŠ, Petr: *Montage/AV: intertextovost, napětí, enunciace*
(Montage/AV 1993, č. 2; Montage/AV 1994, č. 1) **95 – 1 /** 178–182
- MAREŠ, Petr: *Nápisy a obrazy v němém filmu*
(F. Pitassio – L. Quaresima /eds./: Scrittura e immagine. La didascalia nel cinema muto)..... **99 – 2 /** 157–161
- MAREŠ, Petr: *Německé průvodce po teoriích filmu*
(Thomas Elsaesser – Malte Hagener: Filmtheorie zur Einführung; Jürgen Felix /ed./: Moderne Film Theorie; Stefan Orth – Michael Staiger – Joachim Valentin /eds./: Dogville – Godville. Methodische Zugänge zu einem Film Lars von Triers) **09 – 3 /** 134–141
- MAREŠ, Petr: *Německé úvahy o sebereflexivnosti filmu*
(Film und Kritik, Heft 2: Selbstreflexivität im Film; „Im Spiegelkabinett der Illusionen.“ Filme über sich selbst)..... **97 – 1 /** 207–210
- MAREŠ, Petr: *Nový slovenský časopis pro vědu o filmu a „pohyblivém obraze“* (Kino-ikon, č. 1 a 2) **98 – 1 /** 211–213
- MAREŠ, Petr: *O filmu v encyklopedii lingvistiky* (T. Elsaesser – E. Pope: Film. In: The Encyclopedia of Language and Linguistics).... **95 – 2 /** 153–154
- MAREŠ, Petr: *O Rakousku, filmech a dějinách* (E. Büttner – Ch. Dewald: Das tägliche Brennen; E. Büttner – Ch. Dewald: Anschluß an Morgen)..... **03 – 3 /** 113–117

MAREŠ, Petr: <i>Polská série monografií o významných filmech</i>	06 – 3 /	185–187
MAREŠ, Petr: <i>Průvodce po současných teoriích filmu</i> (R. Stam, R. Burgoyne, Flitterman-Lewis: New Vocabularies in Film Semiotics, Structuralism, Post-structuralism and Beyond)	93 – 3 /	133–136
MAREŠ, Petr: <i>Rakouské „texty o pohyblivém obraze“</i> (Meteor – Texte zum Laufbild, 1995–1997, č. 1–11; Kinoschriften – Lesebuch des Filmischen, 1996, Bd. 4)	98 – 2 /	191–195
MAREŠ, Petr: <i>Ruští emigranti v německém filmu</i> (Alexander Schwarz: Russische Emigranten im deutschen Film)	94 – 2 /	108–109
MAREŠ, Petr: <i>Sborník o počátcích filmových žánrů</i> (L. Quaresima – A. Raengo – L. Vichi /eds./: The Birth of Film Genres)	00 – 3 /	125–127
MAREŠ, Petr: <i>Téma: filmové hraniční zóny</i> (V. Innocenti – V. Re /eds./: Limina/le soglie del film. Film's Thresholds; Montage/av 2003, č. 2; T. Christen: Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen)	05 – 2 /	95–101
MAREŠ, Petr: <i>Úvod do filologie filmu</i> (Klaus Kanzog: Einführung in die Filmphilologie)	93 – 1 /	125–129
MAYDL, Přemysl: <i>Čtvrtstoletí filmové sémiologie</i> (CinémAction 1991, č. 58)	91 – 2 /	130–143
MAYDL, Přemysl: <i>Zrod kinematografických žánrů</i> (5. mezinárodní filmologická konference, Udine 1998)	99 – 1 /	129–130
MICHALOVIČ, Michal: <i>Príbeh jedného života</i> (Václav Macek: Štefan Uher 1930–1993)	03 – 4 /	149–152
MICHALOVIČ, Peter: <i>Eseje o vizuálnej kultúre</i> (Robert Nelson – Richard Shiff /eds./, Kritické pojmy dejín umenia)	05 – 2 /	101–103
MICHALOVIČ, Peter: <i>Filozofická reflexia básnikovej veci</i> (Oliver Bakoš: Básnik a vec)	01 – 1 /	157–160
MICHALOVIČ, Peter: <i>Historický dialóg dvoch kultúr</i> (Vladimír Godár: Kacírske quodlibety)	99 – 1 /	125–128
MICHALOVIČ, Peter: <i>Individualizmus podľa Lipovetského</i> (Gilles Lipovetsky: Éra prázdnoty)	98 – 3 /	206–210
MICHALOVIČ, Peter: <i>Iný zámok (Filmová miesta 2)</i>	01 – 2 /	141–142
MICHALOVIČ, Peter: <i>Kniha o písme, ktoré predchádza písmeno</i> (Jacques Derrida: Gramatológia)	99 – 3 /	151–155
MICHALOVIČ, Peter: <i>Nová mapa rieš ikonických znakov</i> (Ján Bakoš: Štyri trasy metodológie dejín umenia)	00 – 3 /	120–125
MICHALOVIČ, Peter: <i>Obhajoba písma, ktoré píše obrazy</i>	00 – 2 /	147–149
MICHALOVIČ, Peter: <i>Pán Hawkes, urobte nám, prosím, predbežný účet!</i> (Terence Hawkes: Strukturalismus a sémiotika)	99 – 4 /	119–123
MICHALOVIČ, Peter: <i>Pocity, dotyky a tvary</i> (L. Vachtová – P. Bregantová: Teď. Práce Evy Kmentové)	07 – 2 /	132–134
MICHALOVIČ, Peter: <i>Prípad Foucault</i> (Michel Foucault: Dozerať a trestať. Zrod väzenia; Michel Foucault: Slová a veci. Archeológia humanitných vied)	00 – 2 /	153–157

MICHALOVIČ, Peter: <i>Saturnove deti alebo o melanchólii</i> (László F. Földényi: Melanchólia)	01 – 3 /	97–101
MICHALOVIČ, Peter: <i>Skutočnosť naša každodenná</i> (P. L. Berger – T. Luckman: Sociální konstrukce reality)	00 – 1 /	146–149
MICHALOVIČ, Peter: <i>Súčasný dejiny súčasného umenia</i> (H. Foster, R. Kraussová, Y.-A. Bois, B. H. D. Buchloh: Umění po roce 1900)	08 – 2 /	211–213
MICHALOVIČ, Peter: <i>Tri otázky na adresu neo(post)štrukturalizmu</i> (Manfred Frank: Co je neostrukturalismus?)	00 – 4 /	177–181
MICHALOVIČ, Peter: <i>V Čechách bylo teorie málo</i> (Ladislav Kesner /ed./: Vizuální teorie. Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech)	98 – 4 /	187–190
MICHALOVIČ, Peter: <i>V Čechách je teď více teorie</i> (Tomáš Pospiszyl /ed./: Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky)	99 – 2 /	161–165
MOUCHA, Josef: <i>Alexander Hammid</i> (Jaroslav Anděl: Alexandr Hackenschmied)	00 – 3 /	117–119
MOUCHA, Josef: <i>Flusserova komunikologie</i> (Vilém Flusser: Komunikológia)	03 – 2 /	121–123
MOUCHA, Josef: <i>Jiskra avantgardy</i> (Antonín Dufek: Jaromír Funke /1896–1945/. Průkopník fotografické avantgardy)	98 – 1 /	213–216
MOUCHA, Josef: <i>Medialita</i>	01 – 2 /	127–130
MOUCHA, Josef: <i>Virtualita u Viléma Flussera</i> (Vilém Flusser: Do universa technických obrazů)	02 – 1 /	135–137
MOUCHA, Josef: <i>Zjevení fotografie</i>	00 – 1 /	141–143
MUCKE, Pavel: <i>Mezi metodou a oborem. Orální historie a bádání o soudobých dějinách</i>	08 – 1 /	204–207
NECHVÁTAL, Martin: <i>Obraz vojenského prostředí v kinematografii meziválečného Československa</i>	93 – 2 /	115
NEMES, Gyula: <i>Vliv české nové vlny na maďarskou dokumentaristiku</i>	01 – 4 /	109–113
NOVOTNÝ, Pavel: <i>Jazykověda a nejazykové systémy znaků</i> (Pokus o jazykovědný výklad filmového díla)	00 – 4 /	188–190
NOWELL, Richard: <i>Something Big This Way Comes</i> (Sheldon Hall – Steve Neale, Epics, Spectacles and Blockbusters: A Hollywood History)	10 – 3 /	168–171
OCH, Karel: <i>Desátá múza. Film a ostatní umění</i> (Leonardo Quaresima – Laura Vichi (eds.): La decima musa / The Tenth Muse)	02 – 1 /	146–148
PACVOŇ, Michal: <i>Hranice skutečnosti</i> (François Jost: Realita/Fikce — říše klamu)	06 – 3 /	188–190
PACVOŇ, Michal: <i>Konvergence médií aneb bujení intimistického prostoru</i>	04 – 3 /	257–261
PACVOŇ, Michal: <i>Kořeny médií, od filmu k virtuální realitě</i>	09 – 3 /	145–148
PACVOŇ, Michal: <i>Televize. Fenomenologická analýza diváckého prostoru</i>	05 – 4 /	105–108

PITASSIO, Francesco: <i>Katalog retrospektivy nové vlny</i> (Nová vlna. Cinema cecoslovacco degli anni '60)	96 – 1 /	137 – 141
PITASSIO, Francesco: <i>Nové italské periodikum (Fotogenia)</i>	96 – 1 /	159 – 162
POKORNÝ, Jiří: <i>Dělníci a úředníci v německém hraném filmu</i> (Holger Schetter: Arbeiter und Angestellte im Film)	94 – 2 /	107–108
POKORNÝ, Jiří: <i>Nový katalog němého filmu</i> (Český hraný film I. 1898–1930)	96 – 2 /	155–157
POKORNÝ, Jiří: <i>Peter Mänz: Frühes Kino in Arbeiterbezirk; Gábor Kreselak: „Singend wird das Leben schön“</i>	93 – 1 /	123–125
POKORNÝ, Jiří: <i>Z počátků kinematografie</i> (Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914)	94 – 4 /	133–134
POLICAR, Antonín: <i>Anatomie filmového diváctví</i> (Torben Grodal, Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture, and Film)	11 – 4 /	129–134
PONDĚLÍČEK, Ivo: <i>Filmologie jako věda nejen o filmu</i> (Jan Bernard: Jazyk, kinematografie, komunikace. O mezeře mezi světy)	95 – 4 /	109–111
PONDĚLÍČEK, Ivo: <i>Základy filmu bez filmů</i> (Mojmír Drvota: Základní složky filmu)	95 – 3 /	123–126
PŘÁDNÁ, Stanislava: <i>Kamera: Sven Nykvist</i> (Sven Nykvist: Úcta ke světlu)	00 – 1 /	149–154
PTÁČEK, Luboš: <i>Zlomové nakročení</i> (Anna Batistová /ed./, Hoří, má panenku)	13 – 1 /	128–130
RAK, Jiří: <i>František Cvrk – Hana Slavičková: Historie kin na Děčínsku I.</i>	93 – 2 /	111–113
RAK, Jiří: <i>Historik v kině</i> (Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino)	94 – 4 /	129–133
RAK, Jiří: <i>Jindřich Plachta: O lidech nešikovných</i>	90 – 2 /	102–103
RAK, Jiří: <i>Leni Riefenstahl: Memoiren 1902–1945</i>	91 – 1 /	136–138
RAK, Jiří: <i>To je mi pěkná historie — vzpomínka na Myrtla Frídu</i>	90 – 2 /	104–106
SKOPAL, Pavel: <i>Co ví americké filmy o teorii?</i> (T. Elsaesser – W. Buckland: Studying Contemporary American Film)	03 – 1 /	155–158
SKOPAL, Pavel: <i>Dějiny perverzního diváka</i> (Janet Staiger: Perverse Spectators: The Practices of Film Reception)	02 – 3 /	131–134
SKOPAL, Pavel: <i>Filmy, v nichž se kola nekradou a náhoda neexistuje</i> (Kristin Thompson: Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique)	01 – 4 /	119–122
SKOPAL, Pavel: <i>Psát dějiny použití filmových žánrů</i> (Rick Altman: Film/Genre)	02 – 4 /	132–136
STRNAD, Matěj: <i>Už zase rámuji filmy</i> (Julia Noordegraaf – Cosetta G. Saba – Barbara Le Maître – Vinzenz Hediger /eds./, Preserving and Exhibiting Media Art)	13 – 3 /	137–141
STRUSKOVÁ, Eva: <i>Svědectví Jana Calábka, průkopníka čs. vědeckého filmu</i> (Jan Calábek: Vznik a vývoj vědecké kinematografie v Brně)	90 – 1 /	93–97
STRUSKOVÁ, Eva: <i>Zvukový dokument v práci Národního filmového archivu</i>	08 – 1 /	200–203

SUK, Radovan – HORNÍČEK, Jiří: <i>Výlučný kinematograf Roberta Bressona</i> (Robert Bresson: Poznámky o kinematografu).....	98 – 3 /	203–206
SUK, Radovan: <i>Carriere vypráví o scenáristice a příběhu</i> (Jean-Claude Carriere: Vyprávět příběh).....	96 – 2 /	157–159
SUK, Radovan: <i>Poetika grotesky</i> (Petr Král: Groteska čili Morálka šlehačkového dortu).....	99 – 2 /	155–157
SUK, Radovan: <i>Příběh Wendersova pohledu</i> (Wim Wenders: Dech andělů).....	97 – 1 /	210–212
SVOBODA, Jan: <i>Ohlédnutí a připomenutí...</i> (Ivo Pondělíček: Svět k obrazu svému).....	00 – 2 /	158–160
SZCZEPANIK, Petr: <i>Filmy, které pracují</i> (Filme, die arbeiten. Internationale Tagung zum Industriefilm / Films at Work. International Industrial Film Workshop).....	04 – 4 /	231–234
SZCZEPANIK, Petr: <i>Mezi tělem diváka a tělem filmu</i> (Vivian Sobchack: The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience).....	01 – 3 /	101–107
SZCZEPANIK, Petr: <i>Scenáristovy dějiny normalizace</i> (Štěpán Hulík, Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov [1968–1973]).....	12 – 2 /	122–126
ŠAFAŘÍK, Petr: <i>Kvalitní filmoví a kulturní kritici versus Český sen</i>	05 – 3 /	170–179
ŠPIRIT, Michael: „Důležitá je ta práce...“ (Woody Allen on Woody Allen. In conversation with Stig Bjorkman).....	95 – 3 /	127–130
ŠVELCH, Jan: <i>O pomíjivosti audiovizuálních médií a paratextech</i> (Paul Grainge /ed./, Ephemeral Media: Transitory Screen Culture from Television to YouTube).....	13 – 4 /	122–125
THEIN, Karel: „Kdo je k čertu Tony Clifton?“ (Muž na Měsíci jako vrchol Formanovy tvorby).....	00 – 2 /	150–152
THEIN, Karel: <i>Láska a vůně smrti. Tanec a korida v novém filmu Pedra Almodóvara</i>	02 – 3 /	129–130
THEIN, Karel: <i>Na okraj Nové filmové historie. Poznámky amatérského čtenáře</i> (Petr Szczepanik /ed./, Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury).....	05 – 1 /	149–165
TOMÁŠ, Tomáš: <i>Vladimír Bor o svém životě a práci</i> (Vladimír Bor: Hudba – film – kritika).....	94 – 2 /	111–113
UHDE, Jan: <i>Český film v exilu</i> (Jiří Voráč: Český film v exilu: kapitoly z dějin po roce 1968).....	06 – 4 /	169–171
UHDE, Jan: <i>Martin Esslin: The Age of Television</i>	92 – 1 /	102–104
ULVER, Stanislav: <i>Metrický a metaforický film</i> (Martin Mazanec /ed./: Peter Kubelka).....	09 – 4 /	126–132
VACEK, Patrik: <i>Mediální edukace jako globální výzkumné téma</i> (National Media Education Conference / World Media Education Research Summit 2007).....	07 – 4 /	141–143

- VACEK, Patrik: *Předzvěst bilance* (Architectures of the Moving Image; 49. ročník Society for Cinema and Media Studies Conference) 08 – 3 / 207–209
- VARGA, Balazs: *Strengths, Limitations, Opportunities and Threats of New Research Agenda* (Screen Industries in East-Central Europe Conference, Brno 2011) 11 – 4 / 140–143
- VOJTĚCHOVSKÝ, Miloš: *Kinematografická imaginace budoucnosti* (J. Shaw – P. Weibel /eds./: Future Cinema. The Cinematic Imaginery after Film) 04 – 2 / 172–174
- VORÁČ, Jiří: *Miloš Forman doopravdy, aneb „Tak obtížně postižitelné tajemství ‚formanovštiny“* (Stanislava Prádná, Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty) 10 – 3 / 172–179
- ZEMAN, Pavel: *Historie rodiny Havlových* (Václav M. Havel: Mé vzpomínky) 94 – 2 / 110–111
- ZEMAN, Pavel: *Jiří Weiss a Otakar Vávra memoárově* (Jiří Weiss: Bílý mercedes; Otakar Vávra: Podivný život režiséra. Obrazy vzpomínek) 96 – 3 / 159–163
- ZEMAN, Pavel: *Joseph Goebbels: Deníky 1938* 93 – 2 / 113–114
- ZEMAN, Pavel: *Nové německé práce o fotografickém svědectví zločinů třetí říše* (C. Brink, Ikonen der Vernichtung; C. Brink, „Auschwitz in der Paulskirche“; H. Knoch, Die Tat als Bild; K. Hesse – P. Springer, Vor aller Augen) 04 – 1 / 133–142
- ZEMAN, Pavel: *Tři pohledy na cenzurní praxi a kulturní politiku KSČ v letech 1945–1971* (K. Kaplan – D. Tomášek: O cenzuře v Československu v letech 1945–1956; D. Tomášek: Pozor, cenzurováno!; Prameny zla I. Kultura a věda.) 95 – 3 / 130–132
- ZERVAN, Marian: *Dal Segno – Opakovať od znamenia* (Peter Michalovič: Dal Segno al Fine. Románové podoby Erosa) 03 – 3 / 117–119
- ZILYNSKYJ, Bohdan: *Neznámé zápisy Dovženkových deníků* (Oleksandr Dovženko: Storinky ščodennyka) 90 – 2 / 98–102
- ZILYNSKYJ, Bohdan: *Od Kulundy k Černobyli. Životní cesta režiséra V. Ševčenka* (I. Malyševskij: Volodymyr Ševčenko. Vid Kulundy do Čornobylija) 90 – 1 / 90–92
- ZUSKA, Vlastimil: *Allan Casebier: Film and Phenomenology* 93 – 1 / 129–134

Obzor — diskuze a polemiky

- BILÍK, Petr: *Režisérská monografie versus habilitační práce. Replika na kritiku knihy Ladislav Helge. Cesta za autorským filmem* 12 – 1 / 150–151
- HOLÝ, Zdeněk: *Film a neuroestetika. Polemika nad pojetím čísla Iluminace 4/2011* 12 – 2 / 127–129
- HADRAVOVÁ, Tereza: *Na obranu neuroestetiky se entuziasmus nehodí. Odpověď Zdeňkovi Holému* 12 – 2 / 130–131

Zprávy

BERNARD, Jan: <i>Studium filmové vědy na FF UK v Praze</i>	92 – 2 /	105 – 106
BRÁBLÍK, František: <i>Studium filmové vědy na FF UP v Olomouci</i>	92 – 2 /	106–108
BREGANT, Michal: <i>Seminář nadvakrát</i>	90 – 2 /	110–113
KLIMEŠ, Ivan: <i>Bratislavský seminář</i>	89 – 2 /	93–95
MAREŠ, Petr – NECHVÁTAL, Martin: <i>Konference k devadesátinám československé kinematografie</i>	89 – 2 /	90–92
MAYDL, Přemysl: <i>Filmová věda se prezentuje (Konference Česká a slovenská kinematografie 60. let)</i>	91 – 1 /	139–140
REZKOVÁ, Milada: <i>Prameny k dějinám československé kinematografie</i>	91 – 2 /	153–155
ŠTÁBLA, Zdeněk: <i>Dvě mezinárodní konference o dějinách filmu</i>	90 – 1 /	103–105

Anketa

<i>Studium filmové vědy</i>	96 – 3 /	93–112
-----------------------------------	----------	--------

Ozvěny 54. kongresu FIAF

DOINEL, Milan: <i>Bez Gregora. Rozhovor s Enno Patalasem</i>	98 – 4 /	103–112
KLIMEŠ, Ivan: <i>O FIAF a filmovém archivnictví. Rozhovor s Vladimírem Opělou</i>	98 – 2 /	137–150
MAREŠ, Petr: <i>Dějiny filmu a rekonstrukce filmů. Rozhovor s Janem-Christopherem Horakem</i>	98 – 4 /	113–118
MAYDL, Přemysl: <i>Dominique Paini o muzeografickém horizontu filmoték</i>	98 – 3 /	151–156
PAINI, Dominique: <i>Od mramoru k celuloиду</i>	98 – 3 /	157–170

Výročí 70 let NFA

ČESÁLKOVÁ, Lucie: <i>Místo krémů na boty — archiv</i>	13 – 1 /	107–110
<i>Prehistorie českého filmového archivu</i>	13 – 1 /	111–120
ČESÁLKOVÁ, Lucie: <i>Recono. Impregnuje — regeneruje</i>	13 – 3 /	125–127
FRODOVÁ, Tereza: <i>Zasahovat do struktury filmu považují za nemyslitelné. Rozhovor s Blaženou Urgošikovou</i>	13 – 2 /	111–115
TRNKA, Jan: <i>Přehled institucionálního vývoje a funkčních období vedoucích pracovníků filmového archivu v letech 1943 až 2013</i>	13 – 4 /	109–111

Hlasy z praxe

- BERČÍK, Pavel: *Půjčka za oplátku aneb Počátky minoritních koprodukcí v Česku* 12 – 4 / 103–109
- BILÍK, Petr: *Nová éra dramaturgie českého filmu? Druhý rok působení Filmového centra České televize. Rozhovor s Jaroslavem Sedláčkem*..... 13 – 4 / 101–107
- DANIELIS, Aleš: *Svět filmu bez perforace. Hrozby a příležitosti digitální filmové distribuce*..... 13 – 2 / 89–101
- LAMPEROVÁ, Marta: *Video on Demand: Nachádzame sa v experimentálnej fáze*..... 13 – 2 / 103–109
- MARTINEK, Přemysl: *Jak změřit distribuci* 13 – 3 / 121–124
- SZCZEPANIK, Petr: *Začínáme pořad od nuly. Artový film na českém a evropském trhu z hlediska producenta. Rozhovor s Pavlem Strnadem*..... 13 – 1 / 89–88

Přílohy

- DVOŘÁKOVÁ, Tereza: *Česká kinematografie v období normalizace 1969–1975. Výběrová bibliografie* 97 – 1 / 216–227
- FIKEJZ, Miloš: *Česká nová vlna – článková bibliografie* 96 – 1 / 149–158
- HOPPE, Jiří: *Prameny k dějinám české kinematografie 1966–1971 v archivu ÚV KSČ*..... 97 – 1 / 213–215
- KNEŽEVIC, Srdan: *Žadatelé o udělení prvních kinolicencí v Čechách (1896–1910)* 94 – 2 / 119–126
- Obsah deseti ročníků Iluminace* 99 – 1 / 131–144
- Soupis diplomových prací o filmu na FF UK v Praze*..... 93 – 1 / 144–146
- Soupis disertačních prací o filmu na FF UK v Praze*..... 93 – 1 / 144
- VANIŠOVÁ, Dagmar: *Notová pozůstalost Jiřího Srnky*..... 96 – 2 / 171–173

Encyklopedická hesla

- BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: *Případ pro začínajícího kata*..... 97 – 1 / 240–243
- BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: *Sedmikrásky*..... 97 – 1 / 237–239
- BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: *Kočár do Vídně*..... 96 – 2 / 175–177
- BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: *Romance pro křídlovku*..... 96 – 3 / 171–173
- BREGANT, Michal: *Extase*..... 97 – 3 / 153–156
- DVOŘÁKOVÁ, Tereza: *Erotikon*..... 02 – 2 / 163–166
- HORNÍČEK, Jiří: *Gustav Machatý*..... 02 – 2 / 171–175
- HORNÍČEK, Jiří: *Ze soboty na neděli* 02 – 2 / 167–170
- JAROŠ, Jan: *Až přijde kocour* 99 – 1 / 151–153
- JAROŠ, Jan: *Touha*..... 98 – 4 / 197–199

KLIMEŠ, Ivan: <i>Marijka nevěrnice</i>	97 – 2 /	205–207
KLIMEŠ, Ivan: <i>Městečko na dlani</i>	96 – 4 /	163–165
LUKEŠ, Jan: <i>Adelheid</i>	96 – 2 /	179–181
LUKEŠ, Jan: <i>Údolí včel</i>	96 – 3 /	175–178
LUKEŠ, Jan: <i>Žert</i>	96 – 1 /	163 – 165
LUKEŠ, Jan: <i>Obecná škola</i>	97 – 1 /	250–252
UHDE, Jan: <i>Hoří, má panenko</i>	96 – 1 /	159–162
VORÁČ, Jiří: <i>Džusový román</i>	97 – 1 /	244–246
VORÁČ, Jiří: <i>Dům pro dva</i>	97 – 1 /	247–249
VORÁČ, Jiří: <i>Intimní osvětlení</i>	98 – 1 /	225–227
VORÁČ, Jiří: <i>Řeka</i>	97 – 2 /	201–203
VORÁČ, Jiří: <i>Skřivánci na niti</i>	00 – 1 /	161–164
VORÁČ, Jiří: <i>Tonka Šibenice</i>	97 – 4 /	187–190
VORÁČ, Jiří: <i>Všichni dobří rodáci</i>	99 – 2 /	177–180
ZEMAN, Pavel: <i>Jindřich Brichta</i>	98 – 2 /	203–206

Projekty

BATISTOVÁ, Anna: <i>Počátky širokoúhlých systémů v české kinematografii</i>	06 – 4 /	177–180
BATISTOVÁ, Anna: <i>Výroba a užívání kinematografické promítací techniky v českých zemích, 1918–1945</i>	09 – 3 /	160–163
BAUER, Šimon: <i>Vztahy Československé televize a Československého státního filmu v oblasti produkce v letech 1953–1972</i>	12 – 1 /	152–156
BILTEREYST, Daniel: viz MEERS, Philippe		
BLÁHOVÁ, Jindřiška: <i>A Tough Job for Donald Duck: Czechoslovakia and Hollywood 1945–1969</i>	07 – 1 /	215–218
BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: <i>Spiritualita ve filmu</i>	06 – 4 /	181–182
ČESÁLKOVÁ, Lucie: <i>Počátky institucionalizace školního filmu v Československu (1919–1936)</i>	07 – 1 /	209–213
DADEJÍK, Ondřej: <i>Kritika pojmu estetické zkušenosti v druhé polovině 20. století (s předchůdnou poznámkou o vztahu estetiky a filmových studií)</i>	07 – 2 /	135–140
DĚCKÁ, Eliška: <i>Autobiografičnost v díle režiserek českého animovaného filmu</i>	08 – 4 /	178–182
DOLANOVÁ, Lenka: <i>Aspekty elektronické avantgardy: Steina a Woody Vasulkovi</i>	06 – 2 /	217–218
DVOŘÁKOVÁ, Tereza: <i>Českomoravské filmové ústředí</i>	06 – 3 /	191–193
GMITERKOVÁ, Šárka: <i>Česká národní hvězda: Jiřina Štěpničková</i>	10 – 3 /	185–190
GMITERKOVÁ, Šárka: <i>Od Kristiána k Zachovi. Oldřich Nový 1935–1969</i>	13 – 1 /	138–144
GREGOR, Lukáš: <i>Vzhůru do nekonečna a ještě dál! Analýza filmu Toy Story: Příběh hraček a poetika Pixar Animation Studios</i>	09 – 4 /	143–147

HÁJEK, Václav: <i>Obzory a ruiny. Viditelné a neviditelné v raně moderní vizuální kultuře</i>	07 – 3 /	230–234
HANÁKOVÁ, Petra: <i>Koloběh pohledů: Od renesančního pozorovatele k „mužskému“ divákovi ve feministické teorii filmu</i>	06 – 1 /	129–132
HANZLÍK, Jan: <i>Multikino Palace Cinemas Nový Smíchov: Program, prostor, mediální diskurs</i>	09 – 1 /	159–161
HAVEL, Luděk: <i>Filmový festival pracujících a jeho funkce v kulturní politice komunistického režimu, 1948–1989</i>	09 – 3 /	155–159
HERZOGENRATH, Bernd: <i>cinapses: thinking film — Film, Philosophy and Neuroscience</i>	11 – 4 /	144–148
HORNÍČEK, Jiří: <i>Gustav Machatý v kontextu české a světové kinematografie</i>	07 – 3 /	227–229
CHLUMSKÁ, Eva: <i>Gay tematika a žánr romantické komedie v severoamerické kinematografii od 90. let po současnost</i>	10 – 3 /	191–194
JANÁSKOVÁ, Pavla: <i>Licencované zahraniční databáze z oboru filmu</i>	08 – 3 /	218–225
JÍCHA, Marek: <i>Projekt Národní kino a nová terminologie v kinematografii</i>	12 – 2 /	132–137
JOHNSON, Kevin: <i>Annexation Effects: Cultural Appropriation and the Politics of Place in Czech-German Films, 1930–1945</i>	07 – 4 /	144–147
KOELTZSCH, Ines: <i>Rozdělení, nebo sdílení kultury? Dějiny vztahů mezi Čechy, Židy a Němci v meziválečné Praze</i>	08 – 2 /	214–217
KOURA, Petr: <i>Swingová mládež a okupační moc v protektorátu Čechy a Morava</i>	08 – 1 /	215–218
KUPKOVÁ, Marika: <i>Socialistický realismus v diskursivní dimenzi české kinematografie čtyřicátých a padesátých let</i>	07 – 2 /	141–143
LACHMAN, Tomáš: <i>Filmová cenzura v ČSR 1919–1939</i>	06 – 3 /	194–197
LOVEJOY, Alice: <i>Cinema for the State, Cinema by the State: Czechoslovak Army Film, 1945–1994</i>	07 – 4 /	148–151
MACHEK, Jakub: <i>Pražský ilustrovaný kurýr. Masový tisk jako obraz světa obyčejných lidí</i>	09 – 1 /	149–153
MEERS, Philippe – BILTEREYST, Daniel – VAN DE VIJVER, Lies: <i>Lived Experiences of the “Enlightened City” (1925–1975). A Large Scale Oral History Project on Cinema-going in Flanders (Belgium)</i>	08 – 1 /	208–214
OSTROWSKÁ, Dorota – SZCZEPANIK, Petr – VONDERAU, Patrick: <i>Lights! Kamera! Azione!: Practices, Sites and Careers in European Film Production</i>	10 – 4 /	182–184
OTMAROVÁ, Alena: <i>Vliv polymerní podložky a podmínek uložení na stabilitu barevných kinematografických filmů</i>	12 – 4 /	123–127
PALÁK, Viktor: <i>Na cestě od televizní písničky k videoklipu jako marketingovému nástroji. Formát videoklipu v Československu v letech 1954–1989</i>	09 – 1 /	154–158
SCHAEFER, Eric: <i>The Problem with Sexploitation Movies</i>	12 – 3 /	148–152

SKOPAL, Pavel: <i>Hollywoodský film na DVD nosiči:</i> <i>diferenciace produktu, diverzifikace oslovení</i>	06 – 1 /	133–134
SKOPAL, Pavel – KARL, Lars: <i>Sovietisation and Planning</i> <i>in the Film Industries of Soviet Bloc countries.</i> <i>A Comparative Perspective on East Germany and Czechoslovakia,</i> <i>1945–1960 (A Book Project)</i>	11 – 2 /	128–129
SKUPA, Lukáš: <i>Česká kinematografie a cenzura v letech 1962–1970.</i> <i>Případ Filmového studia Barrandov</i>	11 – 3 /	149–152
STANFIELD, Peter: <i>Notes Towards a Theory of Cyclical Production</i> <i>and Topicality in American Film</i>	12 – 3 /	153–159
SVATOŇOVÁ, Kateřina: <i>Odpoutané obrazy.</i> <i>Archeologie virtuálního prostoru v českém mediálním umění</i>	09 – 2 /	227–235
ŠEFRANÁ, Věra Adina: <i>Praxe filmové produkce pod dohledem</i> <i>ideologie</i>	08 – 4 /	174–177
TRNKA, Jan: <i>Procesy psaní a vývoje scénáře v české kinematografii.</i> <i>Scenáristická praxe Josefa Neuberga, 1920–1963</i>	13 – 2 /	135–139
VAN DE VIJVER, Lies: viz MEERS, Philippe		
VEČEŘA, Michal: <i>Infrastruktura filmové produkce</i> <i>v českých zemích před rokem 1945</i>	13 – 3 /	147–151

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 scénářistických 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 koncepte 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 scénářistických 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; scénářistický a previzalizační software

1/2015

American Cinema and Youth: New Global Histories

Special English-Language Issue

Guest editor: Richard Nowell

Please send by 31 August 2013 a 200 word abstract and a 100 word academic bio to richard_nowell@hotmail.com. Notifications of acceptance will be issued by 30 September 2013. Essays are to be 6,000–7,500 words (inc. footnotes and a brief abstract). This issue of *Illuminace* will be published in hardcopy in spring 2015 and be accessible through EBSCO and ProQuest.

Scholarship on American cinema and youth has been dominated by symptomatic readings of Hollywood teen films (Lewis 1992; Shary 2002; 2005). The heralding of onscreen depictions of young Americans as by-products of the (US) social or psychological zeitgeist has led this important media-audience relationship to be largely cast as celluloid “signs of the times”. Broadening understandings of the multifaceted historical dimensions of American cinema and youth is both salient and timely, not least because Hollywood has occupied a preeminent position on major world markets, and not least because their numbers, loyalty, and supposed vulnerability have made young movie-watchers a point of interest for producers, marketers, politicians, watchdogs, and public-sphere claims-makers of one sort or another.

Accordingly, this English-language issue of *Illuminace* seeks to develop existing knowledge of American cinema and youth through original scholarship that draws upon archival research and is rooted in either the film-centered New Film History (Chapman et al 2007) or the reception-oriented New Cinema History (Maltby et al 2011). To respect the transnational character of the relationship, the issue will approach the social, political, industrial, and aesthetic dimensions of American cinema and youth both in the US and internationally. Proposals are invited on, but are not restricted to, the following topics:

- Production and/or distributors of American youth cinema (in the US and abroad)
- US/Overseas youth-oriented co-productions (in the US and abroad)
- Adapting American youth-oriented filmic models overseas
- Marketing American youth-centered and youth-oriented films (in the US and abroad)
- Young American stars and starlets (in the US and abroad)
- Political elites, American cinema, and youth (in the US and abroad)
- Critical elites, American cinema, and youth (in the US and abroad)
- Youth audiences and American cinema (in the US and abroad)

Richard Nowell teaches American cinema at the American Studies Department of Charles University in Prague. He is the author of *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle* (Continuum, 2011), has served as a contributing editor to an English-language issue of *Illuminace* on the topic of genre and the movie business, and is the editor of the forthcoming collection *Merchants of Menace: The Business of Horror Cinema* (Bloomsbury). He has also published articles in among others *Cinema Journal*, *InMedia*, the *Journal of Film and Video*, the *New Review of Film and Television Studies*, and *Post-Script*.

ILUMINACE

je recenzovaný časopis pro vědeckou reflexi kinematografie a příbuzných problémů. Byla založena v roce 1989 jako půlletník. Od svého pátého ročníku přešla na čtvrtletní periodicitu a při té příležitosti se rozšířil její rozsah i formát. Od roku 2004 je v každém čísle vyhrazen prostor pro monotematický blok textů. Od roku 2005 jsou některé monotematické bloky připravovány ve spolupráci s hostujícími editory. Iluminace přináší především původní teoretické a historické studie o filmu a dalších audiovizuálních médiích. Každé číslo obsahuje rovněž překlady zahraničních textů, jež přibližují současné badatelské trendy nebo splácejí překladatelské dluhy z minulosti. Velký prostor je v Iluminaci věnován kritickým edicím primárních písemným pramenů k dějinám kinematografie, stejně jako rozhovorům s významnými tvůrci a badateli. Zvláštní rubriky poskytují prostor k prezentaci probíhajících výzkumných projektů a nově zpracovaných archivních fondů. Jako každý akademický časopis i Iluminace obsahuje rubriku vyhrazenou recenzím domácí a zahraniční odborné literatury, zprávám z konferencí a dalším aktualitám z dění v oboru filmových a mediálních studií.

POKYNY PRO AUTORY:

Nabízení a formát rukopisů

Redakce přijímá rukopisy v elektronické podobě v editoru Word, a to e-mailem na adrese szczepan@phil.muni.cz nebo lucie.cesalkova@gmail.com. Doporučuje se nejprve zaslat stručný popis koncepce textu. U původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran, u rozhovorů 10–30 normostran, u ostatních 4–15; v odůvodněných případech a po domluvě s redakcí je možné tyto limity překročit. Všechny nabízené příspěvky musí být v definitivní verzi. Rukopisy studií je třeba doplnit filmografickým soupisem (odkazuje-li text na filmové tituly — dle zavedené praxe Iluminace), abstraktem v angličtině nebo češtině o rozsahu 0,5–1 normostrana, anglickým překladem názvu, biografickou notickou v délce 3–5 řádků, volitelně i kontaktní adresou. Obrázky se přijímají ve formátu JPG (s popisky a údaji o zdroji), grafy v programu Excel. Autor je povinen dodržovat citační normu časopisu (viz „Pokyny pro bibliografické citace“).

Pravidla a průběh recenzního řízení

Recenzní řízení typu „peer-review“ se vztahuje na odborné studie, určené pro rubriku „Články“, a probíhá pod dozorem redakční rady (resp. „redakčního okruhu“), jejíž aktuální složení je uvedeno v každém čísle časopisu. Šéfredaktor má právo vyžádat si od autora ještě před započetím recenzního řízení jazykové i věcné úpravy nabízených textů nebo je do recenzního řízení vůbec nepostoupit, pokud nesplňují základní kritéria původní vědecké práce. Toto rozhodnutí musí autorovi náležitě zdůvodnit. Každou předběžně přijatou studii redakce předloží k posouzení dvěma recenzentům. Recenzenti budou vybíráni podle kritéria odborné kvalifikace v otázkách, jimiž se hodnocený text zabývá, a po vyloučení osob, které jsou v blízkém pracovním nebo osobním vztahu s autorem. Autoři a posuzovatelé zůstávají pro sebe navzájem anonymní. Posuzovatelé vyplní formulář, v němž uvedou, zda text navrhuje přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučují zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, respektive podněty

k úpravám. V případě požadavku na přepracování nebo při protichůdných hodnoceních může redakce zadat třetí posudek. Na základě posudků šéfredaktor přijme konečné rozhodnutí o přijetí či zamítnutí příspěvku a toto rozhodnutí sdělí v nejkratším možném termínu autorovi. Pokud autor s rozhodnutím šéfredaktora nesouhlasí, může své stanovisko vyjádřit v dopise, který redakce předá k posouzení a dalšímu rozhodnutí členům redakčního okruhu. Výsledky recenzního řízení budou archivovány způsobem, který umožní zpětné ověření, zda se v něm postupovalo podle výše uvedených pravidel a zda hlavním kritériem posuzování byla vědecká úroveň textu.

Další ustanovení

U nabízených rukopisů se předpokládá, že autor daný text dosud nikde jinde nepublikoval a že jej v průběhu recenzního řízení ani nebude nabízet jiným časopisům. Pokud byla publikována jakákoli část nabízeného textu, autor je povinen tuto skutečnost sdělit redakci a uvést v rukopise. Nevyžádané příspěvky se nevracejí. Pokud si autor nepřeje, aby jeho text byl zveřejněn na internetových stránkách časopisu (www.iluminace.cz), je třeba sdělit nesouhlas písemně redakci.

Pokyny k formální úpravě článků jsou ke stažení na téže internetové adrese, pod 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

1 / 2014

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.

Korektury / Proofreading:

Soňa Weigertová, Lucie Česálková

Grafická úprava a sazba / Graphic design:

studio@vemola.cz

Manipulace s obálkou / Cover manipulation:

Petr Babák (Laboratoř)

Tisk / Print: Helma Beta, spol. s r. o.

Iluminace vychází 4× ročně. /

Iluminace is published quarterly.

Rukopis byl odevzdán do výroby v březnu 2014. /

The manuscript was submitted in March 2014.

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

OBSAH ILUMINACE 1/2014

TÉMA FILMOVÉ FESTIVALY

ČLÁNKY K TÉMATU

Editorial

Jakub Jiříšně: Iluzorní obrodný proces karlovarského filmového festivalu.

XVI. Mezinárodní festival Karlovy Vary (1968) v reflexi dobového tisku

Caroline Moinová: Z Cannes přes Karlovy Vary do Západního Berlína a Benátek.

Mezinárodní filmové festivaly v bouřlivém roce 1968

Přemysl Martinek: Jsou filmové festivaly skutečně platnou distribuční platformou?

Instituce filmového festivalu pohledem distributora „festivalových“ filmů

Aida Vallejo: Industry Sections. Documentary Film Festivals between Production and Distribution

Eliška Děcká: Karnevaly animátorské komunity. České a slovenské festivaly

nezávislé animované tvorby a jejich role pro animátorskou komunitu

ROZHOVOR

Jindřiška Bláhová: Empirický výzkum festivalů je klíčový, ale téměř nemožný.

Rozhovor s Dinou Iordanovou

HLASY Z PRAXE

Lucie Česálková: Transmédiá: nejprve příběh, pak médium.

Rozhovor se Sarou Bozanic

35029/2014/1-D

CONTENTS ILUMINACE 1/2014



10112318

Knihovna Národního filmového archivu

MAIN TOPIC
FILM FESTIVALS

THEME ARTICLES

Editorial

Jakub Jiříšče: The Illusive Revival Process of the Karlovy Vary Film Festival.

A Reflection on the 16th Karlovy Vary Film Festival (1968) in the Period Press

Caroline Moine: From Karlovy Vary to West Berlin and Venice.

International Film Festivals in the Turbulent Year of 1968

Přemysl Martinek: Are Film Festivals Truly a Valid Platform for Distribution?

The Institution of Film Festivals from the Perspective of the Distributor of "Festival" Films

Aida Vallejo: Industry Sections. Documentary Film Festivals between Production and Distribution

Eliška Děcká: Carnivals for the Animation Community. Czech and Slovak Festivals

of Independent Animation Films and their Role in the Animation Community

INTERVIEW

Jindřiška Bláhová: Empirical Research of Film Festivals is Crucial, but Almost Impossible.

An Interview with Dina Iordanova

FILM INDUSTRY VOICES

Lucie Česálková: Transmedia: First the Story, Then the Medium.

An Interview with Sara Bozanic