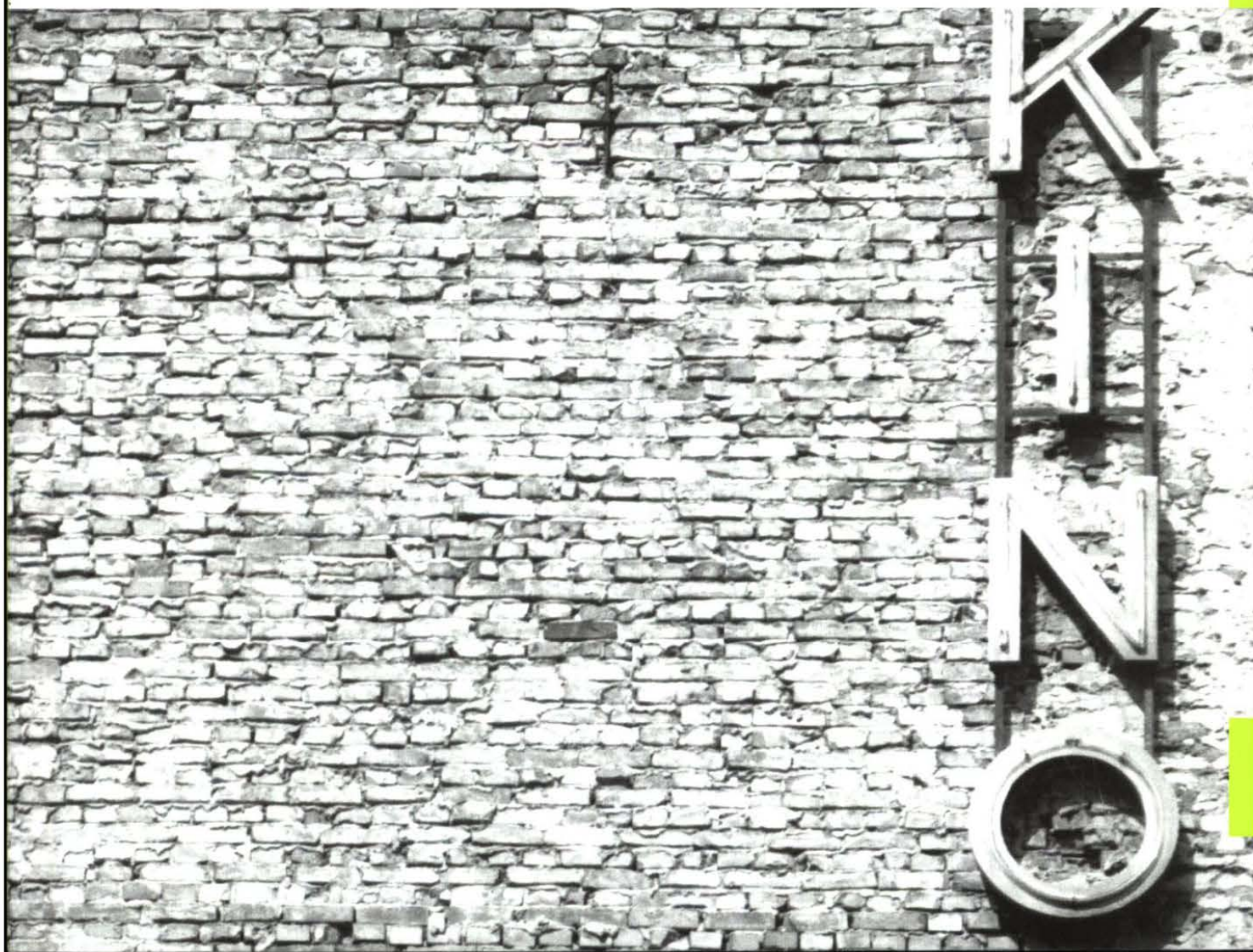


250



35029/2014/2-D

Front cover / Na obálce:

A Photo by Jaroslav Kučera (undated, untitled). Jaroslav Kučera's private collection. /

Fotografie Jaroslava Kučery (nedatováno, bez názvu). Soukromá sbírka Jaroslava Kučery.

ILUMINACE

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

2 / 2014

Ročník / Volume 26

OBSAH

Články

Petr Szczepanik: Průmyslové autorství a skupinový styl v českém filmu 50. a 60. let	5
Kateřina Svatoňová: Experimentální pohledy Jaroslava Kučery. Pokus o rozbor kameramanské mediální praxe	41
Marika Kupková: Nejistá převaha. Pozice literátů v české kinematografii druhé poloviny 40. let	57
Martin Mišur: „Nepokoušej se pátrat na vlastní pěst!“ Práh rozhodovacích pravomocí a dohled institucí ve filmech Red Scare	75
Constantin Parvulescu – Ciprian Nițu: Challenging Communities of Values. The Peripheral Cosmopolitanism of Marian Crișan's MORGEN	99

Obzor

Petr Mareš: Nečisté umění a hry mysli. Dvě knihy o Alainu Resnaisovi (Sophie Rudolph, <i>Die Filme von Alain Resnais. Reflexionen auf das Kino als unreine Kunst.</i> / David Čeněk – Martin Kaňuch – Michal Michalovič (eds.), <i>Alain Resnais. Kinematografia mozgu</i>)	119
Martin Blažiček: Teorie jako manifest (Martin Čihák, <i>Ponorná řeka kinematografie</i>)	124
Petr Bilík: Rodáci. Nesouměrný portrét filmu (Briana Čechová (ed.), <i>Všichni dobří rodáci</i>)	127
Alena Šlengerová: Nestálé obrazy poválečného venkova (Petr Slinták, Hana Rottová, <i>Venkov v českém filmu 1945–1969</i>)	129
Martin Charvát: Archeologie fotografie (Jaroslav Anděl, <i>Myšlení o fotografii I: průvodce modernitou v antologii textů</i>)	132
Lada Žabenská: Distribuční projekt TIDE. Pouhý experiment, žádný kanibalismus!	138

Ad fontes

Jeanne Pommeau: Restaurování filmu PŘÍCHOZÍ Z TEMNOT	144
Jaroslav Štuller: Klub filmových referentů a publicistů (1930–1933)	151

Projekt

Kateřina Krtilová – Kateřina Svatoňová: Česko-německý „Medienwissenschaft“	155
---	-----

Přílohy

Přírůstky Knihovny NFA	160
------------------------------	-----

112801

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA

Knihovna Národního filmového archivu



10112801

CONTENTS

Articles

- Petr Szczepanik:** Industrial Authorship and Group Style in Czech Cinema of the 1950s and 1960s 5
- Kateřina Svatoňová:** Jaroslav Kučera's Experimental Points of View. An Attempt at an Analysis of a Cinematographer's Media Practice 41
- Marika Kupková:** Uncertain Dominance. The Position of Writers in Czech Cinema of the Second Half of the 1940s 57
- Martin Mišúr:** "Do Not Attempt to Investigate on Your Own!" The Threshold of Decision-Making Power and Supervision of Institutions in Red Scare Movies 75
- Constantin Parvulescu – Ciprian Nițu:** Challenging Communities of Values. The Peripheral Cosmopolitanism of Marian Crișan's MORGEN 99

Horizon

- Petr Mareš:** Impure Art and Mind Games. Two Books on Alain Resnais (Sophie Rudolph, *Die Filme von Alain Resnais. Reflexionen auf das Kino als unreine Kunst.* / David Čeněk – Martin Kaňuch – Michal Michalovič (eds.), *Alain Resnais. Kinematografia mozgu*) 119
- Martin Blažiček:** Theory as Manifest (Martin Čihák, *Ponorná řeka kinematografie*) 124
- Petr Bilík:** Citizens. An Asymmetrical Portrait of the Film (Briana Čechová (ed.), *Všichni dobří rodáci*) 127
- Alena Šlingerová:** Unstable Images of a Post-War Countryside (Petr Slinták, Hana Rottová, *Venkov v českém filmu 1945–1969*) 129
- Martin Charvát:** Archeology of Photography (Jaroslav Anděl, *Myšlení o fotografii I: průvodce modernitou v antologii textů*) 132
- Lada Žabenská:** The Distribution Project TIDE. Mere Experiment, No Cannibalism! 138

Ad fontes

- Jeanne Pommeau:** The Film Restoration of THE ARRIVAL FROM THE DARKNESS 144
- Jaroslav Štuller:** The Club of Film Referees and Publicists (1930–1933) 151

Project

- Kateřina Krtilová – Kateřina Svatoňová:** Czech-German "Medienwissenschaft" 155

Appendix

- Recent Acquisitions of the NFA Library 160



Petr Szczepanik

Průmyslové autorství a skupinový styl v českém filmu 50. a 60. let¹⁾

Celý tento převrat začal Eduard Hofman a dokončil ho nechtěně Poledňák, který mu nebránil. (Ladislav Helge)²⁾

Filmová historie se vždy přednostně věnovala jednotlivým tvůrcům a filmům, případně jejich třídění do různých žánrů a proudů, v posledních 30 letech pak rozšířila svůj záběr o řadu kontextových souvislostí: průmyslové, sociokulturní a politické podmínky fungování kinematografie jako komplexní instituce. Jeden aspekt ale zůstává překvapivě opomíjený, snad proto, že leží mezi těmito dvěma výzkumnými rámci, tj. mezi osobností tvůrce a institucí: skutečnost, že filmy nevymýšlejí a nerealizují izolovaní jednotlivci, ale ani národy, a dokonce ani firmy, nýbrž především skupiny či sítě konkrétních spolupracovníků.

Ve filmu ale nacházíme různé typy skupin a skupinové práce: malý tým (producent, scenárista, režisér, někdy dramaturg) vyvíjí projekt i několik let; pak relativně rozsáhlý štáb o desítky nebo i několika stovkách členů natáčí film v rychlém tempu; a nakonec, v postprodukcii, zbyde opět užší tým soustředěný kolem režiséra, střihače a producenta (zahrnuje i zvukaře, tvůrce speciálních efektů ad.). Na malém nezávislém filmu je možné pracovat rovnostářštějším, téměř rodinným způsobem, zatímco globální sítě hollywoodských velkoprodukcí se vyznačují přísnou hierarchií a mohou zahrnovat dílčí týmy z různých kontinentů, které se nikdy fyzicky nesetkají. Skupiny se různí také délkou své existence: projektově založené sítě se rozpadají, jakmile je film dokončen;³⁾ zároveň v nich mohou operovat menší neformální skupiny více či méně stálých spolupracovníků, obvykle soustředěné kolem důležitých členů či vedoucích jednotlivých podštábů (kamery, archi-

1) Studie vznikla v rámci grantového projektu GA ČR P409/10/1361. Za kritické čtení děkuji Radomíru D. Kořešovi a za pomoc s vyhledáním pramenů Tomáši Lachmanovi.

2) Petr Bilík v rozhovoru s Ladislavem Helgem: Petr Bilík, *Ladislav Helge: cesta za občanským filmem. Kapitoly z dějin československé kinematografie po roce 1945*. Brno: Host 2011, s. 161.

3) Srov. Robert J. DeFillippi – Michael B. Arthur, Paradox in Project-Based Enterprise: The Case of Film Making. *California Management Review* 40, 1998, č. 2, s. 125–139.

tekta atd.), které putují jako tovaryši s mistrem z jednoho projektu na druhý.⁴⁾ Dokonce i rigidní státně-socialistický produkční systém, jaký se rozvinul v Československu přelomu 40. a 50. let, pod povrchem byrokratického řízení štábů (za pomoci ředitelství, dispečinku, studiových dílen, kádrového oddělení) do jisté míry toleroval existenci neformálních sítí spolupracovníků, sdružených podle klíče generační a sociokulturní blízkosti, dlouhodobě budované důvěry a porozumění. Stále znovu a znovu se totiž ukazovalo, že neformální vazby vedou k lepším výsledkům než vazby administrativně shora nařízené a že osobní antipatie naopak mohou pohřbit i sebelépe naplánovaný a prověřený projekt.

Filmová historiografie si o skupinách a sítích dosud nepoložila ani ty nejzásadnější otázky: Jak se formují, jaký typ rolí a vztahů určuje jejich vnitřní fungování, jaké je jejich postavení v širších institucionálních strukturách, jak se mění v čase, a nakonec to nejobtížnější, jak jejich styl práce ovlivňuje styl výsledných filmů? Přitom by tyto otázky vedly k hlubšímu pochopení jednoho z nejsetrvalejších problémů filmové historie: vztahu mezi uměním a průmyslem, produktem a podmínkami produkce, textem a kontextem jeho vzniku.

Filmové dějiny viděné prizmatem skupin nám pomáhají redefinovat autorství a styl jakožto mediované specifickými režimy spolupráce, jež je charakterizovaná více či méně formálními, hierarchickými, trvalými a hustými sociálními vztahy. Takovýto relační a na kolaborativní praxi zaměřený přístup pojímá autorství a styl nikoli již jen jako formální či tematické znaky filmových děl, ale také jako soubory sdílených praktik a přesvědčení těch, kdo tato díla společně produkují v rámci specifického průmyslového a sociálního kontextu. Právě tento druhý, méně viditelný aspekt autorství a stylu je předmětem následujících řádků. Tato studie zkoumá podmínky a sociální procesy vzniku autorství a stylu v konkrétních historických podmínkách — v době po zřízení takzvaných tvůrčích skupin. Za ideálních okolností by byla pojata jako revizionistická kontextualizace tradičněji pojaté formální analýzy reprezentativního vzorku českých filmů 50. a 60. let.⁵⁾ Vzhledem k tomu, že takováto analýza zatím neexistuje, vycházím zde nikoli z empiricky doložených stylistických norem a konvencí (jejichž sociální podmínky a procesy vzniku bych následně popisoval), ale pouze z hrubých a pracovních kategorií skupinového stylu, jež odvozují primárně z dobového diskursu, zvláště z deklarací klíčových aktérů, tedy funkcionářů zestátněného filmu na jedné straně a filmových tvůrců na straně druhé, druhotně pak z hodnotících kategorií kritiky a z existující historické literatury.

V následujících dvou úvodních kapitolách krátce shrnu hlavní výsledky teoretických debat k tématu z posledních 30 let (z velké části soustředěných na americkou a britskou kinematografii), které mohou posloužit k analýze průmyslového autorství a skupinových stylů v podmínkách československého filmu 50. a 60. let: problematiku autorských pozic a autority nad textem; roli producenta jako facilitátora autorství (spíše než autora v běžném smyslu); a nakonec otázku vztahu mezi produkčními praktikami a stylistickými normami. V navazující deskriptivně-analytické části studie pak tyto tři teoretické rámce uvažování o skupinové kreativitě aplikuji na vývoj tvůrčích skupin po roce 1955. Budu si klást otázku, kdo byl v jednotlivých fázích jejich vývoje klíčovým hybatelem neboli facilitáto-

4) Srov. Helen Blair, *You're Only as Good as Your Last Job: The Labour Process and Labour Market in the British Film Industry*. *Work, Employment & Society* 15, 2001, č. 1, s. 149–169.

5) Časové upřesnění: jádro mého výzkumu, z něž vychází tato studie, se týkalo let 1954–1962.

rem (k pojmu *facilitace* viz níže) autorství a stylu. S tím, jak se pole filmové produkce postupně vymaňovalo zpod přímého vlivu pole politické moci, přesouvaly se tyto pozice z úrovně nejvyššího vedení zestátněného filmu až na úroveň skupin a jejich vedoucích; souběžně s tím se posilovala role konkurence uvnitř profesní komunity a z ní plynoucí diferenciace tvůrčích postupů. Vytvoření podmínek pro skupinový styl ovšem ještě neznamenalo jeho reálný vznik — kolem některých tvůrčích skupin a neformálních sítí spolupracovníků se skupinový styl zformoval, kolem jiných nikoli (konkrétní důvody by bylo třeba prozkoumat v samostatné komparativní práci). Naproti tomu průmyslové autorství byl fakt daný držením autority přidělovat autorské pozice, čili trvalá vlastnost zestátněného filmu, respektive jeho výrobních složek. Vzhledem k výše uvedeným omezením (neexistence empirické analýzy stylistických norem) je třeba tuto studii chápat nikoli jako definitivní zpracování titulního tématu, ale spíše jako polemickou a programovou výzvu k dalšímu výzkumu.

„Genius of the system“: průmyslové autorství

Nedávné diskuse o autorství jako skupinové spolupráci⁶⁾ sice odmítly romantizující chápání (vybraných) filmů jako sebevyjádření autorských osobností (tedy režisérů), nicméně zůstávají stále vzdálené reálnému průmyslovému kontextu filmové produkce a prozrazují lpění na tradičních pojmech umělce a díla. Ve studiovém systému se totiž boje o významy a autorské pravomoci odehrávají z velké části předtím, než se realizační týmy vůbec sejdou, a dlouho poté, co byly rozpuštěny. Odpovědnost za plánování, schvalování a cenzuru, stejně jako za strukturu a složení samotných týmů, se přesouvá daleko mimo kontrolu úzkého okruhu výkonných tvůrců. Vnucuje se nám tedy nejen otázka plurality autorských pozic, ale také časového sledu dílčích autorských aktů a mocenských vlivů v širším institucionálním rámci. Tu si poprvé s plnou vahou položil televizní teoretik Jonathan Gray ve své studii „Kdy je autor?“⁷⁾ kde v návaznosti na poststrukturalistické pojetí textu jako nekončícího procesu označování formuluje koncepci nekončícího procesu autorství. Autorství, které již není omezeno na jednorázovou fyzickou produkci textu jako definitivního díla, se rozvíjí ve všech fázích jeho „životního cyklu“, včetně šíření, interpretace a prepisování v nejrůznějších kontextech. Gray přisuzuje autorskou pozici všem, kdo mají dostatečnou autoritu, aby textu dávali určité významy a funkce. Autorské pozice se takto sdružují do „klastřů“, jež na sebe mohou vzájemně působit a popírat se. Zároveň se ale ptá, kdo těmto shlukům autorských pozic uděluje jejich autoritu nad textem, případně jim tuto autoritu omezuje či zcela upírá? Jakým způsobem mohou aktéři v určitých institucionálních rámcích autoritu nárokovat, dobývat, shromažďovat, sdílet, předávat? Zjednodušeně řeče-

6) Srov. C. Paul Sellers, Collective Authorship in Film. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65, 2007, č. 3, s. 263–271; Berys Gaut, Film Authorship and Collaboration. In: Richard Allen – Murray Smith (eds.), *Film Theory and Philosophy*. Oxford University Press 1997, s. 149–172; Robert L. Carringer, Collaboration and Concepts of Authorship. *PMLA* 116, 2001, č. 2, s. 370–379; Martin Stollery, Technicians of the Unknown Cinema: British Critical Discourse and the Analysis of Collaboration in Film Production. *Film History* 21, 2009, č. 4, s. 373–393.

7) Jonathan Gray, When Is Author? In: Jonathan Gray – Derek Johnson (eds.), *A Companion to Media Authorship*. Malden, MA: Wiley Blackwell 2013, s. 88–111.

no, Gray nabízí popis autorství na základě vztahů moci: jakožto „managementu“ autority nad textem. Oba kroky Grayovy teoretické úvahy mohou dobře posloužit pochopení průmyslového autorství ve státně-socialistickém modu produkce:⁸⁾ umožňují přesunout důraz od děl k podmínkám jejich vzniku a od autorů v užším smyslu k těm, kdo jim jejich autoritu přidělili a kdo posléze zodpovídali za její „management“.

Smyslem této studie není samoúčelné rozostření a relativizace pojmu autorství, ba dokonce ani odmítnutí privilegované role režiséra (vlivná pozice režisérů byla konstantou české kinematografie od 20. do počátku 90. let 20. století), ale formulace historicky specifických konceptů průmyslového autorství, které odpovídají vlastnostem státně-socialistického modu produkce. Důležitou roli zde logicky musí hrát otázka „autorského“ podílu státní instituce (zestátněného průmyslu a jeho politických dohlížitelů) a organizačních jednotek, na které stát-producent delegoval tvůrčí rozhodování. Průmyslové autorství v českém filmu éry pozdního stalinismu (1948–1953) mělo jinou strukturu a dynamiku než autorství po roce 1954, protože se změnil vztah mezi filmaři a politickou mocí. Změnil se tím, že ve strukturním vakuu mezi státem-producentem a výkonnými tvůrci, jež vzniklo centralizací po únorovém puči, byla obnovena úroveň středního managementu, tedy takzvané tvůrčí skupiny (TS). Ty plnily roli „podproducentů“, reálně či domněle naplňujících intence producenta-státu prostřednictvím vedoucích dramaturgů a produkčních šéfů, kteří dále delegovali dílčí tvůrčí rozhodnutí na řadové skupinové dramaturgy, scenáristy, režiséry a filmové štáby.⁹⁾ V této studii se zaměřím na autorský podíl vedoucích dramaturgů a produkčních šéfů nově vzniklých tvůrčích skupin.

Představa producenta či rovnou studia jako autora a související diskuse o institucionálním či průmyslovém autorství jsou sice v přímém rozporu s tradiční auteurskou kritikou (která producenta, zastupujícího ekonomické zájmy studia, považovala za hlavního protivníka autora-režiséra), ale nejsou nové. Objevily se již v řadě prací o silných producentských osobnostech klasického Hollywoodu¹⁰⁾ a stále více se koncentrují také na využití diskursu o autorství v marketingu¹¹⁾ a na televizní seriálovou tvorbu,¹²⁾ kde „showrunneři“ mohou plnit roli jakýchsi iniciátorů a „brandů“, zaštiťujících tým několika výkonných

8) „Státně-socialistický modus produkce“ definuji jako obecný organizační model kinematografie centrálně kontrolované státně-socialistickým režimem, přičemž rozlišuji strategický management (zástupci státu a strany v řídicích orgánech zestátněného filmu) od managementu taktického (takzvané skupiny), v návaznosti na hollywoodský modus produkce v pojetí Janet Staigerové; viz Petr S z c z e p a n i k, *The State-Socialist Mode of Production and the Political History of Production Culture*. In: P. S z c z e p a n i k – Patrick V o n d e r a u (eds.), *Behind the Screen: Inside European Production Cultures*. New York: Palgrave Macmillan 2013, s. 113–134.

9) Míra producentských pravomocí skupin se v historii státně-socialistického modu produkce měnila; nejvíce se producentským jednotkám blížily skupiny z let 1945–1948 a 1962–1969. V druhé půli 60. let o producentském potenciálu skupin opakovaně diskutovali jejich šéfové a z ekonomického hlediska se za něj stavěl (včetně požadavku „hmotné zainteresovanosti“) i ekonom Radoslav S e l u c k ý, *Poznámky k návrhu na novou ekonomickou organizaci Československého filmu*. Praha: ČSF 1966. Srov. též P. S z c z e p a n i k, *The State-Socialist Mode of Production and the Political History of Production Culture*.

10) Srov. např. Thomas S c h a t z, *The Genius of The System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. New York: Pantheon Books 1988.

11) Yannis T z i o u m a k i s, *Marketing David Mamet: Institutionally Assigned Film Authorship in Contemporary American Cinema*. *Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film & Television* 2006, č. 57, s. 60–75.

12) Srov. např. Robert J. T h o m p s o n – Gary B u r n s (eds.), *Making Television: Authorship and the Production Process*. New York: Praeger 1990.

producentů a scenáristů.¹³⁾ Matthew Bernstein ve studii s poněkud zavádějícím názvem „The Producer as Auteur“ ukázal, že pokud chceme otázku autorství producentů rozšířit za úzký okruh výjimečných osobností jako Selznick, Disney nebo Lewton, musíme tradiční autorský koncept přeformulovat.¹⁴⁾ Namísto osobního vizuálního stylu a senzibility by měl odkazovat ke stylu vyjednávání, vyvažování protichůdných sil a kombinace ekonomických a tvůrčích zdrojů. Producenti obvykle neusilovali o autorské sebevyjádření v běžném smyslu, ale v mezích institucionálně daných možností podněcovali k jedinečným autorským výkonům své spolupracovníky. Působili spíše jako „facilitátoři“, podporovatelé autorských vizí, než jejich přímí původci.¹⁵⁾ To ovšem neznamena, že producenty lze a priori charakterizovat jako nezištné pečovatele o autorské talenty. Jak upozornil Thomas Schatz v často citované větě, „studiová produkce nebyla ani tak procesem spolupráce, jako spíše vyjednávání a boje — příležitostně přerůstajícího v ozbrojený konflikt.“¹⁶⁾ Osvícení producenti sice umožňovali autorskou výpověď (jakožto variaci institucionálního autorství studia), ale to neznamena, že by přestávali hájit korporátní zájmy: jejich primární funkcí bylo „překládat fiskální politiku do filmařské praxe“.¹⁷⁾

Poststalinské decentralizační a liberalizační reformy znovuotevřely prostor pro typ autorské kontroly nad textem, který v předchozích šesti letech jednoduše nebyl možný. Jako neadekvátnější termín se mi proto jeví „průmyslové autorství“ (od zavedeného anglického „industrial authorship“), které na rozdíl od autorství studiového či institucionálního zahrnuje širší spektrum produkčním systémem podmíněných, ba přímo iniciovaných forem autorské intence (pojem průmyslu totiž není omezen na jednu organizaci). Jak se pokusím ukázat dále v tomto textu, strukturně daná možnost nového typu autorství ovšem neznamena její automatické naplnění — k tomu mohlo dojít až souhrou s konkrétními aktéry, vybavenými příslušnou motivací, habitem a pozicí v rámci produkční komunity.

Skupinový styl a „dílo díla“

Poměrovala-li tradiční autorská kritika hodnotu umělecké vize především odvahou a konzistentností osobního stylu (zvláště v oblasti takzvané mizanscény), musíme se ptát, jaký je vztah mezi průmyslovým autorstvím a stylem — v tomto případě logicky stylem nikoli osobním, ale skupinovým či studiovým (v angličtině *group style* a *house style*). Povědomí o rozpoznatelnosti „korporátního umění“¹⁸⁾ jednotlivých hollywoodských studií

13) Fragmentace autorství, posílená systémově marginalizovanou pozicí režiséra, je pak zvláště zřetelná u transmediálních projektů typu *Lost*. Srov. Denise Mann, *It's Not TV, It's Brand Management TV: The Collective Author(s) of the Lost Franchise*. In: Vicki Mayer – Miranda J. Banks – John T. Caldwell (eds.), *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*. New York: Routledge 2009, s. 99–114.

14) Matthew Bernstein, *The Producer as Auteur*. In: Barry K. Grant (ed.), *Auteurs and Authorship: A Film Reader*. New York: Blackwell 2008, s. 180–189.

15) V britské literatuře se objevují také úvahy o institucionálním autorství kulturní politiky státu, částečně v negativním smyslu: filmy, které prošly procesem žádání o veřejnou podporu, v sobě nesou jeho stopy, což může problematizovat jejich status jakožto uměleckých děl i zboží na trhu.

16) Thomas Schatz, *The Genius of The System*, s. 12.

17) Tamtéž.

18) Jerome Christensen, *Studio Authorship, Corporate Art*. In: Barry K. Grant (ed.), *Auteurs and Authorship: A Film Reader*. New York: Blackwell 2008, s. 167–179.

sdíleli samozřejmě již doboví komentátoři od 30. let, ale pojem skupinového filmového stylu se dostal do centra badatelské pozornosti až pod vlivem knihy *Classical Hollywood Cinema*. David Bordwell s Janet Staigerovou a Kristin Thompsonovou se zde pokusili popsat klasický hollywoodský film v jeho „standardních“, konvenčních projevech, a nikoli již prizmatem výjimečných autorských osobností, jak to v 50. a 60. letech dělala auteurská kritika. Janet Staigerová pak stylistické a narativní normy uvedla do vzájemného vztahu s principy hollywoodského modu produkce, zvláště s vývojem dělby práce, který pomáhal stylistické standardy zavádět a udržovat, ale zároveň byl ovlivňován jejich vlastním vývojem.

V této studii nebudu konstruovat model „klasického“ českého filmu 50. let,¹⁹⁾ ale spíše průmyslové a sociální podmínky, jež umožnily vznik dvou dílčích skupinových stylů, které se profilyovaly prostřednictvím vzájemné diferenciaci a konkurence na pozadí ustupujícího socialistického realismu první poloviny 50. let. Tento soubor podmínek nelze chápat jednoduše jako determinanty vzniku nových stylistických norem. Přesnější by bylo říci, že produkční systém se vyvíjel ve vzájemné interakci s měnícími se stylistickými normami. Tím, jak na konci hluboké krize filmové výroby první poloviny 50. let sílil požadavek na zvýšení kvantity a kvality filmů a jak se pole filmové produkce částečně emancipovalo od centrální politické moci, začínala se v něm opět uplatňovat autonomní dynamika generační výměny a s ní souvisejícího narušování stávajících norem dílčími odchylkami, jak to popisuje sociologie umění.²⁰⁾ Tyto odchylky mohly mít realistický (například příklonem k prostředí městské periferie a postavám společenských outsiderů), estetizující (lyrická kamera ve filmech Jasného či Kachyni) nebo žánrotvorný účinek (vlna sociálně-kritické satiry, hudební žánry). Napětí, které se s touto počínající estetickou změnou přenášelo zpět do produkční komunity a každodenní tvůrčí praxe, si žádalo další úpravy institucionálních podmínek: flexibilnější dramaturgické vedení, rychlejší schvalování a především decentralizaci systému řízení tvůrčí práce, aby se různě zaměření režiséři či scenáristé mohli sdružovat se sobě blízkými dramaturgy a produkčními, kteří by jim jejich vize pomohli realizovat. Změny ve stylistických a narativních standardech tedy nebyly jednostranně determinovány reorganizací studiové produkce shora: skupinový styl a produkční systém se vzájemně ovlivňují „cirkulárním“ způsobem, jak píše Staigerová.²¹⁾

Na rozdíl od paradigmatu klasického hollywoodského filmu se skupinové styly české kinematografie 50. let (a měli bychom o nich mluvit v plurálu) formovaly jako méně koherentní, stabilní a trvalé trendy. Jejich nestálost se odvozovala od několika strukturálně-vývojových faktorů, které charakterizovaly český produkční systém minimálně od 30. let:²²⁾ malý, na importu závislý národní trh a průmyslová základna; nižší míra autono-

19) O to se pokusila Zdena Škapová, která ovšem tezi o klasičnosti přednovovlnného stylu druhé poloviny 50. let bere jako a priori platnou a na celý korpus dobové produkce pohlíží homogenizujícím a reduktivním pohledem (její vzorek čítá pouhých osm filmů, vybraných na základě domněnky, že nevykazují „nadměrné ústupky dobovému schematismu“). Viz Zdena Škapová, *Cesty k moderní filmové poezii*. In: Stanislava Přádná – Zdena Škapová – Jiří Cieslar, *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská scéna 2002, s. 11–44.

20) Srov. Pierre Bourdieu, *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Brno: Host 2010.

21) Bordwell – Staiger – Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, s. 90.

22) Srov. Petr Szczepanik, *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host, 2009.

mie pole filmové produkce vzhledem k politické moci; a nakonec, předchozími dvěma faktory podmíněná hybridní povaha produkční praxe i stylistických tradic. Pod poslední faktor zahrnuji částečnou imitaci průmyslového modelu německého (kartelizace, státní subvence domácí výroby, idea centrální dramaturgie) a po válce sovětského filmu (centralizace po vzoru těžkého průmyslu); adaptaci konvencí i zdrojů české populární literatury a divadla, jež zčásti vycházejí z tradic rakousko-německé populární kultury;²³⁾ v nižší míře pokusy o sociálně-kritický nebo lyrický film se zpožděním napodobující progresivní proudy evropských kinematografií; po válce pak mechanicky implantovaná dogmata ždanovovské estetiky. Skupinové styly 50. a 60. let proto měly povahu spíše zárodečnou: formovaly se jednak jako pokračovatelé zmíněných zlomkovitých, přerušovaných tradic, jednak jako historickými okolnostmi silně podmíněné, pouze několik let trvající tendence.

V této studii není prostor pro důkladnou formální analýzu těchto skupinových stylů, ta zůstává prozatím nevyslyšenou badatelskou výzvou. V návaznosti na svou koncepci státně-socialistického modu produkce v následujících pasážích načrtnu sociální a průmyslové podmínky jejich formování. Bude to rozbor stylových institucionalizovaných praktik, produkčních předpokladů „ur-vlny“ 50. let a „nové vlny“ let 60., sociálního podhoubí pro inovace na úrovni skupinového stylu — tedy stylu ve stavu zrodu, ještě než se zhmotnil v podobě formálních vlastností hotových filmů.

Vztah mezi produkčními praktikami a výslednými stylistickými vlastnostmi filmových děl vybízí k otázce, zda i tyto produkční praktiky, individuální a skupinová tvůrčí práce v institucionálním rámci centrálně řízeného průmyslu, vykazují určitý styl. Aniž bych se chtěl na tomto místě pouštět do dalekosáhlých teoretických konstrukcí, upozorním na skutečnost, že styl — tedy, s Davidem Bordwellem řečeno, charakteristické a systematické použití prostředků filmového média — lze chápat také jako materiální stopy charakteristického způsobu práce, tak jako je „literární rukopis“ výsledkem procesu psaní, tak jako je výtvarný rukopis výsledkem charakteristické práce se štětcem a barvami. Podle Johna Davida Rhodese lze v tomto smyslu definovat styl jako práci:

Co kdybychom, namísto přemýšlení o stylu jako o něčem, co umělecké dílo *má*, pojímali styl jako něco, co umělec či dílo *dělá*? Co kdybychom chápali styl nikoli jako vlastnost, ale jako práci? Víme, že umělecká díla se stávají tím, čím jsou, protože někdo do jejich tvorby investoval práci, ale co kdybychom položili důraz právě na tento aspekt práce: na dílo díla [work of the work] a na způsob, jak se tato práce v díle zviditelňuje jakožto styl?²⁴⁾

Rhodesova představa stylu jako práce, která v díle zanechala stopy, sice vychází z modernistické estetiky, a nikoli z historie produkční praxe, nicméně jako metafora nám zde může být nadmíru užitečná a v budoucnu by si zasloužila další rozpracování.

23) Některé žánrové tradice z 10. až 30. let, které přetrvávaly v českém filmu minimálně do 50. a 60. let a které vykazovaly „nejen teritoriálně, nýbrž i mentálně rakousko-uherský rodný list“ (zvláště „pseudolidové“ veselohry), se pokusil publicistickou zkratkou zachytit Jaroslav B o č e k, Tradice předválečného filmu a poválečná československá kinematografie. In: J. B o č e k, *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis 1968, s. 138–146.

24) John David R h o d e s, Belabored: Style as Work. *Framework* 53, 2012, č. 1 (Spring), s. 47–64.

Filmová historie by se při řešení této otázky mohla poučit také v oblastech sociologie organizací a práce a v teorii managementu, které již vyvinuly konceptuální rámce pro popis specifických stylů řízení a skupinové kreativity. Zvláště literatura o stylech vedení týmů (*leadership style*) by mohla pomoci lépe popsat styly producentské práce ve filmu a televizi: jak chování producenta k podřízeným, způsob delegování úkolů, napomáhání k jejich splnění, omezování možností volby atd. ovlivňuje tvůrčí rozhodování štábu, jež posléze definuje i styl výsledného díla.²⁵⁾

Skupinová kreativita ve státně-socialistickém modu produkce

Specifičnost skupinové kreativity v českém filmu 50. let vyplývala především ze samotné povahy státně-socialistického modu produkce. V jeho rámci byl jediným legitimním producentem stát a jeho zástupci v orgánech kulturní politiky a ve vedení zestátněné kinematografie, a ti po experimentech s absolutní centrální kontrolou zjistili, že má-li být zachována životaschopná filmová výroba, musí delegovat dohled nad každodenní tvůrčí prací na střední manažery, v jejichž prospěch se fakticky vzdají části své moci. Úkolem těchto „podproducentů“ bylo mediovat mezi heteronomní politickou mocí a produkční komunitou, jen oni měli dostatečný sociální a kulturní kapitál, aby vyvažovali centrální kontrolu nezbytnou mírou tvůrčí svobody, kterou přidělovali scenáristům, režisérům a jejich štábům. Pracovali z velké části podobně jako takzvaní produkční šéfové neboli ředitelé výroby v soukromých výrobnách před rokem 1945. Věděli, že bez regulované svobody a rizika nelze docílit nepřetržité diferenciaci a inovace, jež jsou podmínkou úspěchu v každém kulturním průmyslu.²⁶⁾ Postupně také zjistili, že chtějí-li uspět jak v očích strategického vedení, tak u profesní komunity filmařů a u publika, musí vyvinout účinné taktiky; tyto taktiky zahrnovaly selektivní zatajování informací a nejrůznější úhybné manévry na jedné straně, měkkou a rozptýlenou formu kontroly na straně druhé.

Zaměřím se zde na první fázi obnoveného, poststalinistického vývoje těchto taktických manažerů, tedy „tvůrčích skupin“, které fakticky navazovaly na „výrobní skupiny“ z let 1945–1948 (je příznačné, že prvními vedoucími obnovených skupin byli jmenováni bývalí „kapitalističtí producenti“ z doby protektorátu a pozdější vedoucí poválečných výrobních skupin Karel Feix a Zdeněk Reimann).²⁷⁾ V období od znovuuustavení skupin v letech 1954 a 1955 do další, ještě radikálnější decentralizace v roce 1962 — která je v literatuře nepřesně považována za jednorázový organizační krok, jenž otevřel prostor nástupu generace takzvané nové vlny²⁸⁾ — se zformovaly základy skupinové spolupráce, bez níž by

25) Srov. např. R. Keith Sawyer, *Group Creativity: Music, Theater, Collaboration*. Mahwah, N.J.: L. Erlbaum Associates 2003; Paul B. Paulus – Bernard A. Nijstad (eds.), *Group Creativity: Innovation Through Collaboration*. New York: Oxford University Press 2003.

26) Srov. David Hesmondhalgh, *The Cultural Industries*. London: Sage 2002, s. 17–22.

27) K vývoji skupin po roce 1945 a jejich návaznosti na výroby z 30. let a protektorátu srov. P. Szczepanik, „Machři“ a „diletanři“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945–1962. In: Pavel Skopal (ed.), *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2011, s. 27–101.

28) Srov. např. Jan Lukeš, *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film (1945–2012)*. Praha: Slovart 2013, s. 113.

nová vlna v té podobě, jak ji známe, nevznikla. Tento nový režim skupinové kreativity lze považovat za klíčový soubor sociálních podmínek, které umožnily diferenciaci skupinových a individuálních stylů, a daly tak modernímu českému filmu jeho charakteristickou tvář. Co zde nazývám skupinovou kreativitou, je z vývojového hlediska zároveň sociálním a priori skupinových stylů druhé poloviny 50. a 60. let, tedy souborem jeho podmínek ve stadiu, kdy se teprve formovala první revizionistická tendence českého filmu po roce 1945, v literatuře nazývaná „první antischematická iniciativa“,²⁹⁾ „ur-vlna“³⁰⁾ či „první vlna“,³¹⁾ která byla úzce spjata s „generací roku 1956“,³²⁾ respektive 1957³³⁾ — ve všech případech chápáná v teleologickém smyslu jako předstupeň úspěšnější „nové vlny“ 60. let.

Abychom mohli náležitě zhodnotit přínos obnovených skupin, je třeba připomenout atmosféru odcizení z doby tuhého stalinismu, která filmařům bránila budovat sociální vazby ve smyslu skupinové sounáležitosti a kreativity. Ilustrují to dobová svědectví frustrovaných režisérů, kteří nemohli pracovat na svých vysněných projektech. Například Elmar Klos v říjnu 1949 na interní poradě ČSF kritizoval zbyrokratizované centrální řízení „továrního“ typu, které umělce uvrhlo do izolace a zbavilo je rozhodovacích pravomocí, přístupu k informacím i možností kolektivní obrany:

Dobrá organizace průmyslového podniku projevuje se především v dokonalé funkci centralisované hierarchie specialisovaných oddělení, v dělbě úkolů a v přesné kontrole. Umělecká tvorba naproti tomu stojí na lidských vztazích a kvalitách, na harmonii prostředí. Hospodářským místům ve státním filmu podařilo se za poslední rok vybudovat dobře fungující technickou a organizační mašinerii; tento aparát má však jednu vadu: Jede naprázdno.

Ve snaze o konsolidaci systému vyřazoval totiž tvůrčí pracovníky jako anarchistický živel z jakéhokoliv vlivu na provoz, hospodářství, organizaci i plánování a odsunul je kamsi na periferii vlastního podnikového života. Z této osamělosti byli povoláváni jen na realizaci určitého filmu, kde byli prisunováni k dokonalému aparátu, který spolu netvořili a v němž se necítili doma. [...] Poměr mezi tvůrčími pracovníky a podnikem byl poměrem stran k úřadu. I jejich styk byl stykem úředním: projevoval se vyhláškami, nařízeními, zákazy, fermány a oběžníky ze strany podniku, rozčilenými dopisy a nadáváním na chodbách ze strany tvůrčích pracovníků. Chodby atelieru, to bylo také jediné místo, kde se tvůrčí pracovníci mohli zdržovat, pokud nepracovali přímo na filmu, a kuloárové byly také jejich informace o tom, co se v podniku děje a chystá. [...] A tak místo, aby organizace podniku byla nástrojem v rukou tvůrčích pracovníků, stala se strojem, který za sebou vláčel bezmocné filmové spisovatele, režiséry, kameramany, hudebníky a architekty.³⁴⁾

29) Jan Žalman, *Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. Praha: Národní filmový archiv 1993, s. 10.

30) Josef Škvorecký, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu*. In: Týž, *Nejdražší umění a jiné eseje o filmu*. Praha: Books and Cards S.G.J.Š. 2010, s. 43–62.

31) Peter Hames, *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy 2008, s. 47.

32) Antonín J. Liem, *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*. Praha: NFA 2001, s. 166.

33) J. Boček, *Kapitoly o filmu*, 189–197.

34) NA, f. 07/2 Gustav Bareš, sv. 2, a. j. 11, Záznam o poradě, konané 28. října 1949 na Barrandově, s. 6–7.

Pocity extrémní izolace, nedostatku příležitostí a zpětné vazby opakovaně vyjadřoval také Jiří Krejčík. V roce 1951 si na aktivu tvůrčích pracovníků ČSF stěžoval na obtíže při sestavování týmů, kdy zvláště mladým režisérům vedení vnucuje nahodile vybrané členy štábů, kteří jsou „neschopní“, a nikdo ze zavedenějších režisérů je nechce; současně odvážně porovnává praxi zrušených výrobních skupin z předúnorové doby se stávajícím centrálním řízením:

[...] již dlouhou dobu postrádám spolupráci s kolektivem tvůrčích lidí, který by mně pomáhal řešit i nejsložitější tvůrčí problémy a perspektivní plány. Vzpomínám na kolektiv, který vytvořil soudruh [Vladimír] Kabelík v tzv. éře produkčních šéfů. Sdružil kolem lidí, většinou mladé začátečníky a nadšence, kteří k sobě našli vzácný lidský i tvůrčí vztah; vzájemným poznáním tvořivého zaměření každého jedince, upřímnou vážností jeho práce, napomáhal nám tento kolektiv rozvíjet naše nadání a schopnosti. Současně i kriticky zkoumal naše nedostatky a snažil se uvarovat nás včas chyb a omylů. Moje zkušenosti z této doby jsou nejlepší, jakých jsem za mého působení ve filmu nabyl. V době dvou let 1947 a 1948 vykonal jsem rozhodující úsek své práce. Jako začátečník natočil jsem tři umělecké filmy. Z toho dva v prvním roce, z nichž jeden byl poctěn státní cenou. Později, postrádaje podporu Kabelíkova kolektivu, jsem vlastně neuspěl. Z mojí poctivé snahy a úsilí nevzešel od roku 1949 ani jeden samostatně dokončený film. Doporučuji, aby v novém uspořádání studia uměleckých filmů bylo pamatováno i na možnost soužití některých tvůrčích pracovníků s kolektivem.³⁵⁾

Absence skupinové sounáležitosti vyniká zvláště v porovnání s pozdější generací nové vlny, jak lze vyčíst i z rozhovoru A. J. Liehma s Miroslavem Hubáčkem:

Také jsme tenkrát ovšem nebyli parta, jako ti, co přišli postupně po nás. Snažili jsme se, ale okamžitě jsme byli rozehnáni, rozptýleni, označeni za „druhé schvalovací centrum“. Jednou jsme se na odborářské platformě domluvili, ale druhý den následovala demarše režisérů komunistů u ministra Nejedlého a bylo po domluvě. Však víte, jak těžko se lidé v té době domlouvali, sdružovali. Jenže bez party je moc těžké dělat film pořádně. Nebo, chcete-li, bez klanů a klik. Donedávna se přece tolik věcí muselo dělat v zákulisí.³⁶⁾

Skupinové sounáležitosti se v plné míře nedostávalo ani generaci druhé poloviny 50. let, přestože filmaři tehdy bezpochyby tvořili v liberálnějším a přívětivějším prostředí než v letech 1948–1954. Například Ladislav Helge, klíčový hybatel pozdějšího svazu FITES, prohlásil, že „generace padesátých let se rozpadla prostě proto, že někoho napadlo nazvat ji frakcí, což bylo tenkrát velice nebezpečné“.³⁷⁾ Hubáčkova i Helgeho vzpomínka odráží pocity osamělosti a nedostatku solidarity, na něž odkazovali i další členové první a druhé poválečné generace, již v 50. letech postrádali společnou platformu pro sdílení

35) NFA, f. ČSF, k. R9/B1/4P/4K, Zápis aktivu tvůrčích pracovníků ČSF z 21. 12. 1951 v Represenčním domě.

36) Antonín J. Liehm, *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*. Praha: NFA 2001, s. 155–156.

37) A. J. Liehm, *Ostře sledované filmy*, s. 170.

zkušeností a prosazování společných zájmů, což je do značné míry odlišovalo od filmařů začínajících po roce 1962.

Za této situace musel být přínos rozvíjejících se tvůrčích skupin obrovský. Ačkoli vznikly jako součást shora řízené reorganizace, která neměla za cíl liberalizaci, ale jednoduše zvýšení výroby prostřednictvím efektivnější literární přípravy, rychle se ukázalo, že méně formální prostředí kolem skupin přinese zásadní změnu a povede k neplánovaným důsledkům, včetně subverzivního vyznění sociálně-kritických děl.

Marek a Hofman: posílení relativní autonomie a vnitřní konkurence filmového pole

Za iniciátora obnovení skupinové dramaturgie se v retrospektivním rozhovoru označil Jiří Marek, který v červenci 1954 po téměř šesti letech vystřídal ve funkci generálního ředitele ČSF Oldřicha Macháčka a zahájil etapu postupné decentralizace:

Začal jsem — hned na začátku své práce ve filmu — přemýšlet o reorganizaci. Hovořil jsem se zkušenými praktiky — s Karlem Feixem, Vladimírem Kabelíkem, ale i s Lubomírem Linhartem, a sbíral jsem od nich informace a rady. Ano, rozhodl jsem se, že nejdůležitější je zorganizovat dramaturgii. Protože ji tehdy tvořili pouze čtyři lidé, bylo nemožné, aby dokázali všechny scénáře alespoň přečíst, natož aby je dobře dramaturgicky připravili. [...] Rozhodl jsem se, že zruším centrální dramaturgii a nahradím ji dramaturgicko-výrobními skupinami.³⁸⁾

Hlavní podmínkou reorganizace bezpochyby byly počínající politické změny po smrti Stalina, zavádění „Nového kursu“ v kultuře³⁹⁾ a především neúnosná vnitřní krize centralizovaného výrobního systému a tlak na její řešení. Nicméně osobní podíl Marka byl skutečně zřetelný, a to zvláště v prvních letech 1954–1956, kdy zjednodušil schvalovací proces zrušením zpolitizované Filmové rady, zřídil a postupně posiloval skupinové dramaturgie a pozici ředitele studia.⁴⁰⁾ Výše citované Markovy odkazy na dva produkční šéfy (se zkušenostmi již z 30. let) a na prvního ředitele zestátněného filmu nejsou náhodné — všichni tři patřili ke klíčovým manažerům z doby takzvaných výrobních skupin (1945–1948), Feix byl dokonce jejich iniciátorem. Markova reorganizace se tedy, zvláště ve svých počátcích, cíleně vracela před rok 1948.⁴¹⁾

38) Pavel T a u s s i g, Spisovatelův filmový život. Rozhovor s Jiřím Markem. *Film a doba* 30, 1984, č. 5, s. 247, 250.

39) Srov. referát o „sucharství“ v kultuře, přednesený ministrem Kopeckým na plenárním zasedání ÚV KSČ ve dnech 3.–5. 12. 1953, viz in Jiří K n a p í k, *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*. Praha: Libri 2006, s. 239, 241–243.

40) Založení, vnitřní strukturu a raný vývoj poststalinských tvůrčích skupin jsem podrobně popsal in P. S z c z e p a n í k, „Machři“ a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945–1962. In: Pavel S k o p a l (ed.), *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2011, s. 27–101.

41) Důležitost konzultací se starými produkčními šéfy Feixovy a Kabelíkovy generace a vědomou snahu o návrat k dobře fungujícím skupinám z let 1945–1948 Marek potvrzuje v rozhovoru se Stanislavem Zvoníčkem, 28. 8. 1981. NFA, Sběrka orální historie.

Na rozdíl od svých rádců neměl spisovatel a šéfredaktor *Světa sovětů* Marek (1914–1994) žádné manažerské zkušenosti, s filmem dosud spolupracoval jen několikrát a jeho jedinou kvalifikací — pomineme-li kontakty na politické špičky — bylo působení v čele filmové komise Svazu československých spisovatelů (SČSS), v ústředním výboru svazu a obecně široké kontakty v literární obci. Filmová komise se ustavila 26. dubna 1950 jako odpověď na pověstnou rezoluci ÚV KSČ, zveřejněnou jen o týden dříve a požadující spolupráci s předními prorežimními literáty.⁴²⁾ Komise také svou koncepcí korespondovala se ždanovským pojetím filmu jako kvaziliterárního služebného umění, jehož základem je vždy scénář, a se související kanonizací scénáře coby literárního žánru.⁴³⁾ Markovým úkolem v čele komise mělo být, jeho vlastními slovy, „přitáhnout [členy SČSS] k práci s filmem, to znamená udělat takové [...] druhé centrum, kde se autor mohl odvolat, když mu scénář nevzali, a kde se to posuzovalo, kde se s tím filmem hovořilo.“⁴⁴⁾ Propojení svazu s filmovým průmyslem mělo především přispět k zvýšení produkce realizovatelných scénářů, jejichž nedostatek počátkem 50. let platil za hlavní důvod výrobní a umělecké krize.⁴⁵⁾ Markovi se sice podařilo zlepšit pracovní podmínky spisovatelů a scenáristů prostřednictvím kolektivní smlouvy mezi ČSF a SČSS z ledna 1952, ale kritická zpráva vedoucího scenáristického odboru Kolektivního vedení Studia uměleckých filmů Jiřího Síly z února 1954 naznačuje, že filmová komise svých hlavních cílů nedosáhla ani po čtyřech letech. Spisovatelé většinou dohodnuté současné látky vůbec nedodávali, třebaže jim komise ze zvláštního fondu udělovala mimořádné prémie 10 tis. Kčs (v nové měně) na každý připravovaný scénář.⁴⁶⁾ Neúspěšný pokus o propojení spisovatelů s filmem mohl být jedním z důvodů dosazení vedoucího filmové komise Marka přímo do čela ČSF: měl pravděpodobně naplnit původní poslání komise přímo „na místě činu“.

Tento úkol se Markovi bezpochyby splnit podařilo, a to už během prvních dvou let v ředitelské funkci, mimo jiné i proto, že jako spisovatel uznával zásadní důležitost pečlivého vývoje scénářů a individualizované dramaturgické práce na úrovni skupin:

Není náhodné, že nejlepší filmy jsou ty, které měly nejsložitější — arci velmi tvůrčí — jednání nad scénářem. [...] Proto se domnívám, že hlavním problémem zůstává dramaturgická práce, tvůrčí práce ve skupinách, onen hluboký diskusní a pracovní kvas, z něhož může vyrůst skutečné dílo, a že není důležité schválení nějaké vyšší instance.⁴⁷⁾

42) Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu. *Rudé právo*, 19. 4. 1950, s. 1, 3.

43) Srov. též Leonid Heller, *Cinéma à lire. Observations sur l'usage du „scénario littéraire“ à l'époque de Jdanov*. In: Natacha Laurent (ed.), *Le Cinéma „stalinien“: questions d'histoire*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail – La Cinémathèque de Toulouse 2003, s. 57–70.

44) Jiří Marek v rozhovoru se Stanislavem Zvoníčkem, 28. 8. 1981. NFA, Sběrka orální historie.

45) Komise jakožto „ideový orgán“ SČSS také zprostředkovávala služby členů při posuzování námětů a scénářů či tvorbě dramaturgických plánů a kladla si dokonce za cíl i vydávání „vzorových libret“. Viz Literární archiv Památníku Národního písemnictví (LA PNP), f. Svaz čs. spisovatelů (nezpr.), k. Filmová sekce, Činnost filmové komise, sekce filmových spisovatelů a Kruhu scenáristů při Svazu čs. spisovatelů 9. 1. 1952.

46) LA PNP, f. Svaz čs. spisovatelů (nezpr.), k. Filmová sekce, Scenáristický odbor KVS Filmové sekci SČSS, 10. 2. 1954.

47) *Konference filmových tvůrčích pracovníků Studií hraného filmu v Praze a Bratislavě dne 7. prosince 1956*. Praha: ČSF 1956, s. 6–7.

Marek získával pro práci s filmem své bývalé kolegy, sám pravidelně četl literární scénáře připravené ke schválení, kompetentně se vyjadřoval k požadovaným úpravám, ale do pravomoci skupin příliš nezasahoval.

Kromě toho dosáhl ještě jiné, zásadnější změny: za jeho vedení znovunabylo pole filmové produkce (ve smyslu teorie pole Pierra Bourdieua)⁴⁸⁾ část ztracené autonomie ve vztahu k heteronomní politické moci a zároveň se uvnitř něj rozvinula vnitřní konkurence (mezi tvůrčími skupinami). Archivní prameny dokládají, že Marek opakovaně odmítal nebo alespoň brzdil direktivní zásahy ministerstva kultury a ÚV KSČ do kontroverzních projektů,⁴⁹⁾ stejně jako přímlyvy z vyšších míst na vyžádání dobře napojených režisérů.⁵⁰⁾ Na setkání se zaměstnanci již roku 1956 otevřeně kritizoval nekompetentní zásahy státních úřadů (tedy nikoli ÚV KSČ, ale ministerstev a Státního úřadu plánovacího, jenž požadoval nereálné snížení nákladů):

Obecně se má za to, že filmaři se nechtějí podřít státní disciplíně a že vyžadují nějaké zvláštní výhody. To není pravda. [...] je to právě film, o němž velmi mnoho referentů na různých ministerstvech mluví s oblibou velmi zasvěceně a vůbec nepozorují, že tomu nerozumí. Pořád ještě někteří vedoucí pracovníci ministerstev nepochopili, že film je velmi složité ústrojí, že samozřejmě i zde lze uplatňovat mnohá ekonomická a dokonce průmyslová hlediska, ale že to uplatňování má své zákony a samozřejmě i své meze. To vše nás vede k tomu, abychom prosazovali ne pro svou radost a pohodlí, ale pro dobro podniku co největší samostatnost československého filmu.⁵¹⁾

Markův autonomistický postoj ještě jasněji dokládá jeho snaha obnovit svaz filmových pracovníků, byť se to nakonec v plné míře podařilo až dlouho po jeho odchodu z funkce roku 1965.⁵²⁾ Úspěšně fungující stavovská organizace, založená krátce po válce jako Svaz českých filmových pracovníků (SČFP) a v roce 1947 přejmenovaná na Syndikát čs. filmových umělců a techniků, totiž byla nuceně sloučena s ROH hned, jakmile politické poměry umožnily ignorovat tuhý odpor filmařů, tedy v únoru 1948. Z odborářských buněk v ČSF se posléze stala bezzubá organizace v područí KSČ, čímž filmaři nadlouho přišli o legitimní reprezentaci svých zájmů vůči podnikovému vedení a politické moci.⁵³⁾ Absen-

48) Srov. P. B o u r d i e u, *Pravidla umění*.

49) Archivně jsou zdokumentovány Markovy pokusy hájit film STŘÍBRNÝ VÍTR před zákazem distribuce, a naopak kritické stanovisko k projektu „Petr a Lucie“, který Vladimír Vlček protlačoval s pomocí svých politických konexí (nakonec neúspěšně).

50) Typickým příkladem takového „trojského koně“ politické moci uvnitř filmařské komunity byl Vladimír Vlček — podrobněji k jeho případu srov. P. S z c z e p a n i k, *The State-Socialist Mode of Production and the Political History of Production Culture*.

51) *Konference filmových tvůrčích pracovníků Studií hraného filmu v Praze a Bratislavě dne 7. prosince 1956*, s. 8.

52) Marek jej dokonce chtěl znovu zapojit do Mezinárodní federace filmových tvůrců, jejíž zakládání byl původní Syndikát účasten, když krátce před svým zrušením zorganizoval první světový kongres filmových pracovníků (27. 7. – 3. 8. 1947 v Mariánských Lázních). Srov. *Konference filmových tvůrčích pracovníků Studií hraného filmu v Praze a Bratislavě dne 7. prosince 1956*, s. 1; srov. též NFA, f. ČSE, k. R18/B2/1P/2K, sl. 4.

53) Pro podrobný a na studiu archivních pramenů ze Všeodborového archivu Ústřední rady odborů (ÚRO) založený přehled vývoje vztahů mezi ÚRO na jedné straně a SČFP a Syndikátem čs. filmových umělců a techniků na straně druhé viz Jiří P o k o r n ý, *Odbory a znárodněný film*. In: Ivan K l i m e š (ed.), *Filmový sborník historický 3*. Praha: ČFÚ 1992, s. 175–215.

ci platformy pro vnitřní diskusi a vnější reprezentaci filmařské obce si Marek velmi dobře uvědomoval, pravděpodobně i pod vlivem své zkušenosti z vedení SČSS.

Markův styl strategického řízení nebyl autoritativní ani intervenční, ale dohlížetelský, diplomatický a reprezentační, při zachování distance od každodenních problémů studia (vymínil si dokonce právo pokračovat ve své literární práci). Po prvních dvou třech letech jeho reálný vliv na výrobu opadl ve prospěch nového ředitele studia: Markova vrstevníka Eduarda Hofmana (1914–1987), jenž byl rovněž primárně tvůrcem — v té době již úspěšným režisérem animovaných filmů.⁵⁴⁾ Hofman zpočátku na zaměstnance mohl působit jako další funkcionář dosazený z politických důvodů,⁵⁵⁾ nicméně ředitelské funkce se ujal především jako praktický, intervenční manažer, který tvrdě prosazoval růst výroby, úsporná opatření a vyšší měřítka kvality.⁵⁶⁾ Od Marka přebíral iniciativu v dalších decentralizačních reformách a zasahoval i do každodenního řízení tvůrčí práce. O scénářích a o skupinách rozhodoval na základě výrazně posílené osobní odpovědnosti, kdy se funkce ředitele studia stala nejsilnější od zestátnění: slučovala rozhodovací pravomoci ve věcech ekonomických, provozních a tvůrčích, včetně schvalování literárních scénářů i rozpočtů a příkazů k zahájení výroby. Jako poradní, a nikoli schvalovací orgán (byť filmaři jej tak někdy vnímali) mu sloužila Markem nově ustavená Umělecká rada, v roce 1957 převedená přímo pod ředitele studia. Hofman docházel na porady do tvůrčích skupin a podílel se na jejich dramaturgických plánech. Zavedl také flexibilnější výrobní plánování, oproštěné od svazujících sovětských norem z počátku 50. let, a aktivnější vyhledávání a výchovu mladých talentů, zvláště absolventů FAMU.⁵⁷⁾ Snaha o větší autonomii studia se projevila i při jeho vyjednávání s řediteli divadel a ministrem školství a kultury o takzvané herecké otázce, tedy o problémech s uvolňováním herců z divadel. Vyvrcholila roku 1958 zřízením stálého hereckého souboru Filmového studia Barrandov (po vzoru sovětských a východo-

54) Hofman byl nejprve v květnu 1955 jmenován do čela nadřazené účetní jednotky Filmová tvorba, tato složka byla na konci téhož roku zrušena a Hofman se stal ředitelem nově osamostatněné účetní jednotky „Studio hraných filmů“ (SHF), pod níž spadaly i tvůrčí skupiny a ateliéry Hostivař. Vystřídal tak Bohumila Šmídu, jenž se z čela studia (dosud „Studio uměleckých filmů“) přesunul do vedení jedné z tvůrčích skupin. V lednu 1957 se SHF přeměnilo na samostatnou hospodářskou organizaci Filmové studio Barrandov (FSB), s vlastní právní subjektivitou a organizační strukturou odvozenou od jiných národních podniků. Klíčovým Hofmanovým spolupracovníkem byl náměstek ředitele pro výrobu Miloš Schmiedberger, zodpovědný mj. za dispečink výroby, výrobní štáby, střižny, archiv zvuku a předváděčky, divadelní a herecké odd. atd.

55) Hofman před nástupem neměl s hraným filmem mnoho společného, zato byl od osvobození angažováným komunistou, roku 1945 organizoval stranickou skupinu v úseku animovaného filmu, spoluzakládal studio Bratři v triku, v letech 1946–1954 působil jako umělecký vedoucí a ředitel Studia kresleného a loutkového filmu, v únoru 1948 zasedal v celopodnikovém akčním výboru. V tomtéž roce mu byl, dle jeho vlastních slov, na ÚV KSČ poprvé nabídnut post ředitele Barrandova, což se opakovalo ještě několikrát, až byl nakonec k hranému filmu přeložen na pokyn ministra kultury Václava Kopeckého a s podporou barrandovské stranické organizace. Datace počátku Hofmanova působení v úseku hraného filmu není z pramenů zcela jasná — podle jeho vlastních vzpomínek na údajné jmenování Kopeckým to muselo být ještě roku 1954, ale funkci ředitele Filmové tvorby oficiálně získal až na jaře 1955. Srov. Eduard Hofman v rozhovoru se Stanislavem Zvoníčkem, 14. 12. 1981. NFA, Sběrka orální historie; K Hofmanově angažmá v akčním výboru srov. též NFA, f. ČSF, k. R4/A1/1P/7K.

56) Ve vzpomínkovém rozhovoru Hofman svůj produkční program shrnul do dvou bodů: zvýšení objemu výroby na dvojnásobek a snížení průměrných výrobních nákladů na polovinu. Viz Eduard Hofman v rozhovoru se Stanislavem Zvoníčkem, 14. 12. 1981.

57) Miloš Schmiedberger, *Organisace a ekonomika výroby dlouhých hraných filmů. I. část. Organizace a technologie výroby*. Praha: ČSF [1959], s. 25–29, 59–60.

německých studií), zpočátku velmi skromné náhrady za zrušené Divadlo Státního filmu (1948–1951). Jeho éra znamenala také první vlnu koprodukcí a systematizaci koprodukční spolupráce se zeměmi socialistického bloku a v menší míře i se západoevropskými producenty.⁵⁸⁾

Hofmanova organizační koncepce skupin spočívala mimo jiné v omezení výsadního postavení staré režisérské gardy, čili v nahrazení režisérského vedení vedením produkčně-dramaturgickým, a v posílení rovné soutěže o místa v dramaturgických plánech a z nich plynoucí zdroje. Skupiny tedy v první fázi neměly jistý rozpočet, peníze jim byly přidělovány až na základě schválených látek, přičemž úspěšnější získaly více pozic v dramaturgickém plánu než méně úspěšní. Hned po nástupu do ředitelské funkce, ke konci listopadu 1955, Hofman s Markem ruší dvě ze čtyř čerstvě zřízených skupin: TS Otakara Vávry a TS Martina Friče. Zároveň ve dvou zbylých vznikajících skupinách (TS Karel Feix – Jiří Síla a TS Zdeněk Reimann – Vladimír Kabelík) mění vedoucí pozice a zřizují jejich tři mladší konkurenty. Tím se počet TS ustaluje na pěti:

1. TS Karel Feix – František Daniel
2. TS Bohumil Šmída – Vladimír Kabelík
3. TS Jiří Šebor – Miloš Kratochvíl
4. TS (tzv. „dětská“) Ladislav Hanuš – Josef Träger
5. TS (tzv. „armádní“) Bedřich Kubala – Ladislav Novotný.⁵⁹⁾

Od této chvíle již tvůrčí skupiny nepovedou režiséři,⁶⁰⁾ což je bude odlišovat nejen od jejich domácích předchůdců, ale i od ekvivalentů zaváděných během 50. let v Polsku, SSSR, Maďarsku a dalších zemích socialistického bloku.⁶¹⁾ Všechny budou mít v čele produkčního šéfa („hospodářský vedoucí“), který utvoří více či méně rovnocenný tandem s „vedoucím dramaturgem“, přičemž v názvech skupin se ustálí dvojice jmen v pořadí produkční – dramaturg. Hofman zpětně vysvětloval nový princip vedení skupin takto:

Až dosud to bylo tak, že prakticky tam existovaly dvě skupiny, v jedné šéfoval režisér Otakar Vávra a druhé šéfoval Martin Frič. Což byli oba velice zkušené a versirované tvůrce, jenomže samozřejmě to [...] byla poměrně dost velká monopolizace a [...] tvůrce samozřejmě [...] ať dělají co dělají, vždycky budou hlavně tvůrce. [...] mají hlavně zájem o *svoje* látky, to, co oni dělají, že si také vlastně z té moci šéfů skupin ty *svoje* látky vybírají, že si dávají sami sobě přednost a že se samozřejmě také snaží pro sebe ty podmínky udělat co nejlepší. Na což celá generace těch mladších tvůrců, jako byl třeba Jiří Sequens, Jiří Krejčík, [...] na to v každém případě po mém soudu dopláceli. A tomuhle jsem se snažil zabránit a také koncepcí, kterou jsem

58) Hofmanem prosazované ekonomické a tvůrčí principy koprodukcí srov. in NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R8/A1/3P/1K, sl. 1, Eduard Hofman Jiřímu Markovi, 11. 3. 1958.

59) Frič, Vávra, Feix a Reimann byli Markem do funkcí vedoucích TS jmenováni 8. 2. 1955, byť skupiny samotné se formovaly již od podzimu 1954. NFA, f. ČSF, k. R9/A1/5P/8K, směrnice I-65: Organizační řád tvůrčích skupin, 8. 2. 1955; oběžník 9/55: Změny v tvůrčích skupinách, 1. 12. 1955.

60) Toto pravidlo poruší až jmenování scenáristy-režiséra Pavla Juráčka do čela TS v roce 1968.

61) Srov. S z c z e p a n í k, The State-Socialist Mode of Production.

tenkrát s Jiřím Markem projednal, v těch nových tvůrčích skupinách, spočívala hlavně v tom, že jich musí být víc, že dvě je málo, protože tím, když jich bude víc, tím se dá víc těch látek získávat, to jsou vlastně jakési dramaturgie. Že mezi nimi vznikne určitá soutěž [...] a že v jejich čele nikdy nemůže stát režisér, nemůže stát tvůrce, ale že tam musí být vedoucí výroby, produkční, který tam bude odpovídat za organizaci práce, za peníze a za to všechno, co je důležité, a který nemá nikdy zájem točit svůj film a sám sebe prosazovat, a druhá věc, že druhým členem vedení této skupiny bude dramaturg, který má zájem na tom, aby se realizovalo co nejvíc a nejlepších předloh [...], z nichž ani jeden nebyl šéfem druhému [...].⁶²⁾

Otázku, do jaké míry Marek s Hofmanem spoluurčovali samotný dramaturgický program skupin a realizační postupy při výrobě, je možné zodpovědět jen hypoteticky. Marek především strategicky rozhodnul zřídit skupiny, podpořil jejich rovnou konkurenci a diferenciaci prostřednictvím personálního obsazení. Měl silný vliv také na omezení výpravných velkofilmů Vávrova typu, snížení průměrných rozpočtů, rozšíření okruhu spisovatelů píšících pro film a na zvýšení podílu takzvaných „současných látek“. Tyto nové ekonomicko-ideologické tendence pak mohly mít nepředvídaný účinek na filmový styl druhé poloviny 50. let tím, že vytvořily nový rámec institucionálních podmínek tvorby:

Samozřejmě velko filmy tohoto typu se dělat nemohly a začaly se dělat z nouze takové ty filmy jako ŽIŽKOVSKÁ ROMANCE a jiné, a v podstatě, když jsem se na to koukal, říkal jsem si „Krucí, vždyť to je vývoj stejný, jako byl v Itálii. Když neměli ateliéry, začali dělat neorealismus.“ Protože neměli kde dělat. A my jsme v podstatě nemajíce prachy a chtějící tedy vyrábět větší počet filmů, poněvadž jsme měli řadu scénářů, které stály za to, tak jsme je prostě museli donutit, aby snížili rozpočty. A kupodivu ta nová generace, ti Brynychové a další, ti potom ty rozpočty opravdu snížili a takoví tvůrci jako třeba Frič a Vávra se samozřejmě ocitli v závěsu, [...] protože ti spotřebovávali pořád velké prachy a byli na to zvyklí [...].⁶³⁾

Naproti tomu Hofman, který již překračoval hranici mezi strategickým a taktickým managementem, prosazoval konkrétní realizační standardy a kroky k diferenciaci a inovaci v rovině stylu. Svůj přístup s odstupem 25 let shrnul takto:

My jsme se hlavně snažili, aby se zaprvé točilo co nejvíc současných látek, pak aby se točily skutečně látky filmové a filmovatelné, aby se netočily jakési divadelní inscenace, nebo divadelní aranžmá, to všechno, co už bylo velice, řekl bych, starodávné, přežité, tam byla celá řada tvůrců, kteří k tomu měli velké sklony, aby tímto způsobem film realizovali. My jsme se snažili, aby byla pohyblivá kamera, aby se šlo hodně po detailech, to je celá řada drobností, o tom by se dala napsat knížka, jak v čem tento program spočíval, ale šlo o to skutečně snažit se o dramaturgii současnou a moderní.⁶⁴⁾

62) E. Hofman v rozhovoru se Stanislavem Zvoničkem, 14. 12. 1981.

63) J. Marek v rozhovoru se Stanislavem Zvoničkem, 28. 8. 1981.

64) Eduard Hofman v rozhovoru se Stanislavem Zvoničkem, 14. 12. 1981.

To ovšem neznamená, že bychom Hofmana mohli chápat jako autora v tradičním smyslu. Jeho podíl na průmyslovém autorství spočíval v tom, že uvolnil prostor pro diferenciaci, a to i za cenu politického rizika, které tím na sebe vzal. Dobře to ilustruje jeho výrok na jedné z porad, kde přiznal, že se cítí „jako v Monte Carlu“: „Sázím na určité koně (scénář), kteří mohou vyhrát. Na určité hodnoty herecké, realizátorské nebo žánrové.“⁶⁵⁾ Není náhoda, že přirovnání filmového podnikání k hazardu je metaforou dobře známou z výroků hollywoodských producentů. „Sázky“ na herecké, realizační (režijní) a žánrové hodnoty umožňují specializaci a diferenciaci zcela jiného druhu než centrální tematické plánování předcházejícího období; a Hofman dokonce vybízel skupiny, aby vyvíjely projekty šité „na míru“ konkrétním hercům. Uvědomoval si totiž, že kvalitu filmu nelze predikovat jen na základě scénáře. Na druhé straně s sebou tento postup nesl menší míru jistoty ohledně výsledku, zvláště tváří v tvář ideologické kontrole a cenzuře.

Hofman ztělesňuje fázi, kdy kvantita a do značné míry i kvalita scénářů již začaly být považovány za dostatečné, spolupráce se spisovateli přestala být vzývána jako jediná spása národní kinematografie a důraz reformního úsilí se přesouval od scenáristiky k realizaci, zvláště k režii a nové režisérské generaci. Ždanovovskou doktrínu „raději málo dobrých filmů“ nahradila strategie kvality vynořující se z kvantity. Hofman podporoval politiku takzvaných „špičkových filmů“, artikulovanou roku 1958, kdy skupinám umožňoval vytipovat si v portfoliu jeden až dva nejnadějnější projekty za rok, bez ohledu na téma či žánr. Těm se měla věnovat přednostní péče při vývoji a schvalování, stejně jako velkorysejší prostředky při realizaci, aniž by se tím zavrhovaly ostatní, průměrnější scénáře. Od špičkových filmů se očekávalo, že se stanou jakýmsi vlajkovými loděmi skupin, nejvlastnějším vyjádřením jejich uměleckých programů.⁶⁶⁾

Rozvoj a vzájemná konkurence skupinových dramaturgií v letech 1955–1958 na jedné straně omezily výlučné postavení několika prominentních režisérů, kteří do té doby prosazovali své zájmy prostřednictvím Kolektivního vedení (hlavně Otakara Vávry a Martina Friče), na druhé straně paradoxně vedly k posilování pozice režisérů v tvůrčím rozhodování, jako primárních autorů, byť autorské styly režisérů se navenek plně zviditelnily až později v 60. letech. Již podle programových prohlášení dramaturgů prvních obnovených skupin měli režiséři spolupracovat na vývoji látek od samého začátku, tedy od námětu.⁶⁷⁾ Administrativní přidělování scénářů mělo být ve skupinách nahrazeno „sdužováním se podle uměleckého temperamentu“.⁶⁸⁾

Hofmanova a Markova strategie přinesla dosud nevídané úspěchy, jež jim dávaly rozhodovací sílu pro posilování reformních tendencí. Již v letech 1956–1957 se výroba zvýšila o osm filmů (tj. o třetinu). Tím se zároveň otevíral prostor pro novou „generaci roku 57“: bezprecedentní vlnu debutantů nejen v režii, ale i dalších profesích. Nástup nové generace a proměňující se pozice tvůrců v poli, dané na jedné straně oficiálním uznáním a na druhé straně neformálním renomé uvnitř produkční komunity, byly důležitým předpokladem pro další diferenciaci skupinových stylů.

65) Archiv Barrandov Studio, f. BH/1958, Mimořádná porada umělecké rady o skupinových dramaturgiích, 1958.

66) Archiv Barrandov Studio, f. BH/1958, Mimořádná porada umělecké rady o skupinových dramaturgiích, 1958.

67) Jan Li b o r a, Něco o práci v tvůrčích skupinách. *Záběr* 7, 1955, č. 3 (březen), s. 4–5.

68) Jiří S í l a, O tvůrčích skupinách a jedné zvlášť. *Záběr* 7, 1955, č. 1 (leden), s. 8.

Šmída versus Feix: Specializace a diferenciacie v kolaborativní praxi tvůrčích skupin

Příchod desítek nových zaměstnanců vytvořil potenciál pro rozvoj kolaborativní praxe zdola, v reakci na centrálně zaváděné reorganizace. Ve studiu se síť spolupracovníků mohly rozvíjet na několika úrovních:

- tvůrčí skupiny jako základní organizační jednotky řídící tvůrčí práci se skládaly z produkčního šéfa, hlavního dramaturga, čtyř řadových dramaturgů (v některých případech též scenáristů a lektorů) a ze sekretářky;
- pod dohledem skupin pracovaly nejužší tvůrčí týmy zodpovědné za vývoj projektů: dramaturg, scenárista, režisér, případně ještě autor předlohy;
- kolem skupin se sdružoval větší či menší, pevnější či volnější soubor spisovatelů a režisérů jakožto adeptů pro budoucí projekty;
- v některých případech se na skupiny vázali další klíčoví členové štábů, seskupení kolem produkčního nebo režiséra, čímž vznikala efekt „stálých štábů“, byť většina pozic se i v nich mohla proměňovat.

Vyjádřeno číselně vypadal průměrný výkon skupiny kolem roku 1958 takto: šest členů skupiny kolem sebe soustředilo kolem padesáti potenciálních autorů a evidovalo šedesát filmových námětů v různých fázích vývoje. Například Šmídova skupina za rok 1956 dramaturgicky posoudila 60 námětů, z nich rozpracovala 15 a z těchto pak realizovala šest.⁶⁹⁾

Z Hofmanovy iniciativy se všechny skupiny dostaly pod tlak vzájemné konkurence a nutnosti dokazovat sobě, konkurentům a studiovému vedení (jež přidělovalo místa v dramaturgickém plánu, a tedy i peníze), že následují určitý koherentní tvůrčí program, který je odlišný od jiných skupin a který odpovídá požadavkům kulturní politiky strany a ve vzrůstající míře i očekáváním diváků. Konkurence mezi skupinami sice byla v interních diskusích s nadsázkou nazývána systémem „volného trhu“,⁷⁰⁾ fakticky ale měla charakter mimotržní, vnitroorganizační. Realizovala se dvěma základními způsoby, charakteristickými pro produkční systém let 1956–1962: soutěží o slibné náměty, spisovatele a režiséry (přičemž individuální kvalita těchto tří faktorů často rozhodovala o jejich kombinaci) a soutěží o místa v dramaturgickém plánu studia; až teprve druhotně skupiny usilovaly o vysokou návštěvnost nebo festivalové ceny. V sérii interních programových prohlášení, psaných na Hofmanovu žádost koncem roku 1956, všechny skupiny bez výjimky deklarovaly preferenci „současných látek“ a „nových talentů“.⁷¹⁾ Teprve při bližším pohle-

69) Naše anketa: Jak pracují tvůrčí skupiny. *Film a doba* 3, 1957, č. 3, s. 152.

70) „Tím, že nejsou ani scenáristé, ani spisovatelé zařazení pevně do TS, že je nutno látky a autory hledat na ‚volném trhu‘, roste [...] soutěživost a péče. Stejně důležité však je, že systém ‚volného trhu‘ je i při získávání režisérů. Skupina disponující silnější látkou získá i kvalitnějšího režiséra. TS tu tedy scénář nepřináší jako nabídku pouze organizačním útvarům FSB — Ideově-umělecké radě atd. — ale přímo i tvůrcům. Je tu tedy zajištěna dvojnásobná kontrola, dvojnásobně ideově-umělecký výběr. Tato prověrka však působí i zpětně. Skupina nenabídne svou látku komukoliv, může si režiséra vybrat a snaží se samozřejmě vybírat obezřetně. Tak jsou třídění přímo v tvůrčím procesu lepší od méně dobrých a ti, kteří nestačí, se dostávají stále více na okraj.“ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/A1/3P/9K, Hodnocení tvůrčích skupin FSB, 1960.

71) NFA, f. ČSF, k. R18/B2/1P/2K.

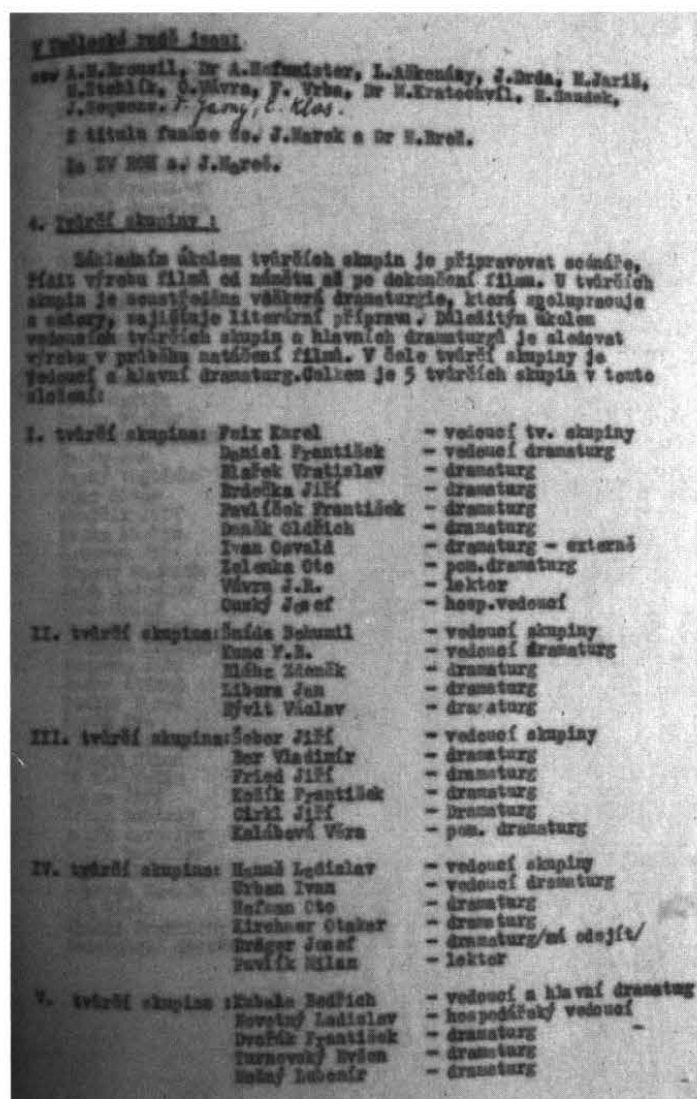


Fig. 1. Složení tvůrčích skupin a Umělecké rady před konferencí v Banské Bystrici (únor 1959). Foto NFA.⁷²⁾

du na způsob, jak reflektovaly svou dosavadní tvorbu a své cíle, a porovnáním s korpusem jejich tehdejší produkce lze dospět k přesnější představě o tom, jak se specializovaly a diferencovaly:

1. Na základě oficiálních směrnic a vnějších podmínek: TS Kubala – Novotný měla zpočátku za úkol točit dva vojenské náměty za rok; od TS Hanuš – Träger se očekávala primárně tvorba pro děti a mládež; v obou případech si ovšem programová prohlášení dávají záležet na zdůraznění plánů vyvíjet i projekty mimo tato apriorní vymezení.
2. Programy vycházející z neformálních kolaborativních sítí, jež se kolem skupin formovaly.

Druhý typ specializace lze nejlépe ilustrovat na příkladu dvou skupin, jež samy sebe chápaly jako hlavní konkurenty: nejstarších a nejvýkonnějších TS Feix – Daniel a Šmída – Kabelík. Jestliže v druhé polovině 50. a v první polovině 60. let mezi některými skupinami

72) NFA, f. ÚŘ ČFS, k. R9/B2/5P/6K, Způsob řízení filmové tvorby (odesláno J. Markem na MŠK, 18. 2. 1959).

panovala zřetelná kvazikapitalistická konkurence, pak to bylo právě ve vztahu dvou zkušených produkčních šéfů Bohumila Šmídy a Karla Feixe. Oba začali ve filmovém průmyslu působit ve 30. letech, oba zažili kariérní postup během protektorátu, ale přesto zdaleka nevycházeli ze stejných startovních pozic. Feix, na Barrandově zvaný „Šedý vlk“, byl dokonce i v době stalinistických čistek na přelomu 40. a 50. let obdivován jako nejvýkonnější a nejrespektovanější producent českého filmu, a to i nejvyšším podnikovým vedením. Dobře to dokládá Šmídova vzpomínka na konec 40. let, kdy se po zrušení výrobních skupin nečekaně dostal do vedení barrandovského studia:

Zhlížel jsem se od počátku v Karlu Feixovi, chtěl jsem se mu co nejrychleji vyrovnat v jeho suverenitě, v autoritativním způsobu jednání i v rychlém rozhodování. Jenže problém byl v tom, že Karel byl nespornou osobností, kdežto já ani zdaleka ne.⁷³⁾

Feix sice po Únoru přišel na šest let o funkci produkčního šéfa, ale jeho neformální renomé nijak neutrpělo. Dokonce poté, co při politických prověrkách po bansko-bystrické konferenci v roce 1959 nemohla komise přehlédnout jeho podíl na kritizovaných „revizionistických“ filmech, jež vznikly v jeho skupině, bylo jeho sesazení z funkce velmi krátké a spíše jen optické.⁷⁴⁾ Přesto se v hierarchii zestátněné kinematografie nikdy nedostal tak vysoko jako jeho žák a chráněnc z let 1945–1947⁷⁵⁾ Bohumil Šmída (1914–1989), Markův a Hofmanův vrstevník, jenž do vedení poststalinistické skupiny sestoupil z ředitelské kanceláře. Pro svou skupinu rychle vybudoval vlivnou pozici, shromáždil schopné dramaturgy a síť loajálních externích spolupracovníků, takže již po dvou letech mohl prohlásit, že „většina režisérů považuje práci ve skupině za stálou.“⁷⁶⁾ Šmída získal novou pozici se zpožděním, když nahradil v červnu 1955 zemřelého Zdeňka Reimanna ve skupině Reimann – Kabelík, a proto se zpočátku snažil Feixe dohánět, zvláště v personálních otázkách. Rivalita dvou nejvýkonnějších a nejambicióznějších skupin se dokonce stala hlavním bodem Šmídova programového prohlášení, sepsaného v dopise řediteli studia z května 1956 (tedy po půlroce Šmídova vedení), jako podklad k sestavování plánu studia na další rok:

Je samozřejmě od počátku mojí ctižádostí tuto skupinu kvantitativně i kvalitativně dohonit, i předhonit, dnes mně však k tomu ještě chybí čas. Karel Feix je jistě důstojným soupeřem, pracovníkem plným elánu, nápadů, zkušeností i dobré vůle, se kterým stojí za to soupeřit. Navíc však zakládal svoji skupinu v době, kdy, poctivě řeče-

73) Bohumil Š m í d a, *Jeden život s filmem*. Praha: Mladá fronta 1980, s. 97.

74) Srov. P. S z c z e p a n i k, „Machři“ a „dileťanti“, s. 80–81.

75) Šmídovy začátky v zestátněné filmové výrobě jsou s Feixem neodmyslitelně spojeny: ve Feixově výrobní skupině od konce roku 1945 působil jako takzvaný hospodářský vedoucí (vykonával ekonomický dozor nad jednotlivými filmy), od roku 1946 přímo ve štábech této skupiny jako vedoucí produkce, počínaje barevným historickým JANEM ROHÁČEM Z DUBÉ a veselohrami s Jaroslavem Marvanem NIKDO NIC NEVÍ a POSLEDNÍ MOHYKÁN. Na konci roku 1947 získal Šmída významnější pozici produkčního šéfa nově vzniklé „spisovatel-ské“ skupiny Václava Řezáče a Miloslava Fábery, která sice netrvala dlouho, ale svým zaměřením předznamenala pozdější tvůrčí kolektivy a tvůrčí skupiny; vznikl zde nejodvážnější experiment té doby, Radokova DALEKÁ CESTA. Srov. Š m í d a, *Jeden život s filmem*, s. 79–80, 92–96.

76) Naše anketa: Jak pracují tvůrčí skupiny. *Film a doba* 3, 1957, č. 3, s. 150.

no, neměl valné a vážné konkurence, zejména pokud jde o progresivnost a kvantitu práce, ve skupinách ostatních. A tak si mohl (znásobeno i jeho osobními vlastnostmi) vytvořit velmi dominující postavení jak mezi režiséry, výrobními štáby, tak hlavně mezi spisovateli. Přišel jsem tehdy do situace, pro novou skupinu nepříznivé, kdy vlastně nebyli volní režiséři ani autoři, a kdy jsme svoji tvůrčí dílnu i důvěru lidí začali budovat téměř od začátku.⁷⁷⁾

Soutěživost Šmídy s Feixem byla zřetelná i z pohledu řadových zaměstnanců, jak to ilustruje vzpomínka pozdějšího dramaturga Feixovy skupiny Františka Pavlíčka:

[J]á jsem po dvou měsících v televizi dával výpověď [...] a už čtrnáct dní předtím se tam zastavil Karel Feix, že by měl zájem, abych šel dělat dramaturga do jeho skupiny. Shodou okolností přišel přímo do televize Šmída, říkal „Já bych měl o vás zájem.“ A já jsem mu říkal „Ale byl tu pan Feix.“ On říkal „No přece u nás je perspektiva, náš vedoucí dramaturg [Vladimír Kabelík] půjde brzy do penze, tak byste mohl rovnou vzít funkci vedoucího dramaturga.“ A já jsem volal Feixovi, že tam byl Šmída a na to mně Feix do telefonu tím svým takovým podstatným hlasem říkal „No přece, člověče, nemůžete se rozmejšlet mezi Feixem a Šmídou!“ [...] a jeje, to je kolegalita! Ale šel jsem a nelitoval jsem toho [...] ⁷⁸⁾

Ve Šmídově opakovaném vymezování proti staršímu kolegovi jistě hrál roli i osobnostní profil: pamětníky zmiňovaná Šmídova soutěživost a vztahovačnost. Feixe se Šmídou zároveň spojovaly nenaplněné tvůrčí ambice: Feix psal nepříliš úspěšně scénáře, Šmída hrál (napůl amatérsky) vedlejší filmové postavy⁷⁹⁾ a skládal písňové texty. Není proto divu, že oba překračovali svou roli produkčního směrem k programově-dramaturgickým koncepcím, což je přibližovalo producentskému typu, kterému se dnes říká „kreativní“.⁸⁰⁾

Šmídův styl řízení skupinové práce a budování skupinové identity lze tudíž chápat jako specifickou reakci na konkurenční prostředí. Jestliže Feix si se svým vysokým profesním renomé a s předstihem rozjezdů své skupiny brzy vybudoval interní sestavu zkušených scenáristů a dramaturgů i externí okruh prestižních spisovatelů, musel Šmída stavět na mladších spolupracovnících a méně známých spisovatelích. Při sestavování své „stáje“ více riskoval a více vsázel na umělecké vidění režisérů než na osvědčené dramaturgické a žánrové vzorce, což naopak byla doména Feixova. Identita Šmídovy skupiny byla zpočátku méně zřetelná a nejistá, ale on se ji o to více snažil profilovat a prezentovat jako „tvůrčí dílnu“, jež se zrodila z původně náhodného seskupení jakožto „kolektiv umělecky stejně smýšlejících a cítících lidí“, v němž „odpovědnost vedoucího skupiny začíná [...]“

77) NFA, f. ČSF, k. R18/B2/1P/2K, Šmída Hofmanovi, 25. 5. 1956.

78) František Pavlíček v rozhovoru s Evou Struskovou, 21. 10. 1997. NFA, Sběrka orální historie.

79) Často ve filmech své skupiny, což vyvolávalo podezření, že si režiséři takto museli kupovat jeho přízeň. Srov. Jiří Marek v rozhovoru se Stanislavem Zvoníčkem, 28. 8. 1981; Karel Cop v rozhovoru s Marcelou Pittermannovou, 8. 2. 2002. NFA, Sběrka orální historie

80) Uvědomuji si zde paradoxní nebezpečí, na něž jsem byl upozorněn v posudcích — že revizí tradičního pojmu autorství dospívám k monumentalizaci producenta. Řešení nabízím v podobě konceptu facilitátora autorství. Odkaz na osobnostní profily uvádím jen pro dokreslení rivalit dvou nejvýraznějších produkčních šéfů, která je pro dané téma podstatnější než osobnosti Šmídy či Feixe samotné.

mít protihráče v kolektivním rozumu umělců, kteří se ke skupině hlásí“. Tato tvůrčí dílna, podporovaná sítí spřízněných režisérů a spisovatelů, pak měla vytvářet nikoli již filmy pouze barrandovské, ale „filmy naší skupiny“.⁸¹⁾

Šmídovy typické postupy (zčásti uplatňované i konkurenčními TS), jak vyplývají z korespondence a protokolů jeho skupiny, lze zjednodušeně shrnout do šesti bodů:

1. odklon od shora přijímaných tematických plánů k flexibilnímu producerskému plánování na úrovni skupin: skupiny mapovaly a testovaly slibné talenty a náměty na základě jen velmi volných tematických a žánrových směrnic typu „současné látky“ nebo „sociálně závažné otázky“;
2. pěstování „stáje“ spisovatelů, režisérů a někdy i dalších členů štábů; postupný odklon od administrativních procedur k neformálním sítím;
3. stírání ostré hranice mezi vývojem (literární přípravou) a realizací: režiséři byli stále více vtahováni do dramaturgického procesu od jeho prvotních fází, jako iniciátoři, partneři a spoluscenáristé;
4. postupný přechod od „skupinové“ k „individuální“ dramaturgii, umožňující intimnější vztah mezi dramaturgem přiděleným na daný projekt na jedné straně a scenáristou, autorem předlohy a režisérem na straně druhé; tato změna v dramaturgické práci je zdokumentována u Šmídy jako určité specifikum, ale kolem roku 1960 se pravděpodobně stává standardní praxí, jak dosvědčuje nárůst do té doby neobvyklých úvodních titulků se jménem dramaturga;⁸²⁾
5. postupný přechod od extenzivní k intenzivní dramaturgii (v letech 1956–1957) poté, co skupiny v první etapě své existence dokázaly rychle překonat scenáristickou krizi typickou pro raná 50. léta; zjistily, že nastal čas obrátit se od extenzivního vyhledávání námětů k intenzivní práci na vývoji těch nejslibnějších, v těsné spolupráci se spisovateli a zvláště s režiséry, napříč celým procesem přípravy a realizace;
6. přesun důrazu od spisovatelů k režisérům s sebou postupně přinášel rostoucí význam vizuálního stylu na úkor literárních a ideologických hodnot scénáře; scénář přestával platit za základ filmového díla, skupiny trvaly na jeho častějším přepisování a do přípravy zapojovaly více scenáristů než dříve (výjimkou nebylo pět i šest, včetně specialistů na dialogy, přestože to odporovalo platovým pravidlům); při sebehodnocení skupina častěji vyzdvihovala filmový styl, a to zvláště v případech, kdy si výchozí verze scénáře vysloužila negativní hodnocení Umělecké rady (TOUHA, ŠKOLA OTCŮ).

Z uvedených principů mělo pro vyhraněnost skupiny zvláštní význam řízení dramaturgické práce. Václav Nývlt, který do Šmídovy skupiny nastoupil v roce 1956, vzpomínal nejen na to, jak jeho šéf v druhé půli 50. let budoval stáj začínajících režisérů, ale také, jak jim přispůsobil vnitřní dělbu práce:

Šmída pochopil, že kontakt dramaturgů, jako byli Břeťa Kunc nebo Jan Libora, s lidmi jako Vojtěch Jasný a Kachyňa nebo Helge nebo Brynych, není zrovna stoprocent-

81) Naše anketa: Jak pracují tvůrčí skupiny. *Film a doba* 3, 1957, č. 3, s. 154.

82) První případy: Václav Nývlt (TS Šmída – Kunc) — TOUHA, ŽIŽKOVSKÁ ROMANCE, CESTA ZPÁTKY (vše 1958), PĚT Z MILIONU (1959). Ostatní dramaturgové začali dostávat vlastní titulky až v roce 1960 (František Kožík) a zvláště od roku 1961 (Jan Libora, Jiří Fried, František Pavlíček, Věra Kalábová ad.).

Tab. 1. Parametry skupinových stylů TS Karla Feixe a Bohumila Šmídy.

Feixova TS: 1955–1969 hlavní dramaturgové: Jiří Síla → František Daniel → Miloš Brož	Šmídova TS: 1956–1968 hlavní dramaturgové: Vladimír Kabelík → Fran- tišek Břetislav Kunc → Ladislav Fikar
klasická dramatická struktura	vizuálně-filmový přístup
zkušení režiséři, žánroví specialisté: Martin Frič, Miroslav Cikán, Jiří Weiss, Václav Krška, Karel Steklý, Jiří Krejčík, Ján Kadár & Elmar Klos, Miroslav Hubáček, Miloš Makovec	mladší generace (50. léta), generace 1956/57, modernistická estetika nové vlny (60. léta): Jiří Sequens, Václav Gajer, Bořivoj Zeman, Karel Kachyňa, Vojtěch Jasný, Vladimír Čech, Jaroslav Balík, Ladislav Helge, Ladislav Rychman, Věra Chytilová
skupinová dramaturgie a interní scenáristé	individuální dramaturgie, bez interních scenáristů
populární žánry, „komerční“ film: veselohra, detektivka, parodie, revue, muzikál; odkazy na prvorepublikové herce a žánry (medailony a stříhové filmy); druhá větev: moralizující psychologická a společenská dramata; adaptace klasických románů a divadelních her	individuální režijní styly a experimenty, koprodukce z exotických zemí a cestopisné dokumenty
konzervativní „klasický realismus“ a klasicistní styl, nebo naopak pohádková stylizace	„současný“, „každodenní“, „autentický“ typ námětů, případně silná „básnická“ imaginace a stylizace

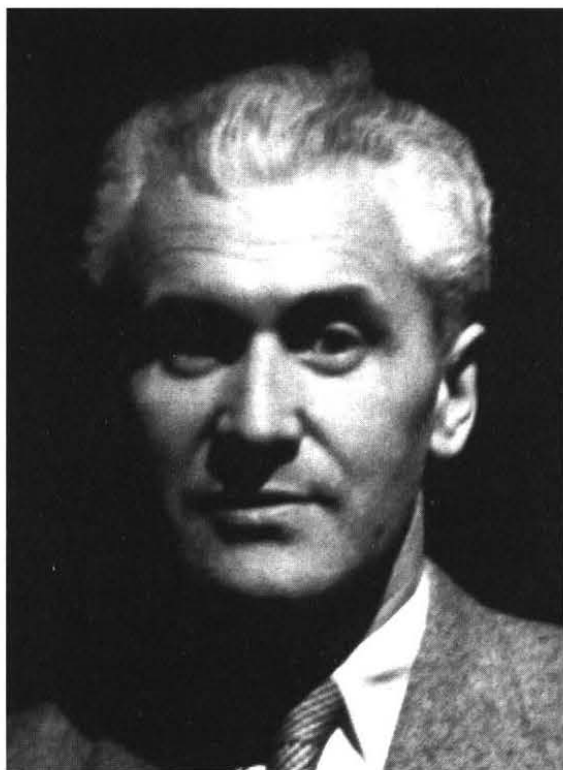
ní, a proto se ve skupině vytvořily dvě dramaturgické dvojice. Byla to dvojice Břeťa Kunc a Jan Libora a ke mně přibyl Zdeněk Bláha. To byl dramaturg na Vinohradech, byl to člověk velice pracovitý, ale v té pracovitosti takový roztěkaný, protože měl těch úvazků velice moc, ale jako dvojice jsme se velice dobře doplňovali. [...] Čili tím vznikly najednou dvě dramaturgické dvojice, jedna pro ty staré pány a jedna dvojice pro ty mladé, kteří nastupovali s projekty, k nimž by třeba zrovna Břeťa Kunc měl ze začátku jistý ostych, a my, protože jsme nebyli zase znalí všech těch cenzurních disciplín, co je či není vítáno, tak jsme si počínali přece jenom liberálněji nežli on. A také z toho vzniklo určité rozdělení látek. Já jsem se díky tomu dostal do kontaktu s lidmi, jako je Vojtěch Jasný a Zbyněk Brynych, což mi na ten můj dramaturgický vstup neobyčejně prospělo.⁸³⁾

Citace ilustruje Šmíдовu roli facilitátora, který skupinový styl spoluutvářel prostřednictvím uvážení delegování pravomocí a sdružování příbuzných tvůrčích a generačních typů.

Ačkoli zde není prostor pro stylistickou mikroanalýzu, nastíním alespoň pomocí prostého výčtu (Tab. 1) a několika ilustrací (Fig. 4–9) hlavní rysy skupinových stylů Feixovy a Šmídivy skupiny. Pod pojem stylu zde přitom nezahrnuji jen styl audiovizuální v úzkém

83) Václav Nývlt v rozhovoru s Evou Struskovou, 3. 7. 1998. NFA, Sbirka orální historie.

Fig. 2–3. Karel Feix (vlevo) a Bohumil Šmída, dva hlavní konkurenti ve vedení tvůrčích skupin 50. a 60. let. Foto NFA.



Karel Feix (1903–1972)



Bohumil Šmída (1914–1989)

smyslu, ale celkové koncepční a realizační pojetí, tedy i výběr tvůrců, typy námětů, narativní stavby a žánrové vzorce.⁸⁴⁾

Šmída ani Feix nebyli výjimečnými uměleckými nebo intelektuálními osobnostmi (srovnatelnými s šéfrežiséry polských „zespolů“), což se projevilo nejen jejich vlastní podprůměrnou uměleckou tvorbou, ale například i jejich vlažným vztahem k nové vlně šedesátých let. Šmídovy úzké intelektuální obzory názorně ilustruje jeho kniha vzpomínek, kde estetiku nové vlny přezíravě shrnuje do pouhých tří slov: „symboly, naturalismus, odcizení“.⁸⁵⁾ Přelomové manifestaci rodících se autorských stylů v PERLIČKÁCH NA DNĚ sice přiznává roli „dobře míněné polemiky jedné generace s naší ostatní tvorbou“, neopomene však indifferenčně dodat, že to byl „typický experiment“ bez širšího diváckého ohlasu. Přitom je z jiných pramenů zřejmé, že skupina hrála při jeho vzniku důležitou roli, zvláště díky blízkému vztahu dramaturgů Fikara a Nývltů k Bohumilu Hrabalovi (následující adaptace Hrabalových próz vznikaly také v Nývltově dramaturgii).⁸⁶⁾ Šmída ale namísto o dramaturgické koncepci skupiny píše o vlastních hereckých výkonech, cestách do exotických zemí a letmých setkáních se známými osobnostmi. Šmída s Feixem neplnili roli původců autorského stylu, autorů v tradičním smyslu, ale spíše aktérů průmyslového au-

84) Z hlediska teorie stylu by toto široké, pragmatické, z realizační praxe odvozené pojetí bylo vhodnější označit termínem stylistické rámce či mody (děkuji za návrh R. D. Kokešovi).

85) Bohumil Š m í d a, *Jeden život s filmem*. Praha: Mladá fronta 1980.

86) Václav Nývlt v rozhovoru s Evou Struskovou, 3. 7. 1998. NFA, Sbírká orální historie.

torství, „facilitátorů“ v Bernsteinově pojetí: manažerů tvůrčí práce, kteří umožňovali a podporovali rozvoj autorských stylů, jež se v druhé polovině 50. let rozvíjely v rámci vágně vymezené skupinové identity, aby v 60. letech prošly ještě radikálnější diferenciací do individualizovanějších autorských rukopisů. Lze je považovat za spolutvůrce skupinových stylů jen tehdy, přesuneme-li pozornost od stylu výsledných děl ke stylu ve stavu zrodu: stylu, který vzniká rozhodnutími o spojení námětů se scenáristy, režiséry a štáby, stejně jako o způsobu vývoje projektů a péče o jejich realizaci.

Šmídovi se jako neopakovatelný vrchol historie jeho skupiny, která za dobu své existence vyrobila v úhrnu přes sto hraných filmů, jevil rok 1958, v němž se plně zúročila progresivnost práce generace let 1956/1957. Z ročního portfolia nejvýše vyzdvihoval Jasného *TOUHU* a Brynychovu *ŽIŽKOVSKOU ROMANCI*, které reprezentují dvě polohy skupinového stylu, jež v té době odlišovaly Šmídu od Feixe: náznakovou vizuální poezii a civilistní obraz každodennosti městské periferie. Tehdejší Šmídovy představy o skupinovém stylu shrnuje anketa o dramaturgických plánech skupin. Prezентuje se v ní téměř výlučným zaměřením na současné látky, jež ovšem musely vykazovat „filmovost“ nebo dokonce „film-appeal“, což znamenalo „zpracovávat lidské osudy a život, nikoliv politické problémy a these“, opustit „stále se udržující a přitom nepochopitelnou důkladnost, která v našich scénářích příliš mnoho vysvětluje a toporně podmiňuje“ a „více věřit síle obrazu a hercovy hry a méně slovům“.⁸⁷⁾ Oba tyto filmy označovala skupina i ředitel Hofman jako „špičkové“ ve smyslu již zmíněné selektivně preferenční produkční strategie. Oba dramaturgoval tehdy 28letý Václav Nývlt, kterého Šmída v rámci skupiny vyčlenil pro práci s mladou režisérskou generací a jehož významný podíl na úspěšném výsledku potvrdilo uvedení funkce a jména v úvodních titulcích, což v té době ještě nebylo zvykem.

* * *

Výše uvedené principy skupinové dramaturgie se vztahují primárně k období do počátku 60. let; po roce 1962 se dramaturgická praxe ještě více individualizovala, vznik ideově uměleckých rad při jednotlivých skupinách jim dodal větší rozhodovací autonomii, intelektuální váhu a vnitřní pluralitu. Podle dramaturga Šmídovy skupiny Pavla Juráčka se tehdy také ustupovalo od detailní, takzvané stránkové dramaturgie.⁸⁸⁾ Pokračoval odklon od byrokratického a formalizovaného režimu, což mimo jiné vedlo i k tomu, že ze skupinových schůzí té doby se nedochovaly žádné podrobnější protokoly, srovnatelné s podrobnými zápisy z 50. let. Na konci 60. let již měly skupiny vybudovanu pověst producentů s vlastními systémy práce. Jak prohlásil nejznámější z tehdejších vedoucích dramaturgů Jan Procházka: „Mluvíme stále o ‚dramaturgii‘ a trochu zapomínáme, že ve skutečnosti každá z našich tvůrčích skupin má *svou* dramaturgii. Fikar pracuje jinak než Bor, Kubala jinak než Kunc, já jinak než Brož atd. [zvýraz. v orig.]“ Podle Procházky to ovšem neznamenalo, že by skupiny dodržovaly jednotnou stylovou či žánrovou linii; 60. léta naopak

87) Naše anketa: Jak pracují tvůrčí skupiny. *Film a doba* 3, 1957, č. 3, s. 152–154.

88) Podle Pavla Juráčka v tomto příkladu Fikar brzy následovaly i další skupiny a stránková dramaturgie se vrátila až s obnovenými nároky na schvalovací procedury v normalizačních dramaturgických skupinách – viz Pavel Juráček, *Deník (1959–1974)*. Praha: Národní filmový archiv 2003, s. 707.

přinesla větší diferenciaci i uvnitř samotných skupin, kterou umožnil „demokratický prostor“, jenž se otevřel pod vlivem širší palety názorů a hledisek, zprostředkovaných mimo jiné i ideově uměleckými radami.⁸⁹⁾

Šedesátá léta, kdy Šmídova skupina vyvinula některé z nejodvážnějších děl nové vlny (především Věry Chytilové a Pavla Juráčka), se jejímu šéfovi v porovnání s koncem 50. let jevila jako méně úspěšná.⁹⁰⁾ Roli hlavního facilitátora skupinového stylu postupně převzal nový vedoucí dramaturg skupiny Ladislav Fikar (1920–1975), básník a překladatel s širokým rozhledem a intelektuálním vlivem a také se smyslem pro modernistickou estetiku.⁹¹⁾ V červnu 1960 vystřídal nevýrazného Františka Břetislava Kunce, kterého jeho produkční šéf osobnostně zastíňoval a jenž byl povýšen do obnovené úřednické funkce ústředního dramaturga. Na Barrandově si Fikar rychle vydobyl respekt u tvůrců i funkcionářů, což dokládá také skutečnost, že již v roce 1963 zasedl do Celozávodního výboru KSČ.⁹²⁾ U Šmídy zůstal až do léta 1968 a podíl skupiny na pěstování sítě spolupracovníků a kolektivním stylu nové vlny lze připsat především jemu.⁹³⁾ Do skupinové dramaturgie vnesl obnovený důraz na scénář a spolupráci s mladými spisovateli, přičemž stavěl na vyhraněném názoru na moderní literaturu, požadavku originálních příběhů ze současnosti a vůli ke konfrontaci s nejvýznamnějšími tvůrci světového filmu.⁹⁴⁾ Za jeho působení se profil Šmídovy skupiny ještě více odlišil od Feixovy, jež se v druhé půli 60. let soustředila téměř výhradně na divácké žánrové tituly, zvláště na komedie, detektivky a muzikály (rozdíl je zřetelný zvláště v letech 1966 a 1967 — viz tab. č. 3).⁹⁵⁾

Za Fikara se ze Šmídovy skupiny také stalo místo vášnivých intelektuálních debat a střetů osobností s různým generačním a názorovým profilem. Původní Šmídovu sestavu tvořili jeden z nejzkušenějších barrandovských dramaturgů a spolehlivý literární řemeslník Jan Libora (vl. jm. Emilian Kocholatý, nar. 1906), Václav Nývlt (1930), těsně spjatý s generací 1957, a televizní a divadelní dramaturg Zdeněk Bláha (vl. jm. Klocperk, nar. 1925), který u filmu začínal již v éře tvůrčích kolektivů z konce 40. let. K nim v roce 1959 přibyl scenárista ŽIŽKOVSKÉ ROMANCE Vladimír Kalina (1927) a v letech 1960 a 1961 začínající scenáristé Miloš Macourek (1926) a nejmladší Pavel Juráček (1935), oba originální, ale zcela protichůdné tvůrčí osobnosti. V ideově umělecké radě skupiny v polovině

89) K situaci. Hovoří dramaturgové. *Film a doba* 14, 1968, č. 1, s. 8.

90) Srov. Š m í d a, *Jeden život s filmem*; autorovo hodnocení nové vlny zde obsažené pochopitelně může být ovlivněno i dobou vzniku knihy vzpomínek.

91) Fikar byl k přechodu do filmové dramaturgie svým způsobem donucen – v roce 1959 musel odejít z pozice ředitele nakladatelství Čs. spisovatel v souvislosti s vydáním Škvoreckého *Zbabělců*; rehabilitován byl až krátce před svým odchodem z FSB zpět do původní funkce v nakladatelství v r. 1968; i poté však ještě působil jako vedoucí ideově umělecké rady nástupnické TS Kučera – Juráček. Srov. LA PNP, f. Ladislav Fikar.

92) Fikar byl pochopitelně aktivní komunista (od r. 1947) a v CZV KSČ se potkal s dalšími vedoucími dramaturgy, včetně Miloše Brože z Feixovy TS. Srov. Archiv Hlavního města Prahy, f. 010/2-5, OV KSČ Praha 5, fasc. 21, i. č. 109, Předsednictvo OV KSČ Praha 5 dne 23. 1. 1963.

93) Ze vzpomínek na Fikarovu výraznou osobnost a jeho působení ve Šmídově skupině srov. např. Pavel J u r á č e k, *Deník (1959–1974)*. Praha: Národní filmový archiv 2003, s. 289–292.

94) Fikar své názory na dobovou scenáristickou tvorbu shrnul na konferenci Svazu čs. dramatických a filmových umělců v únoru 1962, tedy v době, kdy stále doznávaly represivní zákroky z roku 1959. Viz Z diskusních příspěvků. *Film a doba* 8, 1962, č. 4, s. 182–183.

95) K orientaci TS Feix – Brož na divácké tituly a explicitně postulovanému cíli zvyšování návštěvnosti srov. např. Vizitky tvůrčích skupin FSB (4). *Rudé právo*, 3. 4. 1969, s. 5.

Fig. 4–9. Příklady skupinového stylu Feixovy (vždy vlevo) a Šmídovy TS. Foto NFA.

*Tři přání* (Ján Kadár / Elmar Klos, 1958)*Touha* (Vojtěch Jasný, 1958)*Zde jsou lvi* (Václav Krška, 1958)*Žižkovská romance* (Zbyněk Brynych, 1958)*Limonádový Joe* (Oldřich Lipský, 1964)*Postava k podpírání* (Pavel Juráček, 1963)

60. let zasedali prozaici Jan Otčenášek a Jaroslav Putík, básník František Hrubín, filmoví publicisté František Vrba a Jan Hořejší, divadelní dramaturg, režisér a ředitel Divadla na Vinohradech Luboš Pistorius, šéfredaktor nakladatelství Odeon Jan Řezáč a ekonom Radoslav Selucký, autor diskutovaných úvah o konzumu a volném času v socialistickém hospodářství, ale také nejkomplexnějšího návrhu reformy kinematografického průmyslu, za který získal výroční cenu FITESu. Jejich vysoké renomé dalece přesahovalo hranice filmového oboru a převyšovalo většinu konkurenčních rad (snad s výjimkou Feixovy), které tvořili ve větší míře než zde barrandovští zaměstnanci. Umožňovalo Šmídovi s Fikarem

Tab. 2. Seznam členů ideově uměleckých rad tvůrčích skupin, 1965.⁹⁶⁾

tvůrčí skupina (produkční šéf – vedoucí dramaturg)	členové ideově umělecké rady TS	
Bohumil Šmída – Ladislav Fikar	1. František Hrubín 2. Jan Otčenášek 3. František Vrba 4. Luboš Pistorius	5. Jan Řezáč 6. Jaroslav Putík 7. Radoslav Selucký 8. Jan Hořejší
Karel Feix – Miloš Brož	1. Elmar Klos 2. Adolf Hoffmeister 3. Miloš V. Kratochvíl 4. Otomar Krejča	5. František Pavlíček 6. Leoš Suchařípa 7. Josef Macek
Erich Švábík – Jan Procházka	1. Radovan Lukavský 2. Ludvík Aškenazy 3. Ota Hofman 4. František Vlácil	5. Ilona Pietropaolová 6. Josef Vaniš 7. Jana Štroblová 8. Jan Skácel
Jiří Šebor – Vladimír Bor	1. Jiří Struska 2. Miloš Forman 3. Karel Ptáčník 4. Jiří Fried	5. Jiří Šotola 6. Ladislav Helge 7. Zbyněk Brynych 8. Miroslav Galuška
Ladislav Novotný – Bedřich Kubala	1. Jaroslav Balík 2. Oldřich Daněk 3. Miloš Vacík 4. Jiří Pittermann	5. František Goldscheider 6. Zdeněk Podskalský 7. Miloslav Stehlík

ještě po několik let udržet postavení skupiny, která — slovy Pavla Juráčka z roku 1960 — „má nejlepší pověst a je mezi ostatními jakousi elitou“.⁹⁷⁾

Sedmi až osmičlenné ideově umělecké rady začaly prakticky fungovat v létě 1962, po zrušení centrální Ideově umělecké rady, a jejich složení si volili sami vedoucí skupin, byť je formálně schvalovalo vedení FSB. Usnesení rad měla povahu krátkých obecných hodnocení a doporučení týkající se literárních scénářů, někdy na základě podrobnějších posudků. Ideově umělecké rady zasedaly přibližně jednou za měsíc či za dva, odděleně od schůzí skupin, ale za účasti jejich vedoucího dramaturga, zodpovědného dramaturga a autorů scénáře, a fakticky plnily roli posuzovatele a schvalovatele scénářů. Detailnější práce s náměty a scénáři, stejně jako celkové dramaturgické plánování a dohled nad realizací, již ale zůstávaly na samotných skupinách a jejich týdenních poradách.⁹⁸⁾

Juráček zachytil tehdejší atmosféru porad Šmídovy skupiny a dominantní pozici Fikara ve svých denících takto:

96) NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/A1/1P/3K, sl. 2.

97) Juráček, *Deník (1959–1974)*, s. 207.

98) Srov. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R10/A2/5P/7K, Hodnocení činnosti IUR tvůrčích skupin, 23. 9. 1966.

Na pátečních poradách mluvíme jeden přes druhého, Fikar mluví s takovou energií, že mu není rovno. [...] Vypadá jako abstinent a vegetarián, jako studený intelektuál. Neznám však více prudšího, více energičtějšího a více živějšího člověka. Fikar je plamen, který stravuje sám sebe. První dvě tři věty řekne pomalu a mírně, ale pak začne stále rychleji a rychleji, zrudne, začne gestikulovat a chrlí slovo za slovem s takovou silou, že se nikdo neodváží ho přerušit nebo s ním nesouhlasit. Úžasné na tom je, že není filmař. Je básník, překladatel Ščipačova a přišel na skupinu s tvrdohlavým přesvědčením dělat umění i zde.⁹⁹⁾

Vnitřní dynamika uvnitř skupiny, která se v předchozích letech etablovala jako nejvýkonnější a umělecky nejúspěšnější, ale zároveň se po roce 1959 dostala do první hlubší krize, se tak změnila přesunem neformální autority z produkčního šéfa na hlavního dramaturga. Nové rozložení sil a Šmídovo neporozumění modernistické linii nové vlny vyústily v druhé půli 60. let v otevřenou roztržku a nakonec ve Fikarův odchod ze skupiny i z filmové praxe vůbec.¹⁰⁰⁾ Napjatou situaci ve Šmídově skupině někteří filmaři vnímali jako její rozštěpení na dvě větve, přičemž Šmídovo pojetí považovali za přežitě a neadekvátní vzhledem k trendům ve filmové tvorbě.¹⁰¹⁾ Fikar na místě vedoucího dramaturga nahradil Pavel Juráček, dramaturg Šmídovy skupiny od roku 1960, jenž měl kolem sebe soustředit své generační souputníky. Jeho produkčním šéfem se ale namísto Šmídy stal mladý absolvent FAMU Jaroslav Kučera, kterého si jako budoucího partnera vytipoval ještě Fikar, ze Šmídovy skupiny u nich zůstali Zdeněk Bláha s Václavem Nývlttem, které měl doplnit ještě Leoš Suchařípa. Šmídovi tak vlastně byla jeho původní skupina, respektive její progresivnější část, odňata, a on mohl krátce pokračovat v de facto nové skupině, ve dvojici s konzervativním dramaturgem Františkem Danielelem, Feixovým partnerem z 50. let.¹⁰²⁾

Fikarovo dědictví, na něž měl navázat Juráček, se stalo symbolem skupinové dramaturgie nové vlny. Pokud bychom chtěli v dobových komentářích najít manifest tvůrčích skupin jako kreativních producentů, bezpochyby by se mu nejvíce blížil Fikarův článek „Skupiny — tvůrčí dílny“.¹⁰³⁾ Novopečený hlavní dramaturg odkazuje na termín „tvůrčí dílna“ jako na dobové označení ideální skupinové kreativity a kriticky jej poměřuje s reálnou praxí, v níž se spíše než důsledná „tvůrčí koncepce“ uplatňuje „zajetý styl, dohánění nedodělaných scénářů, improvizace a náhodnost, nedostatečná náročnost ve volbě spolupracovníků, malá práce kolektivu na sobě jako celku i na jeho jednotlivcích“. Skupiny tak ztrácejí svou tvář a jejich smysl se omezuje jen na organizační zázemí. Fikar proti této nahodilosti staví požadavek, aby skupiny náročným výběrem látek a spolupracovníků usilovaly o „uměleckou krystalizaci a třídění“, pěstovaly „principiální porozumění spisovatele, režiséra a dramaturga“ a aby se jejich tvůrčí koncepce promítaly do celoroční produkce:

99) Juráček, *Deník (1959–1974)*, s. 290–291.

100) Šmída svůj spor s Fikarem spojuje zvláště s bouřlivými diskusemi nad pracovními sestřihy SEDMIKRÁSEK Věry Chytilové. Viz Šmída, *Jeden život s filmem*, s. 226, 267.

101) Jiří Krejčík kritizoval Šmídu a zastával se Fikara na konferenci FITES v březnu 1968, viz J. Krejčík, *Zamýšlel jsem se... Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 7, s. 5.

102) O skupinách a lidech. *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 11 (29. 5.), s. 1; Pavel Juráček, *Příliš mnoho sudiček. Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 12 (12. 6.), s. 1.

103) Ladislav Fikar, *Skupiny — tvůrčí dílny. Film a doba* 7, 1961, s. 305–307.

Tab. 3. Filmografie tvůrčích skupin Karla Feixe a Bohumila Šmídy.¹⁰⁴⁾

rok výroby	TS Karla Feixe vedoucí dramaturgové: Jiří Síla (1954–1955), František Daniel (1955–1959), Miloš Brož (1959–1970)	TS Bohumila Šmídy vedoucí dramaturgové: Vladimír Kabelík (1955–1957), F. B. Kunc (1957–1960), Ladislav Fikar (1960–1968), František Daniel (1968–1969)
1955	<i>Vzorný kinematograf Haška Jaroslava</i> (Oldřich Lipský)	<i>Muž v povětrí</i> (Miroslav Cikán) ¹⁰⁵⁾
1956	<i>Hra o život</i> (Jiří Weiss), <i>Roztržka</i> (Miroslav Hubáček), <i>Ztracenci</i> (Miloš Makovec), <i>Hrátky s čertem</i> (Josef Mach), <i>Dobry voják Švejk</i> (Karel Steklý), <i>Legenda o lásce</i> (Václav Krška), <i>Nezlob, Kristino!</i> (Vladimír Čech), <i>Dalibor</i> (Václav Krška), <i>Labakan</i> (Václav Krška), <i>Zlatý pavouk</i> (Pavel Blumenfeld), <i>Jurášek</i> (Miroslav Cikán)	<i>Nevěra</i> (K. M. Walló), <i>Synové hor</i> (Čeněk Duba), <i>Neporažení</i> (Jiří Sequens), <i>Kudy kam?</i> (Vladimír Borský), <i>Vina Vladimíra Olmera</i> (Václav Gajer) ¹⁰⁶⁾
1957	<i>Snadný život</i> (Miloš Makovec), <i>Vlčí jáma</i> (Jiří Weiss), <i>Tam na konečné</i> (Ján Kadár, Elmar Klos), <i>Poslušně hlásím</i> (Karel Steklý); krátký: <i>Konec jasnovidce</i> (Vladimír Svítáček, Jan Roháč)	<i>Škola otců</i> (Ladislav Helge), <i>Florenc 13,30</i> (Josef Mach), <i>Případ ještě nekončí</i> (Ladislav Rychman), <i>Ročník 21</i> (Václav Gajer), <i>Bomba</i> (Jaroslav Balík)
1958	<i>Hlavní výhra</i> (Ivo Novák), <i>Morálka paní Dulské</i> (Jiří Krejčík), <i>O věcech nadpřirozených</i> (povídkový: Jiří Krejčík, Jaroslav Mach, Miloš Makovec), <i>Povodeň</i> (Martin Frič), <i>Zde jsou lvi</i> (Václav Krška), <i>Tři přání</i> (Ján Kadár, Elmar Klos); krátký: <i>Vlasta Burian</i> (Bohumil Brejcha)	<i>Cesta zpátky</i> (Václav Krška), <i>Co řekne žena</i> (Jaroslav Mach), <i>Černý prapor</i> (Vladimír Čech), <i>Dnes naposled</i> (Martin Frič), <i>Hvězda jede na jih</i> (Oldřich Lipský), <i>Občan Brych</i> (Otakar Vávra), <i>Páté kolo u vozu</i> (Bořivoj Zeman), <i>Touha</i> (povídkový: Vojtěch Jasný), <i>Útěk ze stínu</i> (Jiří Sequens), <i>Žižkovská romance</i> (Zbyněk Brynych); celoveč. dokument: <i>Bratr oceán</i> (Jiří Sequens); krátké: <i>Hranice světadílů</i> (Jiří Sequens), <i>Muži na palubě</i> (Jiří Sequens)
1959	<i>Dům na Ořechovce</i> (Vladislav Delong), <i>Májové hvězdy</i> (Stanislav Rostockij), <i>Ošklivá slečna</i> (Miroslav Hubáček), <i>První parta</i> (Otakar Vávra), <i>Taková láska</i> (Jiří Weiss); <i>Kam čert nemůže</i> (Zdeněk Podskalský), <i>Konec cesty</i> (Miroslav Cikán), <i>Letiště nepřijímá</i> (Čeněk Duba), <i>Dařbuján a Pandrhola</i> (Martin Frič); krátké: <i>Jaroslav Marvan</i> (Bohumil Brejcha), <i>Jaroslav Vojta</i> (Čeněk Duba)	<i>Kruh</i> (Ladislav Rychman), <i>Pět z milionu</i> (povídkový: Zbyněk Brynych), <i>Slečna od vody</i> (Bořivoj Zeman), <i>105 % alibi</i> (Vladimír Čech), <i>Velká samota</i> (Ladislav Helge), <i>Zkouška pokračuje</i> (Jaroslav Balík); krátký: <i>Země středu</i> (Jiří Sequens)

104) Filmografie vychází primárně z přehledů čs. filmového hospodářství Jiřího Havelky (obsahujících soupisy produkce jednotlivých TS); v souladu s nimi nerozlišuji mezi krátkými a středometrážními filmy. Do produkce Feixovy a Šmídy skupiny zahrnuji i období, kdy jmenovaní nebyli oficiálně v jejich čele. Šmída neměl vliv na produkci roku 1955 a částečně 1956. Feix byl sice po prověrkách z února 1959 z čela skupiny na dva roky odvolán, nicméně archivní prameny napovídají, že svou vedoucí funkci vykonával neoficiálně i nadále: „Skupinu ve skutečnosti vede Karel Feix, který má rozhodující zásluhu na její životaschopnosti. Dr. [Miloš] Brož plní funkci vedoucího dramaturga, zatím co dr. [Josef] Ptáček se v životě skupiny pohybuje více méně na okraji.“ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/A1/3P/9K, Hodnocení tvůrčích skupin FSB, 1960.

Tab. 3. pokračování

rok výroby	TS Karla Feixe vedoucí dramaturgové: Jiří Sílka (1954–1955), František Daniel (1955–1959), Miloš Brož (1959–1970)	TS Bohumila Šmídy vedoucí dramaturgové: Vladimír Kabelík (1955–1957), F. B. Kunc (1957–1960), Ladislav Fikar (1960–1968), František Daniel (1968–1969)
1960	<i>Chlap jako hora</i> (Miloš Makovec), <i>Osení</i> (Václav Krška), <i>Vyšší princip</i> (Jiří Krejčík); krátké: <i>Národní umělec Zdeněk Štěpánek</i> (Otakar Vávra), <i>Národní umělkyně Růžena Nasková</i> (Martin Frič), <i>Otomar Korbelař</i> (Miroslav Cikán)	<i>Rychlík do Ostravy</i> (Jaroslav Mach), <i>Smyk</i> (Zbyněk Brynych), <i>Tři tuny prachu</i> (Oldřich Daněk), <i>Zlé pondělí</i> (Milan Vošmik), <i>Ledoví muži</i> (Vladimír Sís), <i>Pochodně</i> (Vladimír Čech), <i>Sedmý kontinent</i> (Václav Gajer), <i>Srpno-vá neděle</i> (Otakar Vávra)
1961	<i>Florián</i> (Josef Mach), <i>Každá koruna dobrá</i> (Zbyněk Brynych), <i>Spadla s měsíce</i> (Zdeněk Podskalský); <i>Labyrint srdce</i> (Jiří Krejčík), <i>Zbábělec</i> (Jiří Weiss); krátké: <i>Jiří Plachý</i> (Miroslav Hubáček), <i>Jiřina Šejbalová</i> (Miloš Makovec), <i>Gustav Hilmar</i> (Bořivoj Zeman), <i>Vlasta Fabiánová</i> (Bořivoj Zeman)	<i>Kde alibi nestačí</i> (Vladimír Čech), <i>Kohout plaší smrt</i> (Vladimír Čech), <i>Kolik slov stačí lásce</i> (Jiří Sequens), <i>Králici ve vysoké trávě</i> (Václav Gajer), <i>Muž z prvního století</i> (Oldřich Lipský), <i>Noční host</i> (Otakar Vávra), <i>Pohádka o staré tramvaji</i> (Milan Vošmik), <i>Reportáž psaná na oprátce</i> (Jaroslav Balík), <i>Smrt na Cukrovém ostrově</i> (Jiří Sequens), <i>Tažní ptáci</i> (Jaroslav Mach)
1962	<i>Dva z onoho světa</i> (Miloš Makovec), <i>Horoucí srdce</i> (Otakar Vávra), <i>Poslední etapa</i> (Miroslav Ondráček), <i>Praha nultá hodina</i> (Miloš Makovec); krátké: <i>Deštivý den</i> (Jiří Bělka), <i>Oranžový měsíc</i> (Antonín Moskalík)	<i>Akce Kalimantan</i> (Vladimír Sís), <i>Bílá oblaka</i> (Ladislav Helge), <i>Komu tančí Havana</i> (Vladimír Čech), <i>Neschovávejte se, když prší</i> (Zbyněk Brynych), <i>Pevnost na Rýně</i> (Ivo Toman), <i>Prosím nebudit</i> (Josef Mach)
1963	<i>Cesta hlubokým lesem</i> (Štěpán Skalský), <i>Král králů</i> (Martin Frič), <i>Pršelo jim šššš</i> (Antonín Kachlík), <i>Smrt si říká Engelchen</i> (Ján Kadár, Elmar Klos), <i>Tři chlapi v chalupě</i> (Josef Mach), <i>Začít znova</i> (Miroslav Hubáček); stříhové s dotáčkami: <i>90 minut překvapení</i> (Rudolf Jaroš, Vladimír Sís), <i>Král komiků</i> (Vladimír Sís, Rudolf Jaroš)	<i>Až přijde kocour</i> (Vojtěch Jasný), <i>Bez svatozáře</i> (Ladislav Helge), <i>Mezi námi zloději</i> (Vladimír Čech), <i>O něčem jiném</i> (Věra Chytilová), <i>Okurkový hrdina</i> (Čestmír Mlíkovský), <i>Pražské blues</i> (Georgis Skalenakis); krátké: <i>Postava k podpírání</i> (Pavel Juráček), <i>Věštec</i> (Ladislav Rychman)
1964	<i>Komedie s Klikou</i> (Václav Krška), <i>Limonádový Joe aneb Koňská opera</i> (Oldřich Lipský), <i>Místo v houfu</i> (povídkový: Václav Gajer, Zbyněk Brynych, Václav Krška), <i>Obžalovaný</i> (Ján Kadár, Elmar Klos), <i>Starci na chmelu</i> (Ladislav Rychman); krátké: <i>Dobrodružství s nahým klukem</i> (Jan Moravec), <i>Jak dělat podobiznu ptáka</i> (Vladimír Sís, Rudolf Jaroš), <i>Návštěva</i> (Rudolf Jaroš, Vladimír Sís); stříhový s dotáčkami: <i>Muzeum závraků</i> (Vladimír Sís, Rudolf Jaroš)	<i>Atentát</i> (Jiří Sequens), <i>Bláznova kronika</i> (Karel Zeman), <i>Bubny</i> (Ivo Novák), <i>Kdyby tisíc klarinetů</i> (Jan Roháč, Vladimír Svítáček); krátké: <i>Fádní odpoledne</i> (Ivan Passer), <i>Chlapci zadejte se</i> (Věra Plíková-Šimková), <i>Preclík</i> (Jaroslav Mach), <i>Sparta:Slavia</i> (Jaroslav Mach)

105) TS Reimann – Kabelík, před příchodem Šmídy.

106) Tituly tohoto roku byly dramaturgicky připraveny ještě v TS Reimann – Kabelík.

Tab. 3. pokračování

rok výroby	TS Karla Feixe vedoucí dramaturgové: Jiří Sílka (1954–1955), František Daniel (1955–1959), Miloš Brož (1959–1970)	TS Bohumila Šmídy vedoucí dramaturgové: Vladimír Kabelík (1955–1957), F. B. Kunc (1957–1960), Ladislav Fikar (1960–1968), František Daniel (1968–1969)
1965	<i>Alibi na vodě</i> (Vladimír Čech), <i>Bílá paní</i> (Zdeněk Podskalský), <i>Obchod na korze</i> (Ján Kadár, Elmar Klos), <i>Strašná žena</i> (Jindřich Polák), <i>Škola hřištníků</i> (Jiří Hanibal), <i>Třicet jedna ve stínu</i> (Jiří Weiss); krátký: <i>Sběrné surovosti</i> (Juraj Herz)	<i>Ať žije republika I, II</i> (s TS Švabík – Procházka; Karel Kachyňa), <i>Délka polibku devadesát</i> (Antonín Moskalyk), <i>Perličky na dně</i> (povídkový: Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, Věra Chytilová, Jaromil Jireš), <i>5 miliónů svědků</i> (Eva Sadková), <i>Souhvězdí Panny</i> (Zbyněk Brynych), <i>Zlatá reneta</i> (Otakar Vávra); krátký: <i>Světoběžníci</i> (Vladimír Sís)
1966	<i>Dáma na kolejích</i> (Ladislav Rychman), <i>Dva tygři</i> (Pavel Blumenfeld), <i>Poklad byzantského kupce</i> (Ivo Novák), <i>Poslední růže od Casanovy</i> (Václav Krška), <i>Vražda po našem</i> (Jiří Weiss), <i>Ženu ani květinou neuhodíš</i> (Zdeněk Podskalský)	<i>Lidé z maringotek</i> (Martin Frič), <i>Nahá pas-týřka</i> (Jaroslav Mach), <i>Ostře sledované vlaky</i> (Jiří Menzel), <i>Romance pro křídlovku</i> (Otakar Vávra), <i>Sedmikrásky</i> (Věra Chytilová), <i>Slečny přijdou později</i> (Ivo Toman)
1967	<i>Čtyři v kruhu</i> (Miloš Makovec), <i>Klec pro dva</i> (Jaroslav Mach), <i>Muž, který stoupl v ceně</i> (Jan Moravec), <i>Pension pro svobodné pány</i> (Jiří Krejčík), <i>Přísně tajné premiéry</i> (Martin Frič), <i>Ta naše písnička česká</i> (Zdeněk Podskalský)	<i>Happy end</i> (Oldřich Lipský), <i>Jak se krade milión</i> (Jaroslav Balík), <i>Noc nevěsty</i> (Karel Kachyňa), <i>Piknik</i> (Vladimír Sís, Ladislav Smoček), <i>Rozmarné léto</i> (Jiří Menzel), <i>Stud</i> (Ladislav Helge), <i>Znamení raka</i> (Juraj Herz); krátký: <i>Jiný malý princ</i> (Vladimír Sís)
1968	<i>Bylo čtvrt a bude půl</i> (Vladimír Čech), <i>Nejlepší ženská mého života</i> (Martin Frič), <i>Pražské noci</i> (povídkový: Miloš Makovec, Jiří Brdečka, Evald Schorm), <i>Šíleně smutná princezna</i> (Bořivoj Zeman), <i>Třináctá komnata</i> (Otakar Vávra)	<i>Objížďka</i> (Josef Mach), „ <i>Rakev ve snu viděti...</i> “ (Jaroslav Mach), <i>Těch několik dnů...</i> (Yves Ciampi), <i>Všichni dobří rodáci</i> (Vojtěch Jasný), <i>Žert</i> (Jaromil Jireš)
1969	<i>Ezop</i> (Rangel Valčanov), <i>Odvážná slečna</i> (František Filip), <i>Přehlídce velím já</i> (Jaroslav Mach), <i>Světáci</i> (Zdeněk Podskalský), <i>Utrpení mladého Boháčka</i> (František Filip)	<i>Hvězda</i> (Jiří Hanibal), <i>Panensství a kriminál</i> (Václav Lohniský), <i>Svatej z Krejčárku</i> (Petr Tuček)
1970 ¹⁰⁷⁾	<i>Ďábelské líbanky</i> (Zdeněk Podskalský), <i>Luk královny Dorotky</i> (Jan Schmidt), <i>Na kolejích čeká vrah</i> (Josef Mach), <i>Partie krásného dragouna</i> (Jiří Sequens), <i>Pěnička a Paraplíčko</i> (Jiří Sequens), <i>Svatá hřištnice</i> (Vladimír Čech)	<i>Nahota</i> (Václav Matějka), <i>Jeden z nich je vrah</i> (Dušan Klein), <i>Velká neznámá</i> (Pavel Hobl)

107) Produkci roku 1970 uvádím jen pro doplnění, její skladba není pro profil skupin vypovídající. Údaje o produkci skupin ve filmografických zdrojích se liší, protože systém skupin byl v té době již v procesu transfor-

To znamená, vědět, co chceme svou tvorbou vyslovit, jaká témata, jaké myšlenky a otázky, mít jasno, *o kom* chceme dělat své filmy, *jak, s kým a pro koho*. Chceme-li točit deset filmů, pak je nutno dát této desítce ideové i umělecké zacílení, žánrovou i tematickou skladbu a jednotící smysl. Neskrývat v ní věci okrajové a nepodstatné nebo vyslovené náhody, které nám spadly pod stůl. Touto desítkou musí žít celá skupina už od námětu [... zvýraz. v orig.].

Nástroje k realizaci své maximalistické vize zde Fikar vidí ve třech strategiích:

1. Vyhledávat další náročné spisovatele, s nimiž by skupiny měly jednat citlivěji, přiznávat jim větší kredit a vycházet „z jejich ustrojení a z jejich osobní specifčnosti [zvýraz. v orig.]“.
2. Pěstovat trvalé spojení s okruhem režisérů, kterým by „záleželo na tom, co skupina připravuje, na jejím úspěchu i nezdaru, [...] aby režisér cítil ve skupině kus své umělecké pevniny, své tvůrčí i lidské zázemí.“ V aktuální situaci se režiséři podle Fikara často cítí osamoceni, „na ocet“, „bez dramaturgického spojení“.
3. Požadovat účast dramaturga na celém tvůrčím procesu, včetně realizační fáze mezi schválením literárního scénáře a serviskou filmu.

Poslední bod jasně zdůrazňuje producentské pojetí dramaturgie, charakteristické pro celé období nové vlny, zvláště poté, co centrální Ideově uměleckou radu nahradily rady jednotlivých skupin, které de facto převzaly i schvalovací funkci:

Pracovní extenzita a spěch jako by nás smířily s tím, že pro dramaturga končí film ten den nebo ještě pár dnů poté, kdy Ideově umělecká rada schválí scénář. Ale má-li být skupina tvůrčí dílnou, pak musí tvůrci filmu cítit, že právě teď, kdy se litera proměňuje v obraz, záměr v dílo, že nejsou na „place“ sami, že je to skupina a dramaturg, kdo spolu s nimi sledují a prožívají vznikající tvar a jsou jim i teď náročným a soudružským rádcem a kritikem. Zhlédnout jednou za čas denní práce a vyjet se podívat na exteriéry, to je spíš nic než málo.¹⁰⁸⁾

Fikarova maximalistická představa se samozřejmě od reálné praxe značně lišila – v té řadě rozhodnutí vycházela ad hoc z potřeby vyplnit žánrovou mezeru dramaturgického plánu, využít volné personální kapacity, vyhovět spřízněnému režisérovi či spisovateli, dodržet koprodukční smlouvu, dotáhnout úspěch konkurenta atd. Vedoucí dramaturgové koncem 60. let například museli čelit – nikoli zcela bezdůvodně – kritice, že „neexistuje

mace a projekty přecházely z jedné do druhé. Šmídův vedoucí dramaturg Daniel v roce 1969 emigroval do USA a Šmída si již nové partnerství nestihl vybudovat. Podle svých slov pouze dokončoval rozpracované projekty, případně připravoval některé z titulů, které jsou ve filmografiích připisovány jiným skupinám, včetně Brožovy (v tabulce uvádím pouze tituly označené ve filmografii *Český hraný film IV* /Praha: NFA 2004/ jako produkce skupin Šmída–Daniel, Šmída–Dufek a Šmída–Kunc). Srov. Š m í d a, *Jeden život s filmem*, s. 272–273. Feix z čela TS odešel roku 1969 a vedení převzal Brož; po roce 1970 se ve své dramaturgické skupině pokoušel o pokračování ve strategii diváckých žánrů (uvádím tituly označené jako produkce skupin Feix – Brož a Brož).

108) Tamtéž.

skupina, která by nechtěla „svého“ mladého“ a že nástup nové vlny je spojen s jakousi „módou“ a „sektářskou politikou“.¹⁰⁹⁾

Z tehdejšího portfolia skupin je zřejmé, že autorské osobnosti nové vlny byly skutečně rozdělené více méně rovnoměrně, s výjimkou komerčně zaměřené TS Feix – Brož. Dominantní postavení na pomyslném žebříčku umělecké prestiže si držela, podobně jako koncem 50. let, skupina Šmídova (Chytilová, Juráček, Menzel), následovaná Šeborem (trio Forman, Passer, Papoušek) a Novotným (Schorm, Máša), přičemž Jan Němec, Jaromil Jiřeš a Hynek Bočan postupně migrovali z TS Švabík – Procházka do několika dalších.

Ve více než stovce titulů Šmídovy či Feixovy skupiny nenajdeme jednotnou „tvůrčí koncepci“ ve smyslu tematické, názorové či stylistické jednoty v úzkém slova smyslu. Co tyto rozsáhlé korpusy sjednocovalo, v některých etapách více než v jiných, byly jen určité dominantní tendence, které nelze identifikovat průměrovými hodnotami, ale spíše na příkladech „špičkových“ filmů, jakýchsi vlajkových lodí skupiny v dramaturgických plánech,¹¹⁰⁾ v producentských strategiích a personálních sítích, případně i v příznačných selháních a zlomových konfliktech. Historický smysl všech těchto aspektů je přitom zřejmý až v kontextu vzájemné konkurence obou skupin.

Závěr

Skupinová kreativita byla státním filmem rozpoznána jako klíčový problém už v polovině 50. let. Vyvinul se kolem ní specifický diskurs kreativity, využívající pozitivně zabarvené pojmy jako „tvůrčí dílna“ (ideální typ tvůrčí spolupráce), „tvůrčí diskuse“ (užitečná konfrontace konkurenčních postojů), „tvůrčí kvas“ (atmosféra podporující inovaci), „osobní odpovědnost“ vedoucích (jako protiklad byrokratického řízení) atd. Proti nim byly stavěny negativní pojmy jako „schematismus“ a „frázismus“ (v padesátých letech) či později, po roce 1962, především „nivelizace“, v níž se spojovala kritika stírání rozdílů ve smyslu ekonomickém a estetickém a která přímo souvisela s dobovým vnímáním tvůrčích skupin. Právě nivelizace, ztotožňovaná mimo jiné s činností centrální Ideově umělecké rady (zavedené po konferenci v Banské Bystrici roku 1959), totiž měla bránit rozvoji autorských stylů a soutěže mezi skupinami.¹¹¹⁾

V letech 1954–1956 provedli strategičtí manažeři (Marek, částečně Hofman) řadu cílených kroků, jež podpořily skupinovou kreativitu: k decentralizaci a autonomizaci produkčních týmů, podpoře neformálních sítí a rozvoji vnitroorganizační konkurence, a zformovali tak v důsledku nový typ průmyslového autorství: podmínky pro specializaci a diferenciaci skupinových stylů. Taktičtí manažeři, tedy vedoucí skupin pod vedením Hofmana, od Hofmana a Marka převzali roli facilitátorů a reagovali na tyto nové podmínky taktikami konkurenčního boje a změnami ve stylu řízení tvůrčí práce, které následně

109) K situaci. Hovoří dramaturgové. *Film a doba* 14, 1968, č. 1, s. 11.

110) I v 60. letech skupiny v dramaturgických plánech samy jmenovaly jeden či dva „čelné“ či „nejvýznamnější“ filmy daného roku, případně také filmy „experimentální“, nebo naopak divácké.

111) Srov. např. F. B. K u n c, Dramaturgický plán Studia 1963. *Záběr* 12, 1962, č. 14 (10. 8.), s. 1; srov. též Jaromil J i ř e š, Co je „nový film“? *Film a doba* 13, 1967, č. 6, s. 284; Radoslav S e l u c k ý, *Poznámky k návrhu na novou ekonomickou organizaci Československého filmu*.

působily na měnící se stylistické normy. Většina z nově ustavených skupin nevyvinula vlastní skupinový styl. Výjimku umožnila silná soutěživost mezi dvěma nejvýkonnějšími a nejzkušenějšími skupinami, Šmídovou a Feixovou, která vedla k pravděpodobně nejzřetelnějšímu příkladu skupinových stylů v české poválečné kinematografii. Tyto skupinové styly lze z velké části vysvětlit jako oportunistické, eklektické a relační, tedy vznikající v důsledku konkurenčního vztahu dvou nejdéle existujících, nejvýkonnějších a nejúspěšnějších skupin. Symbolem soutěžení Šmídy s Feixem se v polovině 60. let staly dva nejvýraznější mezinárodní úspěchy české kinematografie: Oscar za OBCHOD NA KORZE (TS Feix – Brož), následovaný o dva roky později Oscarem za OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY (TS Šmída – Fikar).

Petr Szczepanik (1974) působí jako docent filmové vědy na Masarykově univerzitě a redaktor časopisu *Iluminace*. Napsal monografii o českém mediálním průmyslu 30. let *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let* (Host, 2009) a (spolu)redigoval několik antologií z dějin myšlení o filmu, vč. *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu, 1904–1950* (ed. s Jaroslavem Andělem, 2008). Poslední knihu, sborník o filmových produkčních kulturách v Evropě, připravil spolu s Patrickem Vonderau: *Behind the Screen. Inside European Production Culture* (Palgrave Macmillan, 2013). V letech 2012–2014 spolu s Petrem Bilíkem řídil evropský projekt OP VK „FIND“, v jehož rámci studenti-stážisté pracovali v asistentských pozicích a zároveň prováděli etnografický výzkum profesních komunit ve filmu a televizi. Ve svém současném výzkumu se zabývá mediálním průmyslem a produkční kulturou v Česku a středovýchodní Evropě.

SUMMARY

Industrial Authorship and Group Style in Czech Cinema of the 1950s and 1960s**Petr Szczepanik**

The article discusses the conditions for group-based creativity and style in the state-socialist production system of Czechoslovakia in the second half of the 1950s and the 1960s. My aim is to describe the manner in which collaborative creative activities were organised under a regime which designated the state as the sole official producer. I will also look at the way informal social networks allowed distinct group styles to take shape. I focus on organisational solutions which were introduced in the mid-1950s in an effort to strike a balance between top-down centralized control on the one hand, and creative freedom as a necessary prerequisite for product differentiation on the other.

I initially draw on recent theoretical discussions of group style and authorship as well as on my previous work, on what I call the "State-socialist Mode of Film Production", which comprises management hierarchies, and a division of labor and work practices. I then move to my example, Czechoslovak cinema after 1954, when so-called film units were re-established in Barrandov Studios as part of the general decentralization of the rigid production system of the early 1950s (characterised by extreme social atomization and disempowerment of the production community). By focusing on the early stage of the transformation process (1955-1962), when the units - practically substituting for hands-on creative producers - were pushed to innovate and differentiate by building informal collaborative networks with young writers and directors, I attempt to uncover the social workings of group styles. The group styles are thus described in their nascent form, before they materialized into the first revisionist film movement of post-WW2 Czech cinema - socially critical and satirical movies of the late 1950s, followed by the so-called "New Wave" of the 1960s.

Kateřina Svatoňová

Experimentální pohledy Jaroslava Kučery

Pokus o rozbor kameramanské mediální praxe

Kučerovy¹⁾ filmy jsou velmi známé — buď jsou klíčové pro „novou“ vlnu,²⁾ nebo patří k populárním komediím doby normalizace a pozdější.³⁾ V obou polohách se do určité (podle podstaty zakázky povolené) míry uplatňovaly autorské snahy, typické pro mnoho tvůrců prosazujících se v šedesátých letech. Aby se tito tvůrci vymezili vůči „formálně nezajímavé“ a hlavně silně ideologické a manipulativní tvorbě padesátých let, socialistickému realismu, hledali nový způsob zachycování světa. Na jedné straně se pokoušeli zobrazit „skutečnější“ skutečnost a každodennost a snažili se ukázat člověka v jeho přirozeném prostředí. Na straně druhé pak pokoušeli hranice a možnosti filmového média, zkoušeli

- 1) Jaroslav Kučera (6. 8. 1929 – 14. 1. 1991) studoval v letech 1948–1952 na katedře kamery na pražské FAMU, kterou absolvoval v roce 1953. V následujících letech pracoval v Československém armádním filmu. Během studií i těsně po nich spolupracoval zejména s Vojtěchem Jasným (NENÍ STÁLE ZAMRAČENO, DNES VEČER VŠECHNO SKONČÍ, ZÁŘIJOVÉ NOCI, TOUHA, později na filmu AŽ PŘIJDE KOCOUR) a s Karlem Kachyňou (DNES VEČER VŠECHNO SKONČÍ, ZTRACENÁ STOPA). V šedesátých letech — po společném projektu PERLIČKY NA DNĚ — začal natáčet filmy s jednotlivými tvůrci patřícími k tzv. nové vlně — s Janem Němcem (DÉMANTY NOCI), Ivanem Passerem (FÁDNÍ ODPOLEDNE), Evaldem Schormem (PSI A LIDÉ) a se svou manželkou Věrou Chytilovou (SEDMIKRÁSKY, OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍME). Od začátku sedmdesátých let, kdy se již nemohl z politických důvodů věnovat autorskému filmu, začal natáčet i populární filmy a tendenční komedie — výrazná byla jeho spolupráce se Zdeňkem Podskalským (NOC NA KARLŠTEJNĚ, KŘTINY), Oldřichem Lipským (SLAMĚNÝ KLOBOUK, JÁCHYME, HOŤ HO DO STROJE, CÍRKUS V CÍRKUSE, ADÉLA JEŠTĚ NEVEČERELA), později s Peterem Weigelem. Od konce šedesátých let do roku 1990 učil na katedře kamery na FAMU.
- 2) Tato studie rozpracovává z (jiného) teoretického hlediska text publikovaný v *Cinepuru*: Absurdní ekvivalent absurdního světa. Česká staronová vlna (v obraze Jaroslava Kučery). *Cinepur* 21, 2014, č. 91, s. 80–84. Text řeší zejména pozici české nové vlny v oficiální kultuře a její vztah k avantgardní estetice.
- 3) Jaroslav Kučera, jako další tvůrci doby „zlatých šedesátých“, je možná neprávem představován jako radikálně politicky subverzivní. Tato generace filmařů se rozhodně pokoušela hledat nový výraz a nové interpretace světa, jež byly často velmi odvážné, avšak zároveň to byla generace režisérů vychovaná v totalitním režimu — na pražské FAMU pod vedením režiséra Otakara Vávry –, institucionálně zakotvená a (až na počátek období tvrdé normalizace) oficiálně podporovaná.

nalézt nový výraz a nový styl; pomocí formálního experimentu⁴⁾ a výrazné stylizace se tak přibližovali opačnému pólu zobrazování, než jakým byl realismus — irealita, amimetičnosti či aperspektivy, spojování nespojitelného a kontrastního apod. Postupné zpracovávání pozůstalosti Jaroslava Kučery dokládá tento dvojí pohyb, potvrzuje klíčovou úlohu novinek a experimentace, ale také ukazuje, jak široké pole experiment ovládal. Pozůstalost tak odhaluje nejrozličnější polohy a ambivalence obsažené v tvorbě „nové“ vlny a na ni navazující, klade mnohé další otázky a otevírá teoretické problémy, které známé filmy nepřináší.

Diváci znají pouze výsledný film — definitivní a upravený filmový pás propojující všechny stylové prostředky, práci tvůrčího týmu a oficiální požadavky do jednoho celku a jedné konkrétní prezentace. Avšak abychom se alespoň částečně přiblížili sledované autorské osobnosti, je potřeba zkoumat předstupeň těchto výsledných „produktů“. Proto se v tomto textu budeme ptát mnohem obecněji na roli, funkci a pohled kameramana, na vztah k (pohyblivému) obrazu, na jeho genezi, tak jak o ní vypovídá nalezená pozůstalost, jakožto i na samotnou podstatu média filmu a fotografie.

Experimentální, neustále transformovaný pohyblivý obraz je v dynamické době politických a společenských transformací velmi unikavý. A právě možná v této unikavosti spočívá jeho specifičnost. K uchopení alespoň některých z jeho rysů k němu proto nebudu přistupovat s nástroji určenými/vhodnými pro analýzu uzavřených děl. Spíše se inspiroji německou filosofií médií, konkrétně tezemi Bernharda Siegerta, který tvrdí, že je velmi nepřesné mluvit o/v uzavřených pojmech médií, ale že je nutné začít uvažovat spíše o operacích, které se mnohem více vážou na samotný proces vznikání díla, než na výsledný produkt, že musíme začít sledovat právě praktiky a opustit mnohem statictější definice.⁵⁾ Z tohoto hlediska se ukazuje podstatné sledovat nikoli experiment jako výsledek, ale jako kreativní proces utvářející nový pohled na svět, respektive svět/pravdu/realitu nově konstruuující a konceptualizující, a zároveň experimentování jako odlišný/alternativní způsob myšlení (s) médii. Obdobně natáčení filmu je spíše operací dívání se. Právě práce kameramana je průsečíkem těchto praktik, vyznačuje se myšlením obrazy a jejich zviditelněním, zachycováním procesu natáčení. Efemérnost této praxe má však určitý výchozí bod, prostor, ze kterého čerpá a do něhož se vrací, prostor, který se z teoretického hlediska jeví pro pochopení tohoto konceptuálního kroku jako zcela zásadní — a tím je právě zmiňovaná a nalezená pozůstalost.

4) Přičemž experimentální bylo dobově vnímané jako poměrně obecné slovo, které nahradilo označení „revoluční“ ze 20. a 30. let. (Josef H i r š a l – Bohumila G r ö g e r o v á (eds.): *Slovo, písmo, akce, hlas: K estetice kultury technického věku*. Praha: Československý spisovatel 1967.) Samotný termín „experiment“ je však velmi problematický, jak ukázala i konference Hranice experimentu pořádaná 19. 2. 2014 na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Prosazování experimentu pronikalo nejen do alternativní tvorby, ale i do oficiální dobové rétoriky jako jeden ze základních požadavků „nové“, socialistické společnosti. Nalezneme ho tak jak v oficiálním umění, tak ve vědě, politice, ekonomice či urbanismu.

5) Kateřina K r t i l o v á, Dějiny médií a média dějin. Rozhovor s Bernhardem Siegertem. *Iluminace* 23, 2011, č. 2, s. 104–105.

Archiv jako východisko nového pohledu

Pozůstalost Jaroslava Kučery je rozsáhlá, nikoli však systematicky řazená. I přesto ji však můžeme považovat za určitý vizuální „archiv“, za teritorium obrazů, chaos útržkovitých a neúplných výpovědí, které čekají na taxonomické či chronologické seřazení. Kučera celý život shromažďoval nejružnější obrazy, fotografie, novinové výstřižky, avšak i předměty z ulice, rezavějící plechy, nedopalky cigaret, skleněné lahve a podobně. V tomto archivu se vedle sebe ocitaly fotografie obrazů z dějin umění, plakátů i každodenního ruchu, obrazy městské i venkovní krajiny, detaily textur a abstraktní ornamenty; kombinovaly se zde obrazy figurální i nefigurální, vysoké i nízké, přírodní i umělé, jakožto i odlišná média. Tento popis může připomínat moderní archivy „warburgovského“ typu, které následují určitou významovou linii, „gesto“ či téma, určité historické momenty. Avšak v Kučerově případě sbírané obrazy plnily tuto systematickou, „narativní“ a mnemonickou funkci jen okrajově. Kučerovy fotografie byly buď samostatným uměleckým projevem, nebo byla jejich funkce pragmatická. Fotografie, které měly působit zejména samostatně, nabízejí v souladu s tvorbou dalších fotografií přelomu padesátých a šedesátých let, označovaných pojmem fotografování všedního dne,⁶⁾ spíše estetický celek momentky, než že by zdůrazňovaly její informační, reportážní a pamětnickou hodnotu vázanou na konkrétní časoprostor. Kučera však na toto tradiční pojetí fotografie často rezignoval a fotografický materiál využíval k testování jeho technických možností (zkoušel si tonalitu, citlivost, barevnost či kompozici), nebo jako podklad k další tvorbě — ke stejnému cíli sloužil vizuální archiv například scénografovi Josefu Svobodovi.⁷⁾ Kučera fotografie zapojoval do obrazových koláží, do pohyblivých obrazů nebo z nich činil pozadí děje.

Vytěšňování mnemonické funkce funkcí pragmatickou úzce souvisí s rozdílem mezi moderním archivem, spojovaným s archivem Aby Warburga, a archivem pozdějším, který vytvářel Jaroslav Kučera či Josef Svoboda, a mezi klasickým uměním napojeným na skutečnost a uměním ne-klasickým, jež naopak produkuje sdělení samo. Vlastnosti moderního archivu je možné v českém prostředí přiblížit na příkladu archivu českého kubistického malíře, grafika a sochaře Emila Filly. Filla si přibližně od poloviny dvacátých let 20. století vytvářel vlastní vizuální archiv, kde shromažďoval reprodukce obrazů a nejruznějších výstřižků zejména z dějin výtvarného umění od starověku až po současnost — na kartony o velikosti A3 si lepil fotografie a reprodukce (nebo jejich části, detaily a výstřižky) egyptského umění, antického umění, starověké kultury, středověkých rukopisů, románských plastik, francouzského a německého středověkého umění, české a slovenské gotiky, byzantských a ruských ikon, italských portrétů, malých renesančních bronzů, vitráží, Picassových děl a pod.⁸⁾ Pokoušel se sledovat různá témata napříč dějinami umění, až ar-

6) Problematičnost tohoto pojmu ukazuje disertační práce Lukáše Bártla, ve zkrácené verzi otištěná v časopisu *Umění*. Lukáš Bártl, *Poezie všedního dne ve fotografii*. *Umění* 62, 2014, č. 1, s. 36–54.

7) Svobodovým mnohem systematictější a rozsáhlejší archivem jsem se zabývala v knize Kateřina Svatoňová, *Odpoutané obrazy. Archeologie českého virtuálního prostoru*. Praha: Academia 2014, s. 185–257. Uvažování o vizuálním archivu Jaroslava Kučery na tuto práci navazuje a rozpracovává její východiska.

8) Více o tomto archivu viz Tomáš Winter (ed.), *Emil Filla. Archiv umělce*. Praha: Galerie Středočeského kraje 2010. Kniha vznikla u příležitosti pozoruhodné výstavy představující tento archiv v prostoru Galerie Středočeského kraje; autory koncepce byli Vojtěch Lahoda a Tomáš Winter, o znamenité architektonické řešení se postaral Zbyněk Baladrán. Fillaův archiv je formálně blízký pozdějšímu konceptu André Malrauxe

cheologicko-mediálně stopoval ve starším umění rysy umění novějšího, zachycoval formy a tvary napříč dějinami výtvarného umění, snažil se nalézt nový vizuální jazyk (ne nutně odlišný od forem a figurací viděných v archivu) pro svou vlastní tvorbu a zároveň se pokoušel o „cvičení“ oka, které podle něj bylo zkaženo impresionistickou malbou a musí se naučit nově dívat. Filla píše:

Oko se učí znovu vidět a k tomu učení v první řadě pomáhá dobrá fotografie přírody a zvláště uměleckých děl, neboť naše oko zvyklé na impresionisty dívalo se nejen na přírodu falešně, nýbrž i na primitivy i na Rembrandta i na románské miniatury jen a jen iluzivně. Pomocí fotografie, pomocí zvláště zvětšených detailů učí se oko opět vnímat, je vedeno k postřehům, které před originálem svým zkaženým způsobem přehlíželo.⁹⁾

Skrze archiv Emila Filly můžeme zahlédnout dobu, která byla posedlá fragmentem, ale i celkem a v souladu s původním významem slova „archiv“ i počátkem, ale i mocí a totalitou (umění).¹⁰⁾ Na rozdíl od romantického (individuálního a individualizovaného) fragmentu, jenž byl monumentalizován, se doba, ve které se zrodila historická avantgarda, obracela k fragmentu jako k hlavnímu uměleckému principu. Detail, koláž a montáž (tedy spojení fragmentů do nového celku) určovaly dobové myšlení i zobrazování světa. Výsledná heterogenita byla zejména náhlým objevením struktury, polyfonního souzvuku, v němž se jednotlivé hlasy a zvukové plochy nemusely nutně překrývat. Jednalo se o otevřené plošné soubory mnoha objektů, jejichž vazby mohou být relativně volné a jejichž řád může být pouze záležitostí formy, částečně sběratelsky nahodile konstruované.

Vnitřní dynamika, demontáž a následná montáž se v tomto typu archivu nevážou pouze k formální stránce obrazu a jeho vnitřnímu prostoru, ale i k pojímání času, dějin a společenského uspořádání, tedy k možnosti uchovat minulost obrazů pro přítomnost, respektive pro budoucnost. Archivář-sběratel hledá části světa, aby je mohl zařadit do své sbírky. Jednotlivé nálezy jsou pak pro něj stejně průkazným materiálem, jako je médium fotografie pro dobový diskurs. Fragment světa, fotografie a reprodukce zakládající archiv jsou tedy chápány jako indicie původnosti, něčeho dříve přítomného, jako doklad různorodého dění světa i starších uměleckých, fiktivních děl — ve Fillově případě pak i záznamem různých kultur v různých stoletích. Montáž pak umožňuje „konstruovat“ dějiny — ve Fillově případě dějiny výtvarného umění — aniž by však dějinnost popírala; obdobně jako Warburgův atlas *Mnemosyne* obhajoval formální jednotu a historickou kontinuitu, která byla v dané době ohrožena, avšak nikoli (ještě) ztracena.¹¹⁾

Archivy tak citují původní kontext a nový kontext je zároveň jeho reflexí. Jednotlivé nasbírané položky se nacházejí v určitých typech intertextuálních vztahů, jejichž charak-

„muzea beze zdí“, kdy se galerie může díky fotografii proměnit na kolekci reprodukcí a vyvázat se tak z muzejního prostoru. André Malraux, *Museum without Walls*. In: Týž, *The Voices of Silence*. Princeton: Princeton University Press 1978, s. 13–131.

9) Emill Filla, *Práce oka*. Praha: Odeon 1982, s. 126.

10) Tento typ archivu a debaty, které ho určovaly i reflektovaly, přibližuje Hal Foster srovnáním prací Waltera Benjamina a Erwina Panofského v textu: Hal Foster, *Archives of Modern Art*. *October* 99, 2002, č. 99, s. 81–95.

11) Tamtéž, s. 86.

ter je právě pro pochopení podstaty archivu zcela zásadní. Moderní archiv, podle Renate Lachmannové, určuje zejména participace, která dovoluje dialogickou účast jednotlivých obrazů na obrazech ostatních.¹²⁾ Vazby mezi originálem a originálním kontextem a jeho novým umístěním v archivu, či jeho novým využitím, lze také popsat jako posun mezi subtextualitou a citací.¹³⁾ Participace se projevuje opakováním existujícího a známého, citace možností evokovat starší dějinné etapy jejich reprodukcemi/reprezentacemi. Konstrukce světa obrazů (v tomto případě Fillova virtuálního muzea dějin umění) je pak tematizací, připomínáním, pamatováním a rozpomínáním. Filla lepil jednotlivé obrazy na tvrdé kartony i proto, aby je mohl umisťovat na podlahu svého bytu a vytvářet si tak imaginární expozici staršího, zapomínaného umění, aby mohl mezi kartony hledat nové spoje, analogie mezi styly, tvary a formami (a není náhoda, že velkou část sbírky tvoří soubory zaměřené na různé fragmenty lidských těl), rekontextualizovat původní obrazy a nově je interpretovat. Vytvářel tak „kreativní paměť“, o které mluví Lachmannová, v níž jsou veškeré texty a obrazy potenciálně aktivní a jsou rezistentní vůči času. Proto v rozestupech mezi jednotlivými plochami jsou staré a zapomenuté obrazy ožívány (a právě hledání nových interpretací tradičních motivů bylo jednou z hlavních linií Fillovy malířské tvorby). V tomto archivu docházelo k dialogu mezi historickým materiálem a jeho novými aktualizacemi — a jediné tak bylo možné zachytit osobní, kulturní a sociální paměť.

Kučerův archiv je do značné míry odlišný. Nelze popřít, že i u Kučery se nacházela určitá potřeba dokumentace — dokumentární fotografie však byly taktéž velmi ambivalentní povahy. Často zůstávaly pouze v podobě samotné kulturní praktiky a potenciality, nikoli požadovaného výsledku — ze značné části exponovaného materiálu totiž nebyly pořízeny pozitivy, zůstal pouze jako negativní fotografický pás.¹⁴⁾ Vyvolaná část nafoceného materiálu v sobě do značné míry ještě uchovávala vlastnosti tradičněji pojímaného archivu. I zde můžeme nalézt fotografie, které doplňují rodinné filmy a pokoušejí se také o medializaci paměti.¹⁵⁾ Amatérská podoba, která nutně patří k rodinnému, privátnímu filmu, je však narušena tím, že rodinnou paměť zachycuje profesionální kameraman. Při snímání každodennosti a soukromých událostí se tak Kučera pohybuje na pomezí mezi amatérskou, režisérem nevedenou, sběratelskou a značně nahodile utvářenou „turistickou“ momentkou a poučenou, pečlivě komponovanou, cílenou a manipulovanou tvorbou. Rodinné fotografie a filmy Jaroslava Kučery již nejsou pouze nositeli osobní paměti a základem budování společné identity, ale i formálním konstruktem, součástí experi-

12) Renate L a c h m a n n, *Memoria fantastika*. Praha: Herrmann & synové 2002, s. 39–40.

13) O subtextuálních vztazích mluví Hal Foster, c. d., s. 81–82.

14) Jak je možné do autorova díla zařadit materiály, které zůstaly pouze v podobě negativu, nebo nebyly vůbec vyvolány, se ptá například Rosalind Kraussová (Rosalind K r a u s s, *Diskursivní prostory fotografie*. In: Karel C í s a ř (ed.), *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann & synové 2004, s. 162.). Jedná se však spíše o problematizaci interpretace a argumentační odbočku než o skutečné hledání odpovědi na tuto otázku. Domnívám se, že právě analýza archivu, o kterém sám vlastník postupně ztrácí přehled, by na tento problém odpovědět mohla.

15) O rodinných filmech více viz Karen L. I s h i z u k a a Patricia R. Z i m m e r m a n n (eds.), *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*. London: University of California Press 2008; Roger O d i n (ed.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*. Paris: Éditions Méridiens Klincksieck Cie, 1995 aj.; o rodinných filmech využívaných ve filmech dokumentárních více viz Hana R e z k o v á, *Budoucí rodiny v minulém čase. Strategie využití rodinného filmu v dokumentárních filmech*. Diplomová práce, FF UK v Praze, 2012.

mentálních praktik a možným základem dalších děl, která již překračují privátní sféru a jsou viditelná i na veřejnosti.

Druhá, profesní poloha v soukromé sbírce převažuje a zásadně posouvá funkce rodinného archivu. Kučerův novodobý archiv navazuje na funkce nového muzea, které začalo oddělovat zážitek rozpomínání a paměťových stop obsažených ve shromažďovaných objektech od samotného zážitku z vizuální formy, ze spektaklu.¹⁶⁾ Obdobně jako postmoderní myšlení, „osvobozující“ obraz od nutnosti reprezentace, se vzdalo vize celku spojeného s určitou mírou historicity a začalo více pracovat s ahistorickými brikolážemi, styly, technikami a postupy. Umělci a tvůrci začali nejen aktivně experimentovat s formou, ale i se „skutečností“, kterou zachycovali. Jednotlivé části Kučerovy vizuální sbírky, nově osvobozené od historického základu, tak mohou být využívány k tvoření nových souvislostí, k formální hře, mohou být zábavou, ale i konstrukcí nového světa, nové skutečnosti. Vrátime-li se k Renate Lachmannové: zatímco moderní fragment byl považován za důkaz a participoval na existujících jevech tak, aby byla zachována jejich vazba na minulost, postmoderní fragment využívá buď tropiku nebo transformaci. V obou případech nový kontext bojuje proti svému zdroji, proti předchůdcům, a snaží se originál přivlastnit a zastříit. Vztah nového a starého významu je pak nejvíce ze všeho metaforický. Lachmannová o vztahu říká: „Představuje předešlý text v textu novém jako klamný obraz, podobnost vyvolává originál, ale zároveň jej zakrývá a přetváří.“¹⁷⁾ Zatímco moderní fragment se zrodil ze zanikající původnosti, v postmoderních obrazech je původní afinita mezi autenticitou a fragmentem zničena. Rodí se nový celek, který dovoluje přetvářet výchozí kontext, proměňovat souvislosti a významy. Archiv, který je určený k recyklaci, v sobě nese pouze paměť experimentu, otevřenost k vlastnímu zániku ve prospěch nových pokusů.

Práce v archivu, sémanticky dostupném, počítá s neustálou rekontextualizací objektů, s jejich nevratnou destrukcí ve prospěch nového obrazu, s proměňovanou strukturou, se ztrácením souvislostí a nacházením souvislostí nových, jiných (podle aktuálního vlastníka či kurátora); významy a historické souvislosti v takovýchto archivech jsou spíše reziduální a potenciální než stálé a aktuální.¹⁸⁾ Jak tedy lze tento archiv rekontextualizovat a jak byl rekontextualizován samotným jeho majitelem? Jak lze uchopit jednotlivé obrazy, které zde nalezneme? Jaký vliv měl tento archivní a sběratelský rozměr na samotnou tvorbu? Jak ovlivnil její mediální praktiku?

Na první pohled je zřejmé, že odlišnost procesu sbírání a shromažďování není dána pouze jiným vztahem k fragmentu a celku a k paměti a historii. Warburgův a Fillův archiv byly založeny nejen na participaci na historických, ale i na materiálně existujících objektech — sběratelé vystřihovali nejružnější obrázky a obrazy z knih a časopisů, shromažďovali skutečné reprodukce; při jejich řazení se pak soustředili na sledování paměťové stopy, hledání významů, souvislostí a vazeb mezi obrazy. Svoboda a Kučera jako zástupci novodobých sběratelů své archivy utvářeli mnohem aktivněji a jejich výsledná podoba byla mnohem více virtuální/imaginární. Aktivita nespočívala pouze v tom, že Svoboda a Kuče-

16) Hal Foster, c. d., s. 94–95.

17) Renate Lachmann, c. d., s. 41.

18) Allan Sekula, Výklad archivu. In: Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann & synové 2004, s. 295–298.

ra sbírané předměty fotografovali, tedy transformovali je nejen významově, ale i mediálně, ale i v tom, že jejich sbírky byly mnohem více sbírkami pohledů, okamžiků, rámování mimouměleckých míst. Kreativita, aktivita, virtualita a možnost transformace, recyklace a rekontextualizace stála pak v základu osamostatňování fragmentů světa a vytváření nově chápané mediality, přičemž pohled, respektive dívání se pak lze chápat jako fundamentální mediální praktiku kameramana a fotografa.

Pohled za/skrže aparát

Skrze pohled kameramana, na rozdíl od psaní o režisérovi či scenáristovi, je možné nahlédnout film — ale i dobovou vizualitu — jakoby zároveň ze samého centra i z „boku“. V kameramanově dívání se otisknutém ve výsledném obraze se spojuje několik hledisek. Podstatné je hledisko (*točka zreníja*) známé z prací Borise Uspenského, které nelze spojit pouze s naratologickou fokalizací, ale jež v sobě zahrnuje i funkční a kompoziční rozměr textu — v našem pojetí pak obrazu.¹⁹⁾ Hledisko — perspektiva, volba úhlu kamery a kompozice — obsahuje výchozí bod (*točku*), ze kterého je pohled realizován, ale také prostor, který se záznamem na filmové médium otvírá. Výsledná fotografie nebo filmový záznam jsou sice vnímány spíše jako estetické objekty, spektakly či konstrukty než jako dokumenty, avšak jejich mediální prostor v sobě zahrnuje, i díky svému ukotvení v archivu, dialogičnost, jak ji pojímá Michael Bachtin. Prostor média obsahuje výchozí pohled, ale i vztahy mezi jednotlivými rovinami obrazu a intertextový rozměr, jakkoli může být volně (ne)vázán k originálu. Vnitřně dynamický obraz v sobě nese místo, odkud je na věci pohlíženo, ale i svůj protipól — očekávanou reakci, jiný pohled, kterému je určován a který je v tomto pohledu zhmotňován, až v Beltingově slova smyslu.²⁰⁾ Hledisko je však také nutné chápat jako životní/umělecký postoj či jako protnutí fotografické techniky s více či méně stylizovanou skutečností v materii média.

Experimentující a experimentální pohled a postoj kameramana-sběratele se blíží ještě dalšímu Uspenského pojmu, *ostranenije*. Tento pojem, česky nikoli vhodně překládaný jako ozvláštnění, v sobě obsahuje i prostorový aspekt — pohled na věci se v souladu s ruským označením odehrává ze *strany* a v tomto případě z pozice za kamerou nebo fotografickým aparátem. *Ostranenije* ve spojení s hlediskem ukazuje, jak zásadně je tato kategorie vepsána do jednotlivých vrstev kompozice, jak je spojena s vnímáním světa a s jeho novou konstrukcí — jak v estetickém, tak filosofickém ohledu. Uvedení fotografie/obrazu do pohybu pak dovoluje nejen další rovinu „ozvlášťňování“ pohledu na svět, ale i mnohočetné zmnožování jednotlivých ploch a filmových polí. Tam, kde bylo možné experimentovat

19) Boris Uspenskij, *Poetika kompozice*. Brno: Host, 2008. Více viz text psaný s Libuší Heczkovou: Kateřina Svatoňová – Libuše Heczková, „Aktualizace“ Poetiky kompozice aneb Boris Uspenskij z několika hledisek. *Svět literatury* 21, 2011, č. 1. s. 114–124.

20) Podle Beltinga obraz existuje pouze v místě setkání obrazu s divákem, respektive s jeho pohledem a jeho tělesností. Obraz pak není jen cílem pohledu, ale je součástí pozorování; vazba mezi pozorovatelem a pozorovaným objektem je obousměrná — pozorovatel pozorující obraz je obrazem rovněž „pozorován“. Hans Belting, Jak si vyměňujeme pohledy s obrazy. Otázka obrazu jakožto otázka těla. *Iluminace* 21, 2009, č. 1, s. 53–67.

s prostorem v obraze, je nyní možné experimentovat i s prostorem obrazu, přičemž podstata těchto dvou typů experimentu je do velké míry odlišná, jak ukážeme dále.

Fotografie Jaroslava Kučery

V Kučerově tvorbě se spojují zmiňované procesy — sbírání, pozorování a materializace hlediska —, jež dodávají fotografiím specifický ráz. Lze říci, že zatímco Kučerovy pohyblivé obrazy jsou do značné míry výrazně formálně stylizované, fotografie tíhnou spíše k opačnému pólu, k přímému a nepřetvářenému realistickému záznamu. Pokud bychom se pokoušeli o nějaké označení této tvorby, můžeme hledat inspiraci buď ve zmiňovaném pojmu „fotografie všedního dne“, městské, individualizované momentky pokoušející se o nevšední zachycení všedního, nebo „novém realismu“ v různých jeho pojetích. Nový realismus, jak ho vymezuje Karsten Harries, navazuje na filosofickou tradici, pokouší se nechávat mluvit věci o sobě, zbavuje je kontextu a umělce tíže subjektu, dovoluje odhalovat podstatu věcí a jejich estetický význam.²¹⁾ Nový realismus v pojetí Jindřicha Chalupeckého pak stál v opozici k tvorbě surrealistické a imaginární a prosazoval návrat ke skutečnosti a k žitému světu. Kučerově tvorbě je pak nejbližší označení nového realismu ze šedesátých let, následující manifest Pierra Restanyho, jenž prosazoval mezinárodní umění zbavené formalismu, který byl chápán již jako značně „sklerotický, vyčerpaný a anachronický“.²²⁾ Toto umění mělo přerušit veškerou tradici s předchozími etapami umělecké tvorby a přistoupit ke gestu, které umožní vysvětlit situace a věci, přičemž bude mít hodnotu počátku.²³⁾ Kučerovy dokumentární a dokumentující obrazy v sobě spojují různé polohy jednotlivých pojetí nového realismu či fotografie všedního dne, a i proto jsou těžko zařaditelné. Avšak ve shodě se všemi těmito směry se pokoušejí o osvobození od kontextu, kterým je v tomto případě i oficiální ideologický rámec, od paměti média a o prolnutí subjektu a objektu, které je tak často popisováno i v souvislosti s novými médii.

Odlišné polohy Kučerovy tvorby souvisejí nejen s tím, zda pracoval na výsledných obrazech sám, či ve spolupráci s dalšími tvůrci, ale i s experimentováním, intertextualitou a dialogičností, které stály v základě hledání nového stylu a nových forem. Kučera fotografoval zejména městské prostředí a zachycoval jeho každodenní děje. Figurální a častěji nefigurální kompozice nebyly experimentální po formální stránce — experimenty se odehrávaly v prostoru obrazu. Opakovaně fotografoval pravidelné geometrické struktury a vzorce (sítě, cihly, lešení, ale i řady automobilů a lidských figur), snímal odrazy a odlesky, části objektů, čímž přesahoval i do mimoobrazového pole, dlouhou expozicí zachycoval světla nočního města tak, že v obraze vznikaly barevné diagonály a horizontály a po-

21) Karsten Harries, *Smysl moderního umění. Filozofická interpretace*. Brno: Host 2010, s. 129–139.

22) Lada Hubatová - Vacková, Pierre Restany et Prague entre 1960 et 1970. Le Nouveau Réalisme à la tchèque. In: Richard Leeman (ed.), *LeDemi-siècle de Restany*. Paris: Institut National d'Histoire de l'Art 2009, s. 251.

23) Právě takové umění bylo neúspěšně očekáváno zahraničními teoretiky nového realismu od české izolované umělecké scény. Nakonec jej Restany shledával pouze v některých projevech performativního umění, případně v asamblážích a vizuálních básních Jiřího Koláře, v dílech výtvarníků Alexe Mlynářčika či Aleše Veselého. O to překvapivější je pak nález takto koncipovaných fotografií v archivu Jaroslava Kučery.



Obrazy rozpadu městského prostoru. Fotografie ze soukromého archivu Jaroslava Kučery.

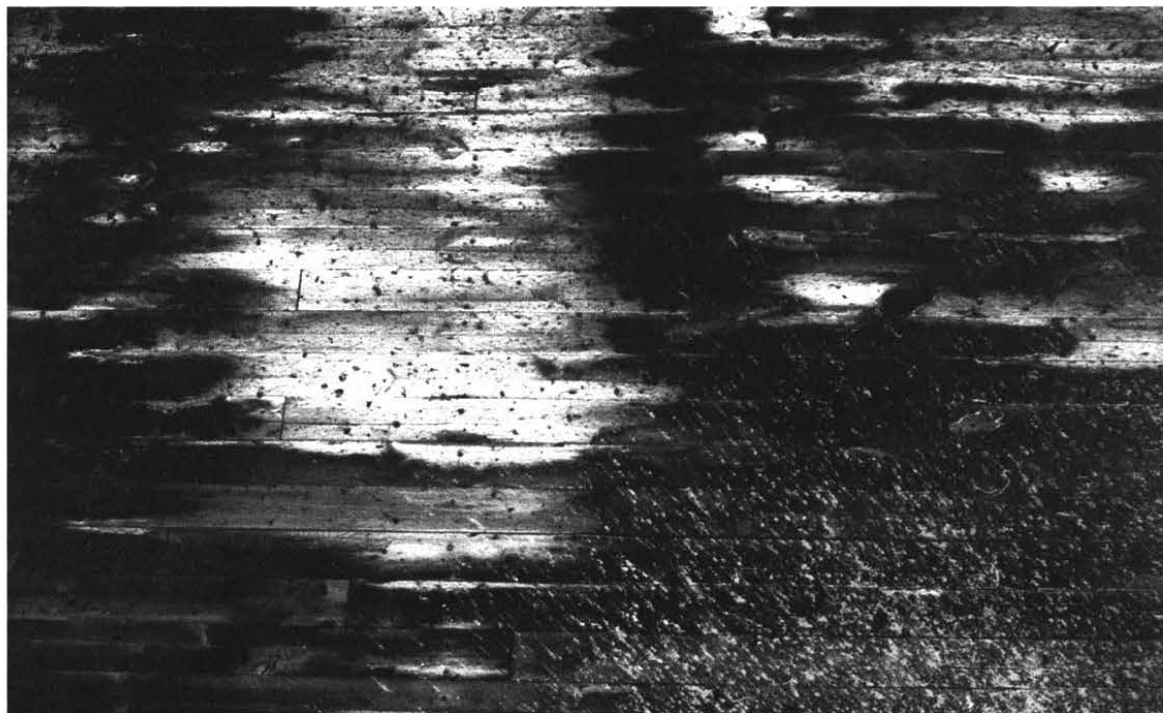
dobně. Volbou svého hlediska posouval zobrazené objekty do roviny ireálna či surreálna, a narušoval tak jasnost a přehlednost světa.

Kučera se však touto tvorbou, například oproti totálnímu realismu, nepokoušel o zásadní politický komentář, možná mu šlo spíše o komentář obecně společenský. Velmi často sledoval momenty, v nichž se realistický prostor rozpadal, vznikal a zanikal, vrstvil se a proměňoval; fotografoval rozpadající se budovy či naopak lešení podpírající výstavbu, odlupující se plakáty a drolící se zdi, rezivějící plechy,²⁴⁾ organické detaily, plující mraky nebo fragmenty uměleckých děl či lidských těl. Kučera tak navázal na tradici fotografů, jejichž tématem byl rozpad. Na svých fotografiích zachycoval zkázu civilizačních objektů, rozpadlé automobily či zchátralá kola, fotografoval stopy toho, co již civilizace překonala, jako byly ruiny měst, ale i stopy samotné likvidace, hroucení, ztráty funkčnosti nebo špiny. Specifickou roli pak zastávaly fotografie rozpadajících se předmětů, povrchů opadávajících zdí, nebo zdí destruovaných, korodujících materiálů²⁵⁾ a postupně zanikajících objektů, které tvoří velkou část archivu.²⁶⁾ Často snímaná skutečnost se na těchto kompozicích vnitřně „drolí“ a „mizí“, obrazy se vzdávají jasného úběžníku a perspektivní kompozice a přibližují se abstraktním strukturám. A jak zdůrazňuje Wolfgang Kemp, fotografie „po-

24) Wolfgang Kemp sleduje návaznost fotografie na tradici malebného, přičemž ukazuje čtyři možnosti zachycování rozkladu ve fotografii. Všechny čtyři najdeme v díle Jaroslava Kučery, jak bude zřejmé dále. Wolfgang Kemp, *Obrazy rozpadu. Fotografie v tradici malebného*. In: Karel Císar (ed.), *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann & synové 2004, s. 103–127.

25) V Kučerově pozůstalosti rovněž nalezneme části skutečných rezivějících plechů, ze kterých tvořil materiální koláže a skulpturní objekty.

26) Tyto fotografie mohou v jistých rysech připomínat fotografie, které ve válečném období fotografoval na periferiích Miroslav Háek, avšak v kontextu další tvorby obou fotografů je tato připomínka spíše asociativního charakteru, než že by se jednalo o skutečnou vazbu.



Detaily povrchů, které přestupují do řádu abstrakce. Fotografie ze soukromého archivu Jaroslava Kučery.

máhala připravovat proces, jímž se struktury objektů stávají strukturami obrazů.²⁷⁾ Tyto obrazy rozkládajících se povrchů spolu s detaily organických struktur a atmosférickými momentkami získávají až haptický rozměr a paradoxně přestupují do řádu abstraktního umění. Fotografované objekty a struktury začínají „vypovídat samy o sobě“, ale po způsobu „zaumného jazyka“ se rovněž vzdávají svého původního smyslu, přibližují se ne-smyslu, zbavují se „tyranie souvislosti“²⁸⁾ a jsou základem pro hru, novou strukturu a nový řád; v souladu s dobovými úvahami o experimentálním umění se stávají z obrazů „pole, figury, figurace [...] časové a prostorové výtvořiny [...] každým pohybem vytvářejí novou situaci, každým krokem nově artikulují své existenční pole“.²⁹⁾ Do takto vznikajících prostorů zrcadlících se materiálních a organických struktur, obdobně jako do archivu bez jasných chronologických řad, lze taktéž „vstoupit“ a narušit jejich statiku/totalitu, jejich celkovou strukturu. Obdobnou transformaci můžeme pozorovat i ve filmech, například ve snímku *DÉMANTY NOCI* — strohý obraz dokumentující děj je čím dál více narušován, zpochybňován, stylizován a formalizován, čím dál více vystupuje z obrazu jeho textura a materiál filmu jako takový. Původní „realistický“ příběh začíná nabývat halucinačních rozměrů, jeho fikční svět se rozpadá, podobně jako objekty na fotografiích.

Experimentování se dělo i mezi obrazy. Kučera-pozorovatel skutečností unikajících rámu/aparátu/pohledu a Kučera-novodobý archivář, zřikající se nutného historického ukotvení jednotlivých obrazů, taktéž velmi často vytvářel namísto jednotlivých fotografií

27) Tamtéž, s. 109.

28) Karsten Harries, *Smysl moderního umění. Filozofická interpretace*. Brno: Host 2010, s. 129–139.

29) Carlfriedrich Claus, *Notizen zwischen der experimentellen Arbeit — zu ihr*. Frankfurt am Main: Typo Verlag 1964. Výňatky vyšly v českém výboru Josef Híršal – Bohumila Grögerová (eds.), c. d., s. 150–154.



Surreálné kompozice a experimentace se zachycováním každodennosti. Fotografie ze soukromého archivu Jaroslava Kučery.

série snímků. Hlavním určujícím znakem fotografických sérií tak není (tematická, časová a prostorová) identifikace, ale spíše difference, jak o ní píše Deleuze;³⁰⁾ obrazy s minimálními rozdíly se opakují, vytvářejí řady s vnitřním rytmem, přičemž napětí mezi statikou a dynamikou je přibližuje filmům či afilmům.³¹⁾ Základní pohyb se tak odehrává ještě mnohem více v prostoru mezer, což násobilo možnosti mediální transpozice, dalšího použití v pohyblivých obrazech (zejména v těch, které Kučera snímal po okénkách a tvořil tak ne-filmový, nepřirozený, trhavý pohyb),³²⁾ dalších interpretací — opět obdobně, jako tomu je v abstraktním umění. Série fotografií pak uvnitř fotografického archivu narušují jeho chaotický řád, vytvářejí homogenní a provázané řady, které nelze izolovat na jednotlivé fotografie, ale naopak jednotlivé fotografie navazují na snímky předchozí, a stvrzují tak kontinuitu a provázanost kinematografické povahy.

Realismus Jaroslava Kučery se díky těmto postupům vnitřně transformoval — přibližoval se do jisté míry stylizaci a formalismu. Můžeme zde sledovat obrat k formě, ale i k „věcem o sobě“, ke struktuře, k „prajazyku“, snahu o navrácení vlastní energie jednotlivým obrazům (obdobně jako požadovali od experimentu s jazykem například Hiršal s Grögerovou).³³⁾ Na jedné straně se tak Kučerova díla přibližovala možné identifikaci, pravdě a autentickému rozměru obrazů, které ho již pozbyly, na druhé straně pak diferencii, a umožňovaly tak koncipovat paralelní, alternativní prostor (vlastní svobody). Ab-

30) Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press 1994. Ve francouzském originále kniha vyšla v roce 1968.

31) Pojem *afilm* je inspirován Lyotardovým *acinema*. Jean-François Lyotard, *Acinema*. In: Andrew E. Benjamin (ed.), *The Lyotard Reader*. Oxford: Blackwell Publishers 1989, s. 169–180.

32) Tento postup využíval i při tvorbě rodinných filmů.

33) Josef Hiršal – Bohumila Grögerová (eds.), c. d.

straktní a abstrahující obrazy tedy nelze vnímat jako kontrastní k realismu, ale spíše jako jeho doplnění; slučují se s ním ve svých funkcích a důsledcích a často se propojují i do jednoho souvztažného celku.

Pohyblivý obraz, koláž a enantiosémie

Asi nejvýraznější mediální transformaci fotografického archivu při zachování jeho hlavních principů, propojení více poloh Kučerovy tvorby a zároveň nejvyhrocenější experimentování můžeme najít na zkušebních kopiích a ve filmech, na kterých Kučera spolupracoval s režisérkou Věrou Chytilovou, *SEDMIKRÁSKY* a *OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍME*. Využívání filmařské techniky a postupů známých z fotografie Kučerovi dovolilo přemostit dvě velmi rozdílné polohy experimentu — kamera spojuje experiment (z původního *experimentum*) technického charakteru, který má základ ve vědě a dovoluje nejen učinit pokus, ale případně i tento pokus zopakovat, s experimentem (*experientia*), jenž je blíže dialogu a umělecké formě a tíhne spíše ke zkušenosti, pozorování, odlišné percepci. Kombinací „ozvláštněného“ archivního materiálu, tvůrčího gesta vedoucího k transformaci a práci s technikou, o které píše Lachmannová, se Kučerův experiment přiblížil subjektivní/autorské výpovědi, nové zkušenosti i hledání původního, prvotního rozměru (média).

Film se rozpohybováním série statických obrazů běžně pokouší zastříit opakování obrazů a diferenci, ač se jedná o jeho základní mediální postup. Kučera však naopak minimální difference a jejich rytmizaci zdůrazňoval. Přibližoval se tak zmiňovaným afilmům „z druhé strany“. Kučera často využíval pookénkové snímání, které — na rozdíl od sérií statických fotografií vzbuzujících dojem pohybu — kontinuitu pohybu filmového pásu narušuje, pohyb „zmrazuje“, neustále nás upozorňuje na mezery mezi jednotlivými záběry. Díky těmto rozestupům lze volněji zacházet s médiem, je možné do něj vkládat nové významy a intertextuální vazby, což je velmi podstatné právě v době, která vytváří pevné normy, totální a totalitní kulturu.

Obdobnou mediální praktikou plnou „mezer“ je vytváření koláže ve filmu *SEDMIKRÁSKY*. Technika koláže zde není použita pouze ve výtvarném řešení, ale je zohledňována ve všech rovinách filmu — v naraci, v jazyce, ve významové rovině.³⁴⁾ Film oživuje estetiku rozpadu, jaké se blížily i Kučerovy fotografie, zachycuje destrukci světa, tematizuje skládání střípků do nového celku a jejich nové rozpadání na autonomní fragmenty — fragmenty, které známe z Kučerova domácího archivu, fragmenty náhodné a nahodilé sbírky postrádající historické ukotvení. Disonance současné společnosti pronikající do formy dovolila zřeknutí se mimetického kódu. Tvůrcům *SEDMIKRÁSEK*, tedy režisérce Věře Chytilové, kameramanovi Jaroslavu Kučerovi a výtvarnici Ester Krumbachové, se amimetická koláž zdála jako jediná možnost, jak odhalit iracionalitu soudobé skutečnosti, stala se pro ně absurdním ekvivalentem absurdního světa,³⁵⁾ možností, jak dosáhnout

34) Skvělou analýzou nejen tohoto kolážovitého formálního a narativního postupu z genderového hlediska je studie: Petra Hanáková, Případ Chytilová a Krumbachová. In: Petra Hanáková – Libuše Heczková – Eva Kalivodová – Kateřina Svatoňová, *Volání rodu*. Praha: Akropolis 2013, s. 202–225.

35) Zbyněk Havlíček, *Skutečnost snu*. Praha: Torst 2004, s. 218.

skutečně nového pohledu, nového hlediska (*točky zrenija*), nové ontologie. Implicitní kritika totalitních společností nebyla tedy obsažena jen v alegorické a motivické rovině, ale i v rovině formy — rozrušený celek popíral totální totalizující kompromis a soudobé společenské uspořádání, formální hra a otevřená narace umožňovaly divákovi uniknout z předem daných významů a jednoznačně vymezené diktatury, hledat nové souvislosti a odkazy mezi-obrazy; v místě inscenování nových spojů, prvků starých i nových, citovaných i uměle vytvořených, paměti i fikce vznikala dynamický celek reflektující současné události. Experimentace tak nejen nově komentovala svět, ale nový svět i konstruovala, byť byl tento svět „paralelní“, „alternativní“ a hlavně značně „rozbitý“, „rozpadlý“ a absurdní, podobal se tedy tomu, který můžeme vidět na Kučerových fotografiích.

Experimentování s koláží, s destrukcí a konstrukcí je v SEDMIKRÁSKÁCH ještě v souladu s modernistickým paradigmatem — jednotlivé autonomní obrazy světa jsou umístěny vedle sebe, dostávají se do kontrastů, řadí se do lineárních řad a udržují určitou chronologickou následnost. Avšak podíváme-li se blíže na zkušební kopie, které se dochovaly v Kučerově archivu, nebo na úvodní scénu z filmu *OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍME*, můžeme vidět další fázi experimentování s médiem, která byla těsně navázána na Kučerův fotografický archiv. Kučera využíval fotografie organické a anorganické přírody jako pozadí jednotlivých obrazů — přiklonil se tak opět k původnímu, avšak nikoli historickému a dobovému, ale k archaickému (prajazyku u Grögerové a Hiršala), čímž se mohl přiblížit hledané/ztracené autenticitě, při současném odmítnutí víry v dějiny, které se začaly ukazovat jako zvrácené.

Jednotlivé obrazy v těchto filmech již nejsou umístěny „vedle sebe“, ale překrývají se do jednoho celku, vrství se a prolínají, difference se množí, figury se vyčleňují z pozadí a opět s ním splývají, vnitřní koláž způsobuje imobilní mobilitu obrazu, ale nikoli časového (chronologického) řádu, ale řádu prostorového, respektive časoprostorového. Prostor a čas se stávají v těchto obrazech rovnocenné, čímž se ruší chronologie, prostor i čas jsou spíše rozměry, které postupným splýváním dovolují nahradit narušovanou dvojdimenzionalitu vícedimenzionalitou, simultánní existencí více rovin. Ambivalence je nahrazována polyvalencí, rozpad perspektivy je střídán aperspektivou, zpochybnění subjektivní percepce mnohoznačnou subjektivitou aperspektivní, komparace oddělených vjemů integrální percepce, která umožňuje spojování smyslových vjemů do jednoho svazku.

Podstatu této techniky lze charakterizovat termínem enantiosémie,³⁶⁾ kterým pojmenovává Jurij Girin jeden ze základních principů avantgardy, v mnohé předcházející právě Kučerovým mediálním pokusům.³⁷⁾ Enantiosémie popisuje spojené elementy, jež nelze oddělit do samostatných vrstev, souběžnost plochy i hloubky, latence i transparence, abstrakce i tělesnosti, utopičnosti i archaičnosti, stále probíhající destrukci a konstrukci. Struktura neustále se měnícího obrazu je, taktéž v návaznosti na historickou avantgardu, nejvíce ze všeho permutací, nikoli pouhou sérií dynamických změn a směn, ale spíše míšením a neustálou transformací média odpovídající i labilitě společenského řádu. A právě

36) Jurij Girin, *Avantgard v kulture 20 veka. 1900–1930. Teorii, istorii, poetika*. Imli ran 2010.

37) O této vazbě více viz Kateřina Svatoňová, Absurdní ekvivalent absurdního světa. Česká staronová vlna (v obraze Jaroslava Kučery). *Cinepur* 21, 2014, č. 91, s. 80–84. Spojitost mezi českou novou vlnou a avantgardou dále rozvádí Jonathan Owen, *Avant-garde to New Wave. Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*. New York: Berghahn Books 2011.

permutace je možná dominantou tohoto typu tvorby konce šedesátých let,³⁸⁾ která byla posléze zakázána právě pro svou „nečitelnost“ a mnohovýznamovost, pro zpochybňování jednoho řádu, normy.³⁹⁾ Permutace se jeví jako možnost, jak spojit technologii, techniku s uměním, jak rozšířit mediální hranice, jak čerpat z vlastních archivů, vytvářet nové vazby mezi jednotlivými prvky, rekontextualizovat je a představovat je v nejrozličnějších možných kombinacích. Pro Kučerovu tvorbu může být zastřešujícím termínem i enantiosémie, která je ve svých polyvalencích souvztažná, jednotlivé série fotografií či filmy se doplňují a zároveň popírají, prolínají či vylučují; tvoří tak novou ontologii, která se již neptá po samotné existenci zobrazovaných objektů či jejich původu, ale i na to, kde se nacházejí a jaký svět konstruují.

Tento text vznikl za podpory Grantové agentury ČR (14-13296P). Za možnost pracovat s Kučerovou pozůstalostí a za dovolení všechny zde zveřejněné fotografie otisknout děkuji velice a upřímně Tereze a Štěpánovi Kučerovým a Tomáši Michálkovi.

PhDr. Kateřina Svatoňová, Ph. D. (1978)

Je odbornou asistentkou na Katedře filmových studií FF UK v Praze. Věnuje se především mediálněarcheologickému výzkumu, teorii a filosofii médií, proměně vnímání prostoru a času ve vizuální kultuře a vztahu filmu a jiných médií. (*Adresa:* Katedra filmových studií, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova v Praze, Náměstí Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1; katerinasvatonova@gmail.com)

Citované filmy:

Démanty noci (Jan Němec, 1964), *Sedmikrásky* (Věra Chytilová, 1966), *Ovoce stromů rajských jíme* (Věra Chytilová, 1969).

38) Do umění se v této době dostávají informační teorie, kybernetika či kombinatorika, které výrazně ovlivňují uvažování o umění, o jazyce i rytmu. Permutace je jednou z možností, jak zapojit tyto vědecké teorie do umění, zároveň je i teoreticky rozpracována, například v manifestu permutacionálního umění od Abrahama M. Moles, který byl u nás díky sborníku Hiršala a Grögerové znám. Abraham A. Moles, První manifest permutacionálního umění. Josef Hiršal – Bohumila Grögerová (eds.), c. d., s. 54–65. Kučerova tvorba se této poloze blíží pouze v případě obrazů pro Laternu magiku, případně v technických, neustále se proměňujících, pohyblivých obrazech. V ostatní tvorbě užívám „permutaci“ spíše jako metaforu, popisující vnitřní dynamiku jeho děl.

39) Zatímco v šedesátých letech bylo možné pomocí experimentace konstruovat nový svět, následující doba normalizace již nedovolovala překračování mediálních hranic. Experimentování se však/proto od sedmdesátých let pro Kučera stalo do značné míry způsobem existence, „prostorem svobody“, možností tvůrčího bytí a „vnitřní emigrace“, jak lze vidět na zásadních odlišnostech mezi zkušebními kopiemi a výslednými snímky.

SUMMARY

Jaroslav Kučera's Experimental Points of View*An Attempt at an Analysis of a Cinematographer's Media Practice***Kateřina Svatoňová**

The text is focused on the personality of Jaroslav Kučera, one of the most significant Czechoslovak filmmakers of the second half of the 20th century. He is well-known as a progressive cinematographer, being the author of the visual style of numerous Czech films (among others, *DIAMONDS OF THE NIGHT*, *FRUIT OF PARADISE*, *ALL GOOD CITIZENS* and *ADELE HASN'T HAD HER DINNER YET*). He was also responsible for the staging of Laterna Magica productions (e.g. *Ulysses*), as well as being the director of the documentary *PRAGUE CASTLE*. There is even more to his work, however, (it also includes films devoted to the doctrines of the socialist state such as *CIRCUS IN THE CIRCUS*, entertaining films such as *JOACHIM*, *PUT IT IN THE MACHINE* and TV productions such as *THAT WAS A WEDDING, UNCLE!*)

Research dedicated to profiling this, as yet unexplored, cinematographer has been "complicated" by newly found and completely unknown files, which contain photographs, negatives, slides, family films, unreleased daily rushes, test shots and other materials on 16mm and 35mm film, along with commented screenplays, sketches, etc. The newly found files reveal that Jaroslav Kučera was not only a filmmaker, but also a significant photographer and multimedia artist.

The study presents these new aspects of the cinematographer Jaroslav Kučera and through his personality also explores various theoretical issues. It traces the (still unexplored) position of the cinematographer and his basic media practices: collecting, watching and experimenting. It focuses on the transformations of archives from the modern to the postmodern era, researches various points of view in relation to the image and engages with various forms of experimentation with the space of the image and in the image. The study is, thus, the first attempt at exploring a cinematographer's work from a theoretical perspective and at the same time the first attempt at challenging a number of the traditional claims concerning culture in Socialist Czechoslovakia.

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

Marika Kupková

Nejistá převaha

Pozice literátů v české kinematografii druhé poloviny 40. let

Vztah literatury a filmu byl v české poválečné kultuře diskutovaným a kontroverzním tématem, a to předně v ideologických, politických i ekonomických souvislostech. Důležitým koncepčním předpokladem prosperity státního filmového monopolu byla totiž všestranně deklarovaná spolupráce s literáty, která měla zajistit dostatek kvalitních námětů pro výrobu, výkon předběžné cenzury prostřednictvím umělecky erudovaného dramaturgického dozoru a tvorbu tematických plánů. Tehdejší obsazování spisovatelů do kulturních rezortů státní správy skýtalo navíc výhodný strategický potenciál pro reprezentaci nové vládnoucí garnitury. Následující text pojednává o dobové reflexi této popřevratové situace, o způsobu potvrzování a zpochybňování role jejích činitelů a institucí.

Literarizace jako příznačná tendence českého poválečného filmu?

V současném výzkumu české filmové dramaturgie konce 40. let a první poloviny 50. let se setkáváme s termínem *literarizace*. Jeho použití souvisí s tendencí filmových a literárních badatelů pojmenovat modus operandi státem řízené dramaturgie, jenž se váže k tzv. literárně přípravným fázím filmové výroby. Nezávisle na sobě se termín *literarizace* objevil ve dvou studiích, přičemž v každé z nich má poněkud odlišný význam.

S *literarizací* se v souvislosti s českou kinematografií prvně setkáváme v literárně historickém textu, a to v kompendiu *Dějiny české literatury 1945–1989* vydaném v letech 2007–2008. Autoři oddílu *Literatura v masových médiích: film a rozhlas*¹⁾ — Petr Mareš, Alena Štěrbová a Radka Denemarková — tímto termínem shrnují povahu interferencí literatury a filmu v rozmezí nástupu státního monopolu filmu a komunistického převratu. Literarizace zde ve smyslu „učinění literárním“ znamená uplatňování literárně estetických

1) Pavel Janoušek – Petr Čornej (eds.), *Dějiny české literatury 1945–1989*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007–2008, s. 349–360.

nároků na posuzované náměty a scénáře, a současně také příklon k adaptování literatury, odpovídající kritériím umělecké kvality.²⁾

K důsledkům poválečné situace patřil sklon k celkové literarizaci filmu. Filmové adaptace literárních předloh představovaly třetinu až polovinu poválečné produkce a zaměření na slovesnou složku se projevovalo také v důrazu kladeném na scénaristickou přípravu a v proceduře schvalování scénářů. [...] Výrazně častěji než dříve se literárním východiskem filmů stávala díla umělecky renomovaných autorů, což se při silícím důrazu na slovesný podklad a proklamované snaze o zvýšení umělecké úrovně filmů jevílo jako záruka kvality.³⁾

Literarizace zde také zahrnuje programovou spolupráci literárního a filmového oboru, která měla být důležitou ideovou i praktickou oporou nově zřízeného státního monopolu. Programovou spoluprací rozumíme jednak působnost spisovatelů coby uměleckých expertů v dramaturgickém dozoru, jednak podněcování zájmu literárně činných autorů o tvorbu filmových námětů. Jejich angažmá bylo podepřeno argumentem, že všeobecně a dlouhodobě požadované zvýšení umělecké úrovně filmu lze dosáhnout právě posilováním kvality námětu a scénáře. Onu kvalitu v této logice garantují slovesní umělci, kteří mají „ze své podstaty“ schopnost nejlépe posoudit umělecký potenciál i společenskou přínosnost námětu a scénáře. Spisovatelé navíc obsadili řídicí posty v těch orgánech státní správy, do jejichž kompetence spadl dozor nad kinematografií: v čele nově utvořeného filmového odboru na ministerstvu informací (MI) působil už od května 1945 Vítězslav Nezval, přednostou státní filmové dramaturgie coby samostatného oddělení tohoto odboru a současně předsedou Filmového uměleckého sboru se na Nezvalův podnět stal Jiří Mařánek, místopředsedou Konstantin Biebl, mezi členy obou dramaturgických institucí figurovali František Hrubín, Karel Konrád, Marie Majerová, Antonín Matěj Píša, Marie Pujmanová; zaměstnanci a spolupracovníky tohoto ministerstva byli také Jan Noha, Václav Lacina, František Branislav a další.⁴⁾ Jedná se o příznačnou popřevratovou strategii do-
sazování renomovaných umělců, předně pak spisovatelů, do politických a úředních funkcí, s níž se setkáváme také v období vzniku samostatného Československa⁵⁾ nebo po pádu komunismu.

2) Nejedná se o dobový, ani historiograficky vžitý pojem. Walter Benjamin jej uplatňuje v souvislosti s epickým divadlem Bertolda Brechta. Literarizace zde ovšem vyjadřuje divadelní formu intertextovosti a metatextovosti díla, kdy prostřednictvím textových vstupů v podobě přednesených nebo na scéně přítomných poznámek, nápisů, plakátů a podobně, dochází k narušení iluzivnosti divadla, podněcující kritický přístup diváka.

3) P. J a n o u š e k – P. Č o r n e j, c. d., s. 351–352. Autoři se výkladem literarizace filmu výrazněji nezabývají, termín zde především uvozuje popis soudobých filmových adaptací literárních předloh.

4) Spisovatelé byli zastoupeni také ve vedoucích postech dalších ministerských odborů: přednostou publikačního odboru byl František Halas, přednostou rozhlasového odboru Ivan Olbracht, v čele VI. Odboru pro kulturní a informační styky se spřátelenými národy působili Lumír Čivrný nebo Miloš Kratochvíl. Komunistickému ministrovi Václavu Kopeckému se tedy podařilo získat do vedoucích pozic úřadu renomované představitele kultury, kteří svou účastí podporovali, nebo spíše veřejně legitimizovali politické zájmy KSČ.

5) Srov. Marek K r e j č í, Stát coby patron umění? K státní kulturní politice v první polovině 20. století. Dějiny české literatury. In: Tomáš B ř e ě n – Pavel J a n á č e k (eds.), „O slušnou odměnu bude pečováno...“ *Ekonomické souvislosti spisovatelské profese v české kultuře 19. a 20. století*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2009, s. 130–145.

Pojetí literarizace jako specifika poválečné kinematografie je ovšem problematické, protože poválečná státní kulturní politika MI plynule navázala na politiku podobně ofenzivního protektorátního ministerstva lidové osvěty. Projevy literarizace, které uvádějí autoři *Dějiny české literatury*, nejsou podmíněny zavedením státního monopolu. Příklon k adaptacím vyšší literatury⁶⁾ a k posílení státního dramaturgického dozoru nastal už za protektorátu a částečně i v druhé polovině 30. let. K programové eliminaci brakové produkce, která byla podmíněna nejen ideologickými, ale i ekonomickými okolnostmi,⁷⁾ docházelo zvláště v posledních válečných letech. Kontinuita existovala i v organizační koncepci a personálním zastoupení dramaturgických institucí: v protektorátním Sboru filmových lektorů podobně jako v poválečném Filmovém uměleckém sboru figurovali spisovatelé a dramatici,⁸⁾ kteří se coby umělečtí experti věnovali posuzování dílčích literárně přípravných fází. Dlouhotrvajícím záměrem oborových i státních institucí — ještě před vznikem státního monopolu⁹⁾ — bylo také angažování spisovatelů ke spolupráci s filmem prostřednictvím adresných výzev a vyhlašování soutěží o námět. Spisovatelé působící ve filmovém oboru odboru MI a v orgánech dramaturgického dozoru spolupracovali s protektorátním Filmovým studiem, případně se účastnili filmové osvěty v rámci Klubu za nový film nebo Československé filmové společnosti. Z toho, co bylo řečeno, tedy vyplývá, že literarizace chápána jako programová spolupráce literárního a filmového oboru je typickým rysem nejen poválečného období, ale že platí pro období protektorátu. Právě tehdy totiž dochází k zásadní strukturální přestavbě oboru směrem k centralizovanému filmovému hospodářství, s nímž je spojeno zavedení předběžné cenzury skrze expertní dramaturgický dozor.

Pojem literarizace používá i Petr Szczepanik,¹⁰⁾ a to v souvislosti se sovětskou scénaristickou a dramaturgickou praxí pozdního stalinismu mezi lety 1947–1953. S odkazem na výzkum literárního vědce Leonida Hellera pojímá Szczepanik literarizaci jako symptom ždanovovské ideologie akcentující slovesnou podstatu neliterárních uměleckých oborů, což v případě kinematografie představuje autonomii literárně přípravných fází vůči filmové výrobě. Tendence označená Hellerem jako *littérisation* (*oliteraturiz-*

6) Za protektorátu došlo k rozšíření adaptací českých literárních klasiků jako Božena Němcová, Alois Jirásek, Karel Matěj Čapek-Chod, Jindřich Šimon Baar, bratři Mrštíkovi, stejně jako soudobých spisovatelů — Marie Majerové, Marie Pujmanové, Jaroslava Havlíčka ad.

7) Pragmatickým důvodem bylo i nutné omezování filmové výroby v závěru války, a potažmo logická kvalitativní selekce realizovaných námětů. Srov. Tereza C z e s a n y D v o ř á k o v á, *Idea filmové komory. Českomoravské filmové ústředí a kontinuita 30. a 40. let*. Disertační práce. Praha: FF UK 2011, s. 253.

8) Ve Sboru filmových lektorů působili Vladislav Vančura, František Kožík, Miroslav Rutte a Vilém Werner. Vedením Sboru byl pověřen dosavadní dramaturg Filmového studia Karel Smrž. Tento filmový historik, publicista a pozdější pedagog FAMU, který působil v kinematografii nepřetržitě od první republiky, přes druhou republiku a protektorát a zasáhl i do poválečné kinematografie, je ukázkovým příkladem personální kontinuity v oblasti filmu. Srov. T. C z e s a n y D v o ř á k o v á, c. d., s. 120–123; Ivan K l i m e š, *Stát a filmová kultura. Iluminace* 11, 1999, č. 2, s. 125–137.

9) Příkladem par excellence je akce *spolupráce českých spisovatelů s filmem* v roce 1944. Jednalo se o velkorysou nabídku rozsáhlému okruhu spisovatelů na vypracování filmové povídky s automatickým členstvím v Českomoravském filmovém ústředí (a tudíž osvobození od případného pracovního nasazení). Srov. T. C z e s a n y D v o ř á k o v á, c. d., s. 270.

10) Srov. Petr S z c z e p a n i k, *How Many Steps to the Shooting Script? A Political History of Screenwriting. Iluminace* 25, 2013, č. 3, s. 90–91.

vanie)¹¹⁾ se prakticky projevovala radikálním snížením počtu natočených filmů, jež způsobovalo zdlouhavé schvalování dílčích scénaristických fází. Je reprezentována hybridním literárním žánrem — literárním scénářem — a jeho osamostatněním a emancipací vůči filmové výrobě. Nejenže byly scénáře posuzovány kritérii literární kvality, ale měly fungovat — především tedy v sovětské praxi — jako autonomní slovesný útvar. Případné knižní vydávání literárních scénářů ani nemuselo být odvislé od jejich zfilmování.¹²⁾ Literární scénář byl také příhodným formátem pro výkon předběžné cenzury; současně se stal i právně definovaným finálním stupněm literární přípravy filmu. Tento výklad nestaví literarizaci do souvislosti se zvýšeným rozsahem filmových adaptací renomované literatury, ale soustředí se na zvláštní mezioborový žánr, kterým je literární scénář. Ve hře tedy není zvýšení filmových adaptací *ideální literatury*,¹³⁾ ale oficiální poptávka po původní spisovatelské tvorbě pro film, která by sama *ideální literaturu* představovala.

Česká kinematografie konce 40. a první poloviny 50. let vykazuje paralely se sovětskou praxí, byť v „mírnější“ podobě, která je navíc podmíněna kontinuitou s předchozím domácím stavem. Vhodným příkladem je instituce Československého filmového nakladatelství¹⁴⁾ a její edice *Knihovna románových filmů*. První a současně jedinou publikací této edice byl literární přepis scénáře Václava Kršky *Housle a sen*¹⁵⁾ z roku 1947, doplněný 32 stranami fotografií z filmu. Žánrový novotvar „románový film“ v názvu ediční řady, který je současně jako podtitul uveden v tiráži, manifestuje status a prestiž literární dimenze filmu. Do této tendence spadá i nerealizovaný záměr zřízení Divadelního filmového studia (Divadelně filmového studia), kde by byly vhodné filmové scénáře využívány pro divadelní repertoár.¹⁶⁾ Formální podoba i rozsah publikovaných scénářů¹⁷⁾ sice neodpovídá sovětské praxi, i zde však platí základní rys literarizace, kterým je rozmach žánru

11) Leonid Heller, Cinéma à lire. Observations sur l'usage du "scénario littéraire" à l'époque de Jdanov. In: Natacha Laurent (ed.), *Le Cinéma «stalinien». Questions d'histoire*. Toulouse: Presses Universitaires de Mirail 2003, s. 59. Heller zde zmiňuje předchozí užití termínu *littérisation* (*oliteraturivanie*) Vladimírem Papernyjem už v 80. letech v souvislosti s literárností sovětského výtvarného umění a architektury ždanovské etapy. Ve svém textu ponechává Petr Szczepanik termín v původní francouzské a ruské verzi. Přeložit jej můžeme jako *zliterárnění* nebo právě *literarizace*.

12) Heller zmiňuje příklady sovětských filmů, jejichž literární scénáře byly knižně nebo časopisecky publikovány ještě před dokončením a uvedením příslušného filmu: AEROGRAĐ (Alexandr Dovženko, 1935), MIČURIN (Alexandr Dovženko, 1949).

13) O konceptu *ideální literatury* se zmiňuje Pavel Janáček v souvislosti s vydavatelskou praxí let 1945–1948. Má příbuzný ideologický charakter s dramaturgickým dozorem filmu: „[...] mělo jít o literaturu, v níž se pozice textu (včetně práva na zveřejnění) řídí jeho vztahem k potřebám celku. [...] Celek potřebuje, aby literatura byla řízena, a zároveň je rozpoznatelný, takže vůči němu literaturu řídit lze. Řídit může ovšem jen ten, kdo disponuje dostatečnou kompetencí, znalostí a oddaností celku (musí být v literatuře odborníkem, nejlépe básníkem, kritikem, ti oba se pohybují na špičce literárního vývoje).“ In: Pavel Janáček, *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951*. Brno: Host 2004, s. 153.

14) V rámci restrukturalizace kinematografie v roce 1948 splynulo Československé filmové nakladatelství s Orbisem, což se prakticky rovnalo jeho likvidaci. Srov. Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství*. Praha: Český filmový ústav 1970, s. 37.

15) Tento životopisný film o osobnosti předčasně zesnulého houslového virtuóza Josefa Slavíka byl do kin uveden o rok dříve. Jeho režisér Václav Krška byl autorem námětu i scénáře.

16) Vyjádření ústředního ředitele ČSF Vladimíra Václavíka v Zápisu ze schůze Kulturní rady ze dne 4. 10. 1948, NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. XX.

17) Leonid Heller zmiňuje případy publikování filmového scénáře předcházející jeho filmovému uvedení. L. Heller, c. d., s. 58.

literárního scénáře a literární přípravy filmu v protikladu vůči počtu natočených filmů.¹⁸⁾ Tendenci k literarizaci české kinematografie tedy nelze považovat jen za přímý důsledek sovětizace české kultury v poúnorové době. Tato tendence byla v české kinematografii přítomná už v době protektorátní a pokvětnové, po převratu v roce 1948 jen zesílila: setkává se zde dlouhodobě sílící dramaturgický dozor státu s nástupem komunistické moci, plánovitě angažování spisovatelů pro tvorbu filmových námětů sledující zvýšení umělecké úrovně českého filmu s popřevratovou taktikou udělování politických funkcí literátům s tradičně vysokým společenským statutem.

Do dlouhodobé snahy o kulturní samosprávu, do kontinuity centralizované ekonomiky — nikoli však sovětského typu — a zkušenosti s německým centrálním řízením vstupuje okolnost, že Československo spadá do sovětské zóny a ovlivňují jej tamní ideologické i řídicí modely.¹⁹⁾

„Žáby na prameni idylické bystřinky českého filmu“: spisovatelé ve vysoké nomenklatuře

Ponechme stranou produkční příznaky literarizace v rovině literárního scénáře, které zpracoval Petr Szczepanik, a soustředme pozornost k mediálním reflexím a k veřejným i kuloárním diskusím, které se k literarizaci váží a jejichž emblematickým tématem je vztah spisovatele a filmu spojený s výrobní krizí. Tento stav byl zdůvodňován právě selháním spolupráce literárního a filmového oboru, o jehož okolnostech a příčinách se střídavě debatovalo z perspektivy dramaturgického dozoru, filmařů a spisovatelů. Zaměříme se ještě úžeji na „spisovatele u filmu“, kteří stanuli na vlivných postech uměleckých expertů dramaturgického dozoru a zároveň v politických funkcích poválečné kinematografie.

Dobové vnímání spisovatelských kádrů v poválečné kinematografii zpracováváme na základě mediálních ohlasů konce 40. let a částečně i první poloviny 50. let, jejichž autory jsou vedle filmařů a novinářů jako například Václav Lacina, Milan Noháč nebo Jiří Weiss, také sami spisovatelé z kinematografického odboru MI, převážně pak Jiří Mařánek.²⁰⁾ Z filmových periodik využíváme *Filmovou práci*, která byla vydávána pod hlavičkou Svazu filmových pracovníků v letech 1946–1947, navazující *Filmové noviny* vydávané Československým filmovým nakladatelstvím v rozmezí let 1948–1949, a *Film a dobu*. Z dalších kulturních časopisů jsou to tituly, které vydával Syndikát českých spisovatelů (SČS) a nástupnický Svaz československých spisovatelů (SČSS) nebo svazové nakladatelství Československý spisovatel: *Kulturní politika*, *Literární noviny* a *Var. List pro kulturní otázky*. Dů-

18) V české filmové produkci tato tendence vrcholí v roce 1951, kdy je dokončeno pouhých devět celovečerních hraných filmů.

19) Srov. Antonie D o l e ž a l o v á, *Nebylo úniku? Kontinuita a diskontinuita v ekonomickém vývoji ve 30. a 40. letech XX. století*. In: Jan N ě m e č e k (ed.) *Československo a krize demokracie ve střední Evropě*. Praha: Historický ústav AV 2010, s. 461–477.

20) K působení Jiřího Mařánka ve vedení Filmového uměleckého sboru a ministerského oddělení Státní dramaturgie srov. Marika K u p k o v á, „I o filmu platí, že na počátku bylo slovo, a to slovo píší básníci a literáti.“ Okolnosti vstupu Jiřího Mařánka do poválečné kinematografie. *Slovo a smysl* 10, 2013, č. 19, s. 83–98.

ležitý pramenný materiál představují také archivní dokumenty,²¹⁾ které poslouží ke kontextualizaci sledovaných referenčních okruhů, především pak rozsáhlá osobní pozůstalost Jiřího Mařánka v Literárním archivu Památníku národního písemnictví. Je pravděpodobné, že důležité informace obsahuje i fond Svazu československých spisovatelů v tomtéž archivu, zvláště pak dokumenty jeho filmové sekce, které ale zatím nejsou zpřístupněny.

Výrazným politickým triumfem komunistického ministra informací Václava Kopecného bylo získání renomovaných spisovatelů, jako byli František Halas, Vítězslav Nezval nebo Ivan Olbracht, pro vedoucí pozice tohoto ministerského rezortu. Připomeňme, že jejich renomé souviselo s všeobecným pokvětnovým preferováním literátů (zejména pak básníků) třicátých let a avantgardy a že se toto renomé rovnalo normotvorné pozici.²²⁾ Podobně i na nižších patrech organizační struktury MI figurovali mezi Nezvalovými podřízenými na filmovém odboru příslušníci meziválečné literární generace a literární avantgardy.²³⁾ Podstatné je, že navzdory své rozsáhlé působnosti v kinematografii zůstávali seberefrenčně i pro okolí příslušníky „elitního“ literárního oboru. Soudobé odlišování čirého spisovatele od spisovatele *filmového*²⁴⁾ odkazuje k rozsáhlým polemikám nad jejich odbornými kompetencemi i nejasnou stavovskou příslušností, nad aplikací literárních nároků na scénáře, nad rozdílnou povahou literárního a filmového autorství.

Bezprostředně po zřízení státní filmové dramaturgie MI v září 1945 byly entuziasticky proklamovány záměry tohoto oddělení ve *Filmové práci*. Paradoxně zahrnují všechna zásadní úskalí, která se stanou předmětem budoucí kritiky tohoto oddělení po dobu jeho tříleté existence, i nedostatky permanentně reorganizovaného dramaturgického dozoru vůbec.

[...] hlásí se nám dále řada nových námětů od známých autorů, ale rádi bychom zapojili do této práce mladé a nejmladší autory, jejichž tvořivou účast by už napřed určovalo ryze filmové vidění.

Zárukou kvality přijatých námětů bude husté dramaturgické síto, od jednotlivých výrobních skupin a ústřední dramaturgie k dramaturgii státní a odtud Filmové radě jako nejvyššímu dramaturgickému orgánu. Odbyrokratizování této cesty znamená zároveň její časové omezení na nejkratší dobu. A vystoupíme-li už jako úřad, pak jedině v tom smyslu, abychom vnesli žádoucí řád do pracovní organizace a udrželi tempo.

Ale záruka zdatu celého podnikání je především v impulsivní osobnosti ministra Václava Kopecného [...] Platí to stejně i o přednostovi filmového odboru básníkovi Vítězslavu Nezvalovi a jeho čelných spolupracovnících.²⁵⁾

21) Jedná se o především korespondenci, správní akty řízení a smlouvy z LA PNP, f. Jiří Mařánek, č. př. 125/13 (nezpracováno), f. Vítězslav Nezval, č. př. 21/71; NA, f. MI; NA, f. ÚV KSČ a NFA, f. FIUS (nezpracováno), k. 1.

22) Srov. P. J a n á č e k, c. d., s. 166.

23) Konstantin Biebl, Karel Konrád, Marie Majerová, Jiří Mařánek a Marie Pujmanová.

24) Ivan O s v a l d, Spisovatel je spisovatel a film je film. *Film a doba: měsíčník čs. státního filmu pro otázky a problémy filmového umění*. Praha: Orbis 1955, s. 214.

25) Jiří M a ř á n e k, Cestou k cíli. Slovo o státní filmové dramaturgii. *Filmová práce* 1, 1945, č. 19 (29. 9.), s. 1.

Dostatek kvalitních námětů od renomovaných autorů, filmové vidění, odbyrokratizování a nejvyšší možné zkrácení schvalovacího řízení totiž zůstaly soustavně nedosažitelnými nároky až do začátku 60. let, kdy došlo k zefektivnění výroby, tedy i tvorby a schvalování námětů. Citace současně napovídá, že nedostatky, které Mařánek přislíbil zvládnout, nejsou specifikem poválečné kinematografie, ale týkaly se už předchozího protektorátního období. Příznačným je také důraz na básníka Vítězslava Nezvala jakožto záruku úspěchu nové etapy kinematografické správy. Jeho výsadní pozici příhodně ilustruje i pojetí týdeníkové reportáže o slavnostním podpisu Dekretu o opatřeních v oblasti filmu Edvardem Benešem, kde jsou jako předkladatelé tohoto dokumentu jmenováni pouze ministr Václav Kopecký a sekční šéf, básník Vítězslav Nezval.²⁶⁾ Z okruhu všech přítomných se opakují záběry výhradně na Kopeckého a Nezvala střídané v protizáběru obrazem prezidenta.

Tato mocenská konstelace je vázána na existenci filmového odboru MI, takže je ohraňována zestátněním kinematografie v roce 1945 a převratovým rokem 1948, respektive 1949. Důsledky reorganizace kinematografie²⁷⁾ se v koncepci státní dramaturgie a správy projeví na konci roku 1948 a na začátku roku 1949 zásadními změnami: došlo mimo jiné ke zrušení Filmového a uměleckého sboru (FIUS) a k jeho nahrazení Ústřední dramaturgií a Filmovou radou, v níž bylo posíleno zastoupení politických kádrů vůči představitelům kultury.²⁸⁾ Posléze byl zrušen i V. odbor Ministerstva informací a s ním i oddělení V/6, neboli Státní dramaturgie.²⁹⁾ Popsané změny kromě jiného souvisely se vznikem hospodářsky samostatného podniku Československý státní film, v jehož správním sboru bylo MI zastoupeno pouze jednou třetinou. Správa kinematografie už nepodléhala bezvýhradně tomuto ministerstvu. Většina spisovatelů a někdejších úředníků V. odboru jako Jiří Mařánek, Konstantin Biebl nebo Karel Konrád přestali být zaměstnanci MI a figurovali nadále jako externí spolupracovníci ČSF v rámci Ústřední dramaturgie.³⁰⁾ Nezvalovo vlivné postavení v rámci kinematografie, přímo související s jeho prominentní pozicí u Václava Kopeckého, pokračuje i po zrušení filmového odboru MI: z pozice sekčního šéfa přešel na pozici osobního poradce ministra Kopeckého v oblasti filmu. V rozmezí let 1948 a 1949 se nicméně proměňuje obsah sousloví „spisovatelé u filmu“: mění se organizační forma spolupráce a mění se i generační složení, což lze zdůvodnit též poúnorovou nedůvěrou vůči představitelům meziválečné avantgardy. Jedná se o mezník v transformaci kinemato-

26) K roli MI v legislativním řešení tohoto procesu srov. Ivan D a v i d, *Zrození předpisu z ducha doby: Dlouhá legislativní cesta k vládnímu nařízení č. 72/1948 Sb., o zřízení a organizaci státního podniku „Československý státní film“*. Bakalářská práce. Praha: FF UK 2013, s. 70.

27) Podle vládního nařízení č. 72/48 Sb. z 13. 4. 1948.

28) Ústřední dramaturgie spadala pod ČSF, Filmová rada byla orgánem Ministerstva informací a osvěty.

29) Ke zrušení filmového odboru MI srov. Jiří K n a p í k, *Filmová aféra LP 1949. Iluminace* 12, 2000, č. 4, s. 97–119. Fakt, že ke zrušení filmového odboru došlo už v roce 1949, tedy čtyři roky před zrušením MIO, dokládají i dokumenty z NA, f. MI, k. 197, č.j. 80067/49. Zde je k datu 12. února 1949 uvedeno: „V důsledku zrušení V. odboru nebo podniková instrukce ČSF, která oznamuje, že 10. února 1949 jmenoval ministr informací a osvěty dosavadního přednostu V. odboru ministerstva informací a osvěty Vítězslava Nezvala svým osobním poradcem ve věci filmu.“

30) Srov. Jiří H a v e l k a, c. d., s. 85. Jiří Mařánek figuroval také ve filmové sekci Svazu československých spisovatelů. Svoji další působnost v dramaturgickém dozoru se neúspěšně snažil zajistit právě přes Nezvala: „Slyšel jsem nyní, že má být přetvořena Filmová rada. [...] pro naléhavost věci tě prosím, abys svým mocným slovem udržel mou kontinuitu ve filmovém působení.“ Soukromá korespondence Jiřího Mařánka Vítězslavu Nezvalovi z 25. 10. 1953. LA PNP, f. Jiří Mařánek, k. 4, č. př. 125/13.

grafie ve státní monopol, kdy se popřevratová strategie uplatnění renomovaných spisovatelů jako politických exponentů vyčerpala.

Nejrozsáhlejším sebereferenčním fórem představitelů kinematografické správy byla rubrika „Dramaturgické záběry“ ve *Filmové práci*. Jiří Mařánek coby vedoucí dramaturgického oddělení MI zde v letech 1945 a 1946 pravidelně publikoval příspěvky,³¹⁾ které reagovaly na výtky proti přebujelosti, problematice funkčnosti a kompetenčním sporům dramaturgického aparátu. Dalším podnětem, který autor rozporoval, byla údajná neschopnost spisovatelů, kteří posuzují filmové náměty, porozumět specifické estetice i výrobním mechanismům filmu. Vůči ní pravidelně oponuje přesvědčením o specifičnosti filmu a filmového vidění i odmítáním mechanického přepisu literárních a divadelních předloh pro film. Staví na argumentu, že FIUS je rovnoměrně obsazen filmaři i zástupci všech uměleckých oborů a současně trvá na kompetenci literátů posuzovat film.

[...] neunikáme výtkám [...], že literáti, začlenění do nového filmového organismu, vnášejí sem cizího ducha z cizí oblasti, že přestupují ke své práci s jakýmsi nedostí životnými estétskými předpoklady a že tu zkrátka sedí jako žáby na prameni té idyllické bystřinky českého filmu, která si ještě za t. zv. protektorátu tak vesele a bezstarostně zurčela.³²⁾

Mařánkovy příspěvky v „Dramaturgických záběrech“ jsou koncipovány jako „apologie“, jimiž veřejně reaguje na mocenské pŕtky uvnitř MI i na všeobecně sdílenou nedůvěru k dramaturgickým institucím, které zastupuje. Mařánkovo vypořádávání se s napjatými interní poměry prostřednictvím článků v oborovém tisku potvrzuje i jeho deníková poznámka „Odpovídám článkem ve *Filmové práci*“,³³⁾ která následuje za popisem údajných intrik vedoucího výroby Vladimíra Kabelíka a ředitele ČEFIS Lubomíra Linharta. Relevanci naznačených výhrad se Mařánek snaží oslabit právě poukazem na jejich zákulisní nebo dokonce anonymní původ. Konkrétnější obsah a zdroj můžeme vystopovat pouze v rukopisných konceptech článků nebo v autorových deníkových záznamech.³⁴⁾ Například v rukopisu článku *Několik aktuálních poznámek*³⁵⁾ zmiňuje nařčení, že o vzniku Filmového uměleckého sboru „rozhodla dalekosáhlá intrika“. Touto „dalekosáhlou intrikou“ mohla být provázanost FIUS jako nezávislé expertní platformy s ministerstvem, k če-

31) Jiří Mařánek, Připomínka na thema: Literáti a film, *Filmová práce* 2, 1946, č. 7 (16. 2.), s. 2; K otázkám organizačním. *Filmová práce* 2, 1946, č. 23 (8. 6.), s. 2.; Ustavení filmového uměleckého sboru. *Filmová práce* 2, 1946, č. 42 (19. 10.), s. 2.; Několik aktuálních poznámek, *Filmová práce* 2, 1946, č. 45 (9. 11.), s. 2; Filmovým doslovem i úvodem, *Filmová práce* 2, 1946, č. 49 (7. 12.), s. 2.; Na rozhraní, *Filmová práce* 2, 1945, č. 51–52 (21. 12.), s. 2.

32) Jiří Mařánek, Připomínka na thema: Literáti a film, *Filmová práce* 2, 1946, č. 7 (16. 2.), s. 2.

33) Deník XLIII, od 13. března 1946 do 11. dubna 1946. LA PNP, f. Jiří Mařánek, č. př. 125/13, k. 20, Rv – Deníky, 66/76.

34) Jiří Mařánek se ve svých denících podrobně zabírá kolizemi a napětím mezi mocenskými frakcemi na MI. Jedná se především o poziční spory Vítězslava Nezvala a jeho místopředsedy Lubomíra Linharta. Podle deníkového záznamu Linhart podněcoval novináře také proti Mařánkovi: „Linhart – ta krysa, která tajně šve proti mně redaktory (prozradil mi M. Noháč),“ čemuž ovšem tiskové ohlasy příliš nenapovídají. In: Deník XLIII, od 13. března 1946 do 11. dubna 1946. LA PNP, f. Jiří Mařánek, č. př. 125/13, k. 20, Rv – Deníky, 66/76.

35) LA PNP, f. Jiří Mařánek, č. př. 125/13, k. 18.

muž došlo na podnět Memoranda kolegia odpovědných pracovníků ve filmovnictví³⁶⁾ v čele s Nezvalem. Právě Mařánkovo souběžné vedení dramaturgického oddělení ministerstva informací a FIUS totiž popíralo deklarovanou nezávislost tohoto sboru. Tato skutečnost je patrná především ve srovnání s filmařským složením Ústřední filmové dramaturgie, jejímž byl FIUS nástupcem. Mediální kritika FIUS nebo dramaturgického oddělení MI, respektive kritika působení literátů na MI se v tisku objevuje zhruba až o rok později. Názory „druhé strany“, především z řad zástupců filmové výroby a protinezvalovského křídla Gustava Bareše nebo Lubomíra Linharta, se dozvídáme převážně z úředních dokumentů, záznamů ze stranických prověrek i zákulisních zpráv.

Kritiku mocenského vlivu okruhu spisovatelů ve vedení V. odboru MI a FIUS ilustruje například výpověď Lubomíra Linharta ze zápisu z prověrky z 8. 1. 1949 na členské schůzi závodní organizace KSČ ústředního ředitelství ČSF. K výpovědi tohoto bývalého ředitele ČEFIS se zde uvádí: „Základním tenorem výkladu o filmu bylo, že Vítězslav Nezval vytvořil kolem ministra Kopeckého čínskou zeď filmových pracovníků /Biebl, Čáp atd./, aby mohl uplatňovat své surrealistické názory ve filmové tvorbě.“³⁷⁾ Podle zápisu výpovědi předseda ČEFIS a Nezvalův politický protivník Linhart obviňoval Nezvala ze záměru „infiltrace“ filmu avantgardními přístupy, z nedostatečné podpory socialistického realismu a z izolace ministra Václava Kopeckého okruhem Nezvalových přívrženců a generačních soupeřů z avantgardy.³⁸⁾ Příslušnost k „zasloužilé“ generaci literární avantgardy představuje příznačné poválečné stigma okruhu Nezvalových spolupracovníků z MI. Umožnila jim sice získat pozici prominentních kádrů, ale s návazným politickým vývojem a prosazováním uměleckého programu socialistického realismu se stala přítěží. Právě u příslušníků Nezvalova okruhu se setkáme s dílčím použitím označení „avantgarda“ jednak pro nastupující literární generaci, jednak pro nárokovanou experimentální filmovou produkci. Tato pojmová nejednoznačnost vypovídá o bezradnosti nad otázkou, jak naložit s předválečnou modernistickou tradicí v současném režimu.

Odkazy na avantgardní nebo experimentální tvorbu se objevují v tisku i úředních záznamech už v roce 1945.³⁹⁾ S průměrem k avantgardě se ale setkáváme především v souvislosti s konferencí mladých spisovatelů na Dobříši, která proběhla 13. až 18. března 1948 a součástí jejíhož programu byl i příspěvek Vladimíra Bora a Jana Kopeckého „Situace nového dramatu a filmu“.⁴⁰⁾ Sousedním „mladí spisovatelé“⁴¹⁾ byl v soudobém tisku i v úřed-

36) Memorandum z 10. září 1946. NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 652/2.

37) LA PNP, f. Vítězslav Nezval, č. př. 21/71, k. 8.

38) V zápisu schůze organizačního sekretariátu ÚV KSČ, který byl věnován Sjezdu národní kultury, se Gustav Bareš k této věci vyjádřil radikálně: „Hlavní věcí je, aby tito lidé začali psát a něco dělat. Po volbách vyhází se sekční šéfy a nechat je psát: Nezval, Halas, tak jak to je, není normální.“ NA, ÚV KSČ, f. 02/3 – Organizační sekretariát ÚV KSČ (1947–1954), a. j. 52. Bohdan Rossa v roce 1950 uvedl v soukromé zprávě Gustavu Barešovi o poměrech ve filmu, že „v první řadě je třeba vrátit s. Nezvala literatuře, aby při svých výbojích nechtě neusnadňoval práci skrytým nepřítelům našeho filmu a republiky“. LA PNP, f. Vítězslav Nezval, č. př. 21/71, k. 8. K mocenskému napětí, gradujícímu v aféru s tzv. levicovými úchytkami srov. Jiří K n a p í k, c. d.

39) Jiří M a ř á n e k, Shánka po filmových námětech. *Filmová práce* 1, 1945, č. 22 (19. 10.), s. 3; Zápis cílů dramaturgického oddělení MI (koncept). LA PNP, f. Jiří Mařánek, č. př. 125/13, k. 16.

40) Tamtéž, s. 93.

41) Personální zastoupení této platformy můžeme vztahovat k účastníkům Konference mladých spisovatelů v březnu 1948. Z 56 zastoupených autorů uvádíme ty, kteří (později) dramaturgicky a scénaristicky působili v kinematografii: Vladimír Bor, Ivan Andrenik, Zdeněk Bláha, Bohuslav Březovský, Jiří Hájek, Ladislav

ních materiálech označován okruh literární generace nastupující v polovině 40. let, kterou spojoval záměr založení vlastního profesního sdružení a publikačního fóra, potažmo získání vlivu v literatuře i dalších kulturních oborech včetně kinematografie.⁴²⁾ Na dobříšské konferenci, jež byla následně odmítnuta ústředním výborem KSČ, bylo také poukazováno na nedostatečnou podporu experimentálního filmu. K diskuzím o filmu byli přizváni zástupci kinematografické správy Vítězslav Nezval a Konstantin Biebl a ředitel ČEFIS Lubomír Linhart,⁴³⁾ kteří zde závazně přislíbili, že kritizované nedostatky budou odstraněny. Jako důkaz naplnění požadavků dobříšské konference v oblasti kinematografie je pak uváděno ustavení samostatné výrobní skupiny Jiřího Hájka z podnětu vedení MI na jaře 1948 se zvláštním zaměřením na dramaturgickou a scenáristickou činnost. Oficiálními zastánci „mladých spisovatelů“ byli Vítězslav Nezval nebo Marie Pujmanová, jejichž podpora nastupující generace byla motivována i strategickým záměrem usnadnit transformaci Syndikátu českých spisovatelů ve Svaz československých spisovatelů.⁴⁴⁾

V článku „Mladí autoři spolupracují s filmem“⁴⁵⁾ novinář a dramaturg Jiří Hrbas uvádí, že jedním z přínosů dobříšské rezoluce byla podpora vzniku experimentální filmové tvorby. Co je však označením „experiment“ míněno, nevyplývá ani z mediálních reflexí, ani ze zápisu z dobříšské konference. V angažmá mladých spisovatelů ve filmové výrobě Hrbas dokonce spatřuje předzvěst „nové filmové avantgardy“.⁴⁶⁾ Toto přirovnání mohlo být motivováno předchozím vyjádřením Vítězslava Nezvala, který podle zápisu ze schůze akčního výboru SČS prohlásil, že „konference prokázala politickou i uměleckou progresivitu účastníků. [Nezval] je přesvědčen, že mezi nimi rodí se nová avantgarda, která navazuje na avantgardu Devětsilu“.⁴⁷⁾ Pro Nezvalovu rétoriku je charakteristické i to, že argumentuje svobodou a autonomií uměleckého vyjádření; tento argument používá například tehdy, když kritizuje nároky orgánů dramaturgického dozoru — především Filmové rady, která vznikla v rámci poúnorové reorganizace kinematografie. Strategie jeho využití, podobně jako příklady k avantgardě, zde měla především politickou účelovost.

Shrňme tedy, že v čele státního řízení filmu figurují literární umělci a většinou i titíž umělci účinkují jako umělečtí experti pro posuzování, zda je námět a scénář vhodný pro výrobu. Středem konfliktu je pak spojení statutu umělce, politického reprezentanta a dramaturga s cenzurní působností. Začleňování literátů do dramaturgických orgánů stejně jako jejich organizovaná námětová spolupráce představovaly v české kultuře dlouhodo-

Fikar, Jan Kloboučník, Karel Kraus, Sergej Machonin, Miloš Macourek, Josef Nesvadba, Michal Sedloň, Jiří V. Svoboda, Zdeněk Urbánek, Miloš Vacík. Srov. Michal Bauer, *Ideologie a paměť: literatura a instituce na přelomu 40. a 50. let 20. století*. Jinočany: H & H, 2003, s. 88.

42) Srov. M. Bauer, c. d., s. 99. Příznačnou, ale nikoli jednostranně sdílenou ideologií bylo odmítnutí umělecké tvorby minulosti s příklonem k socialistickému realismu. Jakkoliv byl impulzem jejich kulturních a politických aktivit únor 1948, jednalo se o politicky i umělecky poměrně otevřenou platformu, jejíž pluralitní působnost zakrátko uzavírá centralizační a politická přeměna Syndikátu ve Svaz československých spisovatelů v lednu roku 1949.

43) M. Bauer, c. d., s. 90.

44) M. Bauer, c. d., s. 117.

45) Jiří Hrbas, Mladí autoři spolupracují s filmem. *Filmové noviny* 2, 1948, č. 17 (23. 4.), s. 8.

46) J. Hrbas, c. d., s. 8.

47) Zápis společné schůze akčního výboru SČS a ústředního výboru SČS konané 22. března 1948 o 16 hod v místnosti SČS, s. 9. LA PNP, f. SČSS. Cit. dle M. Bauer, c. d., s. 117.

bou praxi. Vrcholná politická pozice básníka Vítězslava Nezvala i spisovatele Jiřího Mařánka v rámci státního filmového monopolu byla ovšem nebývalou konstelací, která se odpovídala všeobecně žádanému modelu kulturní samosprávy. Současně jej ale popírala tím, že došlo k vyvedení samosprávy z domovského, tedy filmového oboru do expertního dohledu zástupců jiného, specifického oboru. Zdá se logické, že tato situace nevedla k deklarovanému cíli spolupráce, ale spíše vyhranila kontury jednotlivých oborových platforem.

Proč nemůže být čirý spisovatel spisovatelem filmovým

Institucionální vazby spisovatelů s kinematografií můžeme rozčlenit do třech úrovní. Postupujeme-li od nižších mocenských pater k těm vyšším, jedná se o postoupení práv k filmové adaptaci literární předlohy a tvorbu filmových námětů, o působení v dramaturgickém dozoru a konečně o politické řízení kinematografie. Společným mediálním tématem na pozadí výrobní krize, které prochází napříč všemi zmíněnými „patry“, je nedostatečný zájem spisovatelů o tvorbu filmových námětů i nesplnění očekávaného přínosu jejich angažmá v kinematografii.

Výrazným tématem mediální debaty týkající se působení spisovatelů na MI je kritika jejich angažmá v politických funkcích a možný návrat k umělecké tvorbě. Četnost časopiseckých reflexí⁴⁸⁾ z roku 1947 má téměř formu řízené kampaně, za níž mohly stát tehdejší zostřené vztahy s výrobou i Linhartova animozita vůči Nezvalovi.

[...] naši básníci vymřeli. Nikoliv po meči ani po přeslici, nýbrž po revoluci. Stali se ministerskými úředníky a stejný osud stihl i naše význačné spisovatele. Přetížení prací v ministerstvech, funkcemi a jinými závazky a povinnostmi nemají čas tvořit a mnohdy ani sledovat kulturní život.⁴⁹⁾

Komplexněji se pokusil zhodnotit motivace i důsledky působení umělců na Ministerstvu informací Václav Lacina, novinář, spisovatel a toho času také zaměstnanec MI. V článku „Spisovatel a zaměstnání“⁵⁰⁾ popisuje mnohostranné nevýhody tohoto angažmá na ministerském úřadu: úřední výkony spisovatele jsou podrobeny zostřenému soudu, který provází automatický argument „přirozeného“ nedostatku praktického úsudku umělce. Jeho uměleckou činnost, pokud ji kvůli nedostatku času vůbec zvládne realizovat, navíc provází nedůvěra nebo despekt plynoucí z toho, že je autor vnímán jako prominentní umělec. Názory, které formuluje jako individuální občanský postoj, dále mohou být vykládány jako vyjádření úřadu. Dle autorova názoru smysluplná a chvályhodná snaha Václava Kopeckého angažovat v rámci ministerstva významné spisovatele „nese tedy poněkud zatrpklé ovoce“.⁵¹⁾ Tento názor popírá individuálně specifický rozsah scenáristické, náměto-

48) - a l -, Tituly a funkce, *Kulturní politika* 1, 1945, č. 2 (21. 9.), s. 1. Milan N o h á č, Spisovatelé a film, *Filmové noviny* 1, 1947, č. 5 (1. 2.), s. 4; Václav L a c i n a, Spisovatel a zaměstnání, *Kulturní politika* 2, 1947, č. 41 (27. 7.), s. 3; Václav L a c i n a, Spisovatel a služebnost, *Kulturní politika* 3, 1947, č. 4 (10. 10.), s. 3.

49) M. N o h á č, c. d.

50) V. L a c i n a, Spisovatel a zaměstnání, s. 3.

51) V. L a c i n a, Spisovatel a zaměstnání, s. 3.

vé a samozřejmě literární produkce sledovaných spisovatelů, tj. Biebla, Konráda, Majerové, Mařánka, Nezvala a Pujmanové.⁵²⁾ Obecně platí pouze fakt, že vyjma Marie Majerové ani jeden z těchto činovníků MI a FIUS nevytvořil v poválečném období původní filmový námět, tedy žánr, který byl právě těmito institucemi požadován. A současně také žánr, jehož rozvoj — ať v úrovni vlastního autorství, nebo v iniciační působnosti — byl v rámci jejich angažmá očekáván.

O kritickém nedostatku výrobně způsobilých námětů vypovídá například stížnost České filmové společnosti ze 7. 11. 1947 adresovaná Ministerstvu informací, která upozorňuje na skutečnost, že žádná ze sedmi výrobních skupin nemá k dispozici jediný scénář, který by mohl jít do výroby.⁵³⁾ Okolnosti tohoto stavu, ohrožujícího plynulost výroby s nebezpečím hospodářských ztrát, byly i předmětem rezoluce zástupců výrobních skupin. Podle stanoviska výroby jsou na vině protichůdná schvalovací stanoviska⁵⁴⁾ a časové průtahy FIUS, který není schopen vlastní činností přizpůsobit potřebám výroby.⁵⁵⁾ K této situaci publikoval FIUS dne 29. listopadu 1947 vyjádření ve *Filmových novinách*, kde poukazoval na protichůdné nároky, které jsou na sbor kladeny: jednak je vyzván k odpovědnosti za produkci filmů nedostatečné umělecké úrovně, jednak musí kvůli tlaku výroby schvalovat realizaci námětů, jejichž uměleckou úroveň hodnotí jako podprůměrnou. Jako důvod nízkého počtu schválených předloh se zde uvádí neschopnost některých výrobních skupin vypracovat kvalitní náměty a scénáře. Text se také ohrazuje vůči kritice nekompetentnosti umělců pochopit nároky výroby: „sboru se upírá smysl pro praktické potřeby filmové výroby a jeho členové jsou ztotožňováni s představou přemrštěných idealistů, zaslepených mlhou estétství“.⁵⁶⁾

Často opakované konstatování nedostatku filmových námětů a nechuti nebo nemožnosti spisovatelů psát pro film provázely náznaky zklamání z nevyužitého tvůrčího poten-

52) Scenáristickou činností se soustavněji zabýval především Jiří Mařánek, v omezenějším rozsahu pak Vítězslav Nezval a Marie Majerová. V rozmezí let 1945 až 1955 se Mařánek scénáristicky podílel na čtyřech hraných filmech, z nichž dva z nich vznikly na základě jeho literární předlohy. Vypracoval také dvě filmové povídky, které nebyly zfilmovány ani dále rozpracovány. Vítězslav Nezval působil jako scenárista a libretista kontinuálně od 20. let. V poválečném období spolupracoval na scénáři tří filmů především v podobě veršovaných pasáží a písňových textů. Marie Majerová vytvořila jako jediná z uvedeného spisovatelského okruhu dva původní náměty, z nichž byla autorkou dále rozpracována v literární scénář a zfilmována pouze *Výstraha* (Miroslav Cikán, 1953). Marie Pujmanová se scénáristice nevěnovala, nicméně její próza byla oblíbeným námětem filmových adaptací. Umělecká činnost Konstantina Biebla a Karla Konráda se s filmem nijak neprotnula.

53) Tehdejší náměstek Čefis pro hospodářské a finanční věci a pozdější ředitel Československého státního filmu Oldřich Macháček tuto situaci shrnul do hodnocení: Plánování a příprava v tomto úseku naprosto zklamala a je nutno učiniti opatření taková, aby se zabránilo případným ztrátám. NA, f. MI-D, k. 5–6.

54) Jedná se o případy, kdy FIUS neschválil scénáře, vypracované na základě už schválených námětů. V rezoluci ze 4. listopadu 1947 je tento postup kritizován v souvislosti se situací skupiny Frič – Reimann, které FIUS pro rok 1948 nedoporučil k realizaci pět scénářů podle námětů, které sám schválil. Srov. Závady pro projednávání literárních podkladů a s tím souvisejících hospodářských důsledků. NA, f. MI-D, k. 5–6.

55) FIUS se scházel minimálně jednou týdně, členství ve sboru navíc obnášelo individuální čtení námětů a scénářů. Od října 1946 do června 1947 posoudil FIUS celkem 84 námětů dlouhých, krátkých i kreslených filmů. Každý z námětů se vracel v různých fázích rozpracování průměrně ve čtyřech fázích, takže bylo vypracováno cca 350 posudků. Srov. Jiří N o h á č, Mluvíli jsme s předsedou FIUSu min. radou Jiřím Mařánkem. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 27 (5. 7.), s. 3.

56) FIUS na obranu své činnosti. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 48 (29. 11.), s. 4.

ciálu spisovatelů, kteří jsou příliš zaměstnáni úředními povinnostmi, stejně jako těch, jejichž literární tvorba naplňuje předpoklad vhodného materiálu pro filmové zpracování:

[...] povážlivě vyschl a stále ještě vysychá hlavní zdroj námětů. Naši spisovatelé nepíší! A nepíší zejména ti, kteří celým charakterem své tvorby dávali naději, že by se jejich díla dala velmi dobře použít pro film, nebo že by z nich dokonce mohli vyrůst skuteční filmoví autoři.⁵⁷⁾

Zdůrazňovaný nezájem spisovatelů o tvorbu filmových námětů evidentně souvisel s historicky ambivalentním vztahem českých umělců k filmu: na jedné straně můžeme sledovat modernistickou adoraci „nového“ média, přičemž mnohá literární díla se inspirovala právě výrazovými prostředky filmu, na straně druhé je patrná distance vůči provinciálnosti české kinematografické produkce. Na nechuť spisovatelů spolupracovat s filmem bylo ve sledovaném tisku poukazováno jako na dlouhodobou konstantu, která byla zpětně zdůvodňována „pochopitelnou“ nedůvěrou umělců vůči filmu jako neserióznímu kapitalistickému podnikání.⁵⁸⁾ Vystávala otázka, proč se přístup spisovatelů neproměnil s ohledem na deklarovaný umělecký status státního filmu i s ohledem na institucionalizovanou provázanost literárního a filmového oboru. Otevřenější vyjádření k nedostatečnému zájmu spisovatelů o spolupráci s filmem přináší příspěvek Jiřího Mařánka v časopisecké anketě *Spisovatel a film*. Tato úvaha nad distancí spisovatelů vůči filmu začíná konkrétním poukazem na jejich mizivou účast na schůzi filmové sekce Svazu československých spisovatelů, na níž tak převažovali zástupci filmu. Zásadní nesoulad spatřuje Mařánek, podobně jako Jiří Hrbas nebo zástupci filmové výroby,⁵⁹⁾ v odlišné povaze literárního a filmového autorství, v nedostatečném vlivu spisovatelů na finální podobu díla a ve zdlouhavém schvalování jednotlivých literárně přípravných fází.

Důvod této „filmofobie“ u spisovatelů je dán různými příčinami. Buď průtahem jednání a často kontradiktorními připomínkami schvalovacích orgánů, nebo nesamostatností autorovy práce, jenž se pak ve výsledném díle dělí o úspěch nebo neúspěch s režisérem, kameramanem a herci, nebo otázkami honorování v poměru ke své nejvlastnější práci — ke knize.⁶⁰⁾

Za „filmofobií“ spisovatelů stojí podle Mařánka i jejich finanční taktika. Spisovatelé podle něj nabízejí literární dílo k filmovému zpracování až teprve poté, kdy obdrželi honorář za jeho knižní vydání a kdy se může v rámci filmové adaptace stát zdrojem dalšího příjmu. Otakar Vávra na poradě členů ČSF a Ústřední dramaturgie, která proběhla v říjnu

57) Karel Smrž, Čs. státní film vypisuje soutěž na filmový námět. *Filmové noviny* 2, 1948, č. 18 (30. 4.), s. 4.

58) Paľo Bielik, Ako som písal rozprávku, libreto a scenáριο pre krátky film. Hršť poznámok k rodiacemu sa slovenskému filmu. In: Ján Seďák (ed.), *Ako písať pre film. Sborník prednášok slovenského filmového seminára*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1947, s. 137–138.

59) Jiří Hrbas, Otázka filmových námětů. *Filmové noviny* 2, 1948, č. 35 (27. 8.), s. 2. Jiří Krejčík – Elmar Klos – Jiří Weiss, Před desetiletím státního filmu. *Literární noviny* 4, 1955, č. 27 (2. 7.), s. 5.

60) Jiří Mařánek, Základní požadavek: kolektivní spolupráce. Naše anketa: spisovatel a film. *Film a doba* 1, 1955, č. 5–6, s. 211–212.

1949 na Barrandově, také upozornil na to, že honoráře za literární úkony pro film jsou o dvě třetiny nižší než standardní honoráře literární.⁶¹⁾ Vypovídající je i srovnání odměn za dílčí literární výkony stanovené Kolektivní smlouvou Svazu československých spisovatelů (Syndikátu českých spisovatelů) a Československého státního filmu, které ukazuje tabulka 1.⁶²⁾ Vidíme, že smluvní podmínky z roku 1947 deklarují odměnu za postoupení práva ke zfilmování literární předlohy dvojnásobně vyšší oproti odměně za literární scénář. Tento rozdíl smlouva z roku 1952 sice snižuje, každopádně postoupení práv literárního díla pro zfilmování stále zůstává nejvyšše odměňovaným výkonem. Ze srovnání výše odměn v obou smluvních verzích také vyplývá radikální pokles honorářů v roce 1952, který sahá až k pětinové hodnotě předchozí částky.⁶³⁾ Nejnižší propad se týkal literárního scénáře, což dokládá jeho vysoký status. Finanční aspekt tedy představuje podstatnou okolnost stavu, jehož příčiny byly zdůvodňovány převážně omezenou uměleckou autonomií literární činnosti pro film nebo jeho výrobními specifiky.

Tab. 1. Honorování literárních a scénářistických úkonů dle Kolektivních smluv SČSS/SČS a ČSF z let 1947 a 1952.

	Honoráře za celovečerní hraný film podle kolektivní smlouvy SČSS a ČSF z r. 1947 (Kčs)	Honoráře za celovečerní hraný film podle kolektivní smlouvy SČS a ČSF z r. 1952 (Kčs)
synopse ⁶⁴⁾	5.000–10.000	1.000–2.000
povídka	30.000–60.000	10.000–16.000
literární scénář	30.000–50.000	18.000–26.000
filmový scénář	20.000–50.000	není uvedeno
za postoupení práv ke zfilmování literární předlohy	min. 100.000	20.000–30.000
účast na výnosu filmu	1 % z příjmu na vstupném v domácích kinech k rozdělení spoluautorům; prodej do zahraničí není zohledněn	1 % z příjmu na vstupném v domácích kinech; 3 % z prodeje filmu do zahraničí k rozdělení spoluautorům

Velkoryse honorované soutěže o námět sice ohlas vzbuzovaly, ale úroveň přihlášených literárních podkladů neodpovídala kvalitativním nárokům vyhlášovatelů (MI a ČSF); předpokládaná účast renomovaných spisovatelů byla marginální. Publikujícím spisovatelům se pro vlastní uměleckou realizaci film vlastně „příliš nehodil“. Námětová a scénářistická práce totiž klade specifické tvůrčí nároky a nenabízí výhradní autorství, jako je tomu

61) Záznam z porady z 28. října 1949. NA, ÚV KSČ, f. 19/7 – Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ 1945–1955, a. j. 664.

62) LA PNP, f. Vítězslav Nezval, č. př. 21/71, k. 8.

63) Pokles honorářů nelze jednoduše zdůvodnit měnovou reformou, protože ta proběhla až v červnu 1953. Jednou z okolností může být zavedení „socialistického peněžnictví“ po únoru 1948 a princip centrálního direktivního řízení ekonomiky. Srovnání můžeme ještě doplnit o finanční částky spojené s oceněním v soudobé soutěži o námět z r. 1948, kdy byla 1. cena honorována 150.000 Kčs a 2. cena 100.000 Kčs.

64) K formálním kritériím a funkci těchto formátů srov. P. S z c z e p a n i k, c. d., s. 86–87.

u literární produkce.⁶⁵⁾ Upřednostňování knižního formátu mělo i ekonomické důvody. Všestranně výhodnější — nejen v případě dvojího honorování jednoho díla za vydání a za jeho postoupení filmu — bylo nabídnout vydanou knihu ke zfilmování, než tvořit původní námět s předzvěstí schvalovacích průtahů i adaptačních zásahů.

Napětí mezi oborovými platformami se projevovalo také v poměřování početního zastoupení spisovatelů jak v institucích dramaturgického dozoru, tak v námětové a scénaristické produkci. Úvodní pasáž rukopisné verze Mařánkova článku „Několik aktuálních poznámek“,⁶⁶⁾ která ovšem v publikovaném znění chybí, zmiňuje dotazník k hodnocení činnosti FIUS, jehož okruh respondentů ani výsledky autor blíže nespecifikuje⁶⁷⁾. Kromě výhrad k neplnění dramaturgického plánu, nedostatečné autonomii FIUS a nákladnosti jeho provozu zde zazněla kritika příliš vysokého zastoupení literátů vůči filmařům. Upřesněme, že na celkový počet šestnácti členů FIUS připadalo v roce 1946 a 1947 šest zástupců literárního oboru.⁶⁸⁾ Ve srovnání s předešlými i nástupnickými dramaturgickými institucemi⁶⁹⁾ nevychází tento třetinový poměr nijak nadstandardně. Rozdílná byla ovšem míra jejich pravomocí, která byla v rámci FIUS podstatně vyšší, mimo jiné i s ohledem na personální napojení sboru na MI. Specifickým projevem oborového frakcionářství bylo údajné zamezování přístupu zaměstnanců státního filmu do Svazu československých spisovatelů, a to navzdory jejich čistě literárním aktivitám.⁷⁰⁾ Podobně i filmovým kritikům byl údajně vyhrazen pouze Svaz československých novinářů. Ze soupisu členů Svazu československých spisovatelů z roku 1948 vyplývá, že do jeho filmové sekce bylo zařazeno 43 z celkového počtu 1284 členů,⁷¹⁾ z nichž byla převážná část tvořena právě filmaři jako Otakar Vávra, Jiří Weiss nebo Jiří Krejčík. Pokud rozsah filmové sekce srovnáme s podobnými mezioborovými sekcemi, tak divadlo mělo 104 a rozhlas 39 členů. Z těchto dat lze usuzovat, že se početní omezení netýkala adresně filmového oboru, ale souvisela s obecnější regulací rozsahu mezioborových svazových sekcí.

Probíhalo i srovnávání procentuálního zastoupení „čirých spisovatelů“ a „spisovatelů filmových“ na filmové tvorbě.⁷²⁾ Autorský podíl spisovatelů na námětech a scénářích se v letech 1945–1955 údajně týkal zhruba poloviny hrané produkce. V první dekádě existence státního filmu se na vzniku padesáti devíti dokončených titulů podílelo třicet dva příslušníků literárního oboru⁷³⁾. Tyto filmy byly hodnoceny jako zdařilé, zvláště v případě

65) Nebývale rozsáhlá diskuse o poměru spisovatelů k filmu, které se účastnili především sami literární autoři jako Ludvík Aškenázy, K. J. Beneš, František Kožík, Jiří Mařánek, Václav Řezáč a probíhala v průběhu roku 1955 v *Literárních novinách*.

66) LA PNP, f. Jiří Mařánek, č. př. 125/13, k. 12.

67) Výstupy z dotazníkového šetření se nám nepodařilo v archivních zdrojích dohledat.

68) Konstantin Biebl, František Hrubín, Karel Konrád, Marie Majerová, Jiří Mařánek, Antonín Matěj Píša.

69) Např. Ústřední dramaturgie pod ČSF, kam přešli na podzim 1948 mnozí spisovatelé z FIUS jako Konstantin Biebl, Karel Konrád, Jiří Mařánek nebo Marie Majerová.

70) I. O s v a l d, c. d., s. 214; Vlastimil V r a b e c, Více důvěry a vůle ke spolupráci. *Film a doba* 1, 1955, č. 11–12, s. 499–500.

71) Jedná se o členy SČSS doporučené k ponechání ve svazu podle návrhu revizních komisí z roku 1948. Srov. M. B a u e r, c. d., s. 274–286.

72) I. O s v a l d, c. d., s. 214.

73) Jiří K r e j č í k, Co brání spolupráci filmu se spisovateli? *Literární noviny* 4, 1955, č. 32 (6. 8.), s. 4. Uvedené součty, tedy zařazení autorů námětu nebo scénáře pod kategorii spisovatelů, vychází z vyjádření autora článku coby zástupce filmové výroby.



Kulturní politika 1, 21. 9. 1945, č. 2. s. 1.



Kulturní politika 3, 28. 8. 1947, č. 50. s. 1.



Tvorba 15, 2. 1. 1946, č. 1. s. 409.

adaptací literární předlohy, na jejichž scénáři spolupracovali vedle spisovatelů i filmaři.⁷⁴⁾ Připomeňme, že souhrn neobsahuje neschválené nebo z jiného důvodu nerealizované náměty a scénáře, jejichž přiřazení do výrobních statistik by podávalo relevantnější výpověď. Pokud jej srovnáme s produkcí druhé dekády, tak spolupráce spisovatelů na námětech a scénářích tvoří rámcově obdobný rozsah. Podstatnou produkční změnou je navýšení počtu dokončených filmů. Není naším záměrem prokazovat úspěšnost či nezdar programové spolupráce prostřednictvím podílu spisovatelů na počtu dokončených filmů. Tyto výčty nelze bezpečně verifikovat, případně srovnávat s dalším vývojem, především proto, že kategorizace „spisovatele“ a „scenáristy“ jakožto „filmaře“ je zpětně problematicky definovatelná.⁷⁵⁾ Podoba i sama existence této kategorizace je totiž dobově podmíněnou a nestálou hodnotou.

74) Jiří Krejčík, c. d., s. 4. Jako příklady zdařilých filmů uvádí *SIRÉNU* (Karel Steklý, 1947), *NĚMOU BARIKÁDU* (Otakar Vávra, 1935) a *NAD NÁMI SVÍTÁ* (Jiří Krejčík, 1949).

75) Může být dána zaměstnaneckým poměrem v rámci filmové výroby, stejně jako členstvím ve svazových institucích nebo subjektivní oborovou identifikací autora.

Literarizace jako klíčový argument

Za sledovanými diskusemi nad nedostatky spolupráce spisovatelů s filmem a jejich působením ve státní správě kinematografie v zásadě stojí napětí mezi dlouhodobými kulturně politickými tendencemi: mezi ideálem kulturní samosprávy a centralizovaným státním dozorem kultury. Tendencemi, které byly posíleny popřevratovými politickými poměry, silící komunistickou mocí a střety mezi kulturně politickými frakcemi. Jejich prolínání a kolize se odráží také v dobových názorech na působení spisovatelů v kinematografii, zvláště pak těch, kterých se týkal souběh politické a odborné či umělecké působnosti. Tito umělci v politickém vedení kinematografie figurovali ve „vyhraněném“ uměleckém poli literatury, které bylo situováno na ideologicky vyšším stupni hierarchie podmíněné jak historickou kontinuitou, tak sovětizačním vlivem. Příkladem reprezentantem těchto úředníků, představitelů státní moci i umělců v jedné osobě je Jiří Mařánek, jehož filmová kariéra i v žurnalistické reflexe vypovídá o ideálech a neúspěších spojených se snahou o propojování dvou uzavřených uměleckých světů.

Záměry užší spolupráce literatury a filmu, jež měla vést ke zvýšení úrovně natáčených scénářů, vedla především k nárůstu byrokratického aparátu, který měl tuto spolupráci podněcovat a regulovat. Hledání příčin výrobní krize se tak permanentně stáčelo ke vzájemnému nárokování odpovědnosti mezi oborovými i generačními skupinami. Vysoký stupeň institucionalizace kinematografie byl zdůvodňován působností spisovatelů v tomto oboru, příčiny výrobní krize pak odkazovány k „filmofobii“ nebo naopak hypertrofii spisovatelů v kinematografii. A právě v této argumentační strategii, účinkující mnohdy bez ohledu na reálné opodstatnění, nalézáme jeden z příznačných projevů *literarizace*.

Tento výstup vznikl v rámci projektu »Literarizace české kinematografie po roce 1945« řešeného v roce 2014 na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze z prostředků Grantové agentury UK.

Citované filmy:

Nad námi svítá (Jiří Krejčík, 1949), *Němá barikáda* (Otakar Vávra, 1935), *Siréna* (Karel Steklý, 1947).

Marika Kupková (1973)

Po magisterském studiu teorie a historie filmu a audiovizuálních studií na Filozofické fakultě MU v Brně působí nyní jako doktorandka na Katedře filmových studií Filozofické fakulty UK. Pracuje jako kurátorka v Galeriích TIC, pravidelně přednáší v rámci oboru Teorie interaktivních médií na Filozofické fakultě MU a podílí se na přednáškových a kurátorských aktivitách občanského sdružení SPKH, které jsou zaměřeny na výzkum a ochranu umění ve veřejném prostoru z období socialismu.

SUMMARY

An Uncertain Dominance.

The Position of Writers in Czech Cinema of the Second Half of the 1940s

Marika Kupková

The article focuses on the term "literarization" which is rarely examined in film history. Through an analysis and comparison of two independent explications of the term (as conceived in both literary history and film history), it attempts to trace the functional meaning of the term for Czech film dramaturgy after the establishment of the state monopoly in cinema. "Literarization" is understood, above all, as the ideological dominance of the literary aspect in the context of cinema, i.e. a non-literary field which stems from the increased state control, as well as the historically established high prestige of the art of literature. The article consequently shifts focus from a more general level to the individual ideological-political manifestations of the "literarization" tendency. This is demonstrated by the presence of writers in the high-level nomenclature as well as in the organs of dramaturgical supervision of cinema. The study uses media coverage and archive documents in order to describe the reception of the term by authorities and institutions related to writers. The interdisciplinary theme "the writer in the field of cinema" provides specific testimony on state cultural policy in terms of its ambiguous, continuous as well as discontinuous aspects.

Martin Mišúr

„Nepokoušej se pátrat na vlastní pěst!“

Práh rozhodovacích pravomocí a dohled institucí ve filmech Red Scare

„Paní Reillyová lživě pohlédla na syna a zeptala se:
 „Ignácie, že nejsi komouš?“
 „Ach, bože!“ zaburácel Ignácius. „Dnes a denně jsem v tomto rozpadajícím
 se domě podrobován mccarthyovskému honu na čarodějnice. Ne!
 Už jsem ti odpověděl. Nejsem ničím souputníkem. Co sis to probůh umanula?“
 „Četla jsem někde v novinách, že na univerzitách je to dneska samej komunista.“
 (...)
 „Domníváš se snad, že toužím po tom, abych (...) zametal celý život ulice
 a lámal kámen, či co to vlastně dělají v oněch beztřídních státech?“⁽¹⁾

Na 46. ročníku MFF Karlovy Vary (2011) proběhla retrospektiva tvorby amerického režiséra Samuela Fullera. Před uvedením jeho filmu PICKUP ON SOUTH STREET (1953) vystoupila Christa Lang a snažila se přítomné obecenstvo přesvědčit, že její manžel nenatočil antikomunistický film. Uvedla při tom, že Fuller měl mezi lidmi na černé listině mnoho přátel a odmítal myšlenková schémata, jež po válce pronikla do Hollywoodu. Samotný snímek však její slova zdánlivě vyvracel: kapesní zloděj Skip McCoy (Richard Widmark) v něm náhodně získal přísně tajný mikrofilm, na základě čehož se stal předmětem zájmu komunistů. Film PICKUP ON SOUTH STREET bývá řazen mezi antikomunistický cyklus⁽²⁾ — skupinu hraných filmových děl, která vznikla ve Spojených státech na počátku studené války —, což věrohodnost prohlášení Christy Lang dále oslabuje. Navzdory tomu, že její

1) John Kennedy Toole, *Společení hlupců*. Praha: Argo 1995, s. 198.

2) Např. David Trend, *Cultural Democracy: Politics, Media, New Technology*. Albany: State University of New York Press 1997, s. 61. Srov. Raymond Durnat, *Paint it Black: The Family Tree of the Film Noir*. In: Alain Silver – James Ursini (eds.), *Film Noir Reader*, New York: Limelight Editions 1996, s. 50. Jelikož naprostá většina děl antikomunistického cyklu nebyla uvedena na českém území, zachovávám jejich originální názvy. U ostatních filmů uvádím český název, je-li k dispozici.

argumenty mohly zůstat zastřené, pokládám antikomunistické motivy uvedeného filmu za sporné. Obdobné prověření si ovšem žádá celý antikomunistický cyklus, jehož pomyslná ideová homogenita neodpovídá rozmanitým podmínkám vzniku těchto filmů, ani různým projevům boje proti komunismu ve Spojených státech.

Opírajíc se o myšlenky nového institucionalismu provádím v této studii tematickou analýzu ideově výlučného vzorku antikomunistického cyklu. Nový institucionalismus se záměrným ústupem od velkých komparací politických systémů zaměřuje na výzkum fungování jednotlivých institucí coby dynamických struktur. Text studie se konkrétně opírá o přístup označovaný jako normativní institucionalismus.³⁾ Normativní institucionalisté vycházejí z teze, že soubor hodnot dané instituce výrazně tvaruje rozhodování a chování jejích členů. Ačkoli motivace k zapojení jedince mohou být protichůdné, okamžikem vstupu do instituce se každý zavazuje řídit dle pravidel „logiky vhodnosti“ (*logic of appropriateness*).⁴⁾

V této studii by měl nový institucionalismus pomoci (a) nastínit specifickou pozici institucí, orgánů a organizací⁵⁾ v soudobé americké společnosti, (b) zvýraznit jejich zainteresovanost na vybraném vzorku snímků. První kapitola nabízí tomu odpovídající historický kontext, v němž jsou vymezeny vybrané instituce a popsán jejich význam při prosazování antikomunistických opatření.⁶⁾ Jelikož stály ty samé skupiny vlivu v pozadí boje proti komunismu ve filmovém průmyslu na konci čtyřicátých let, je možné tyto praxe vzájemně poměřovat. Samotný předmět analýzy — hollywoodské hrané filmy — nicméně nepřipouští mechanickou aplikaci institucionálních podmínek, které stály za vznikem těchto děl. Uvedené snímky líčí instituce spíše s ohledem na potřeby filmového průmyslu, čili nikoli nutně v zájmu zobrazovaných složek moci či veřejné správy. Navzdory tomu může nový institucionalismus v navazující analytické kapitole přispět jednak k popsání ideálního typu se blížících reflexí, jednak pomyslně kazových obrazů institucí, jimiž mohl Hollywood paradoxně podrývat ideje antikomunistů.

3) Původně bylo označení nový institucionalismus spojené s přístupem politologů Jamese G. Marche a Johana P. Olsena, kteří jsou zpětně řazeni pod normativní větev výzkumu. V současnosti je možné zaznamenat více než deset autoritativních institucionalismů, které se aplikují v mnoha oblastech společenských věd. Nástroje vlivných větví v oblasti politologie popisují např. Peter A. Hall – Rosemary C. R. Taylor, *Political Science and the Three New Institutionalisms*, *Political Studies* 44, 1996, č. 5, s. 936–957.

4) March a Olsen rozeznávají „agregační“ a „integrační“ formy účasti v institucích. Agregací je esencí smluvní organizace, jejíž hodnoty jedinec přejímá pro osobní zisk — zde je oddanost logice vhodnosti oslabena. Naproti tomu integrační participace předpokládá příslib nezištného závazku instituci. Více o obou typech James G. March – Johan P. Olsen, *Rediscovering Institutions: The Organizational Basis of Politics*. New York: The Free Press 1989, s. 21–38.

5) Pojem instituce je (nejen) v rámci nového institucionalismu užíván velmi volně — odkazuje k formálním strukturám, sociálním třídám i dalším prvkům socioekonomického uspořádání. Normativní institucionalismus pod tímto označením rovněž chápe formální struktury, ale definici rozšiřuje o soubory norem, hodnot a oblast běžné praxe (*routine*). V této práci vycházím z pojetí, které navrhli politologové Arjen Boin a Tom Christensen — ti definují instituci coby „vysoce institucionalizovanou organizaci“. Podle nich byla každá instituce původně organizací. Institucí se stává, pokud: (a) vypracuje pro členy či zaměstnance komplexní systém hodnot, který interpretuje okolní svět, (b) má podporu veřejnosti, jež ji pokládá za samozřejmou. Arjen Boin – Tom Christensen, *The Development of Public Institutions: Reconsidering the Role of Leadership*, *Administration & Society* 40, 2008, č. 3, s. 273–274, 291.

6) Výzkum poválečného antikomunismu ve Spojených státech prostřednictvím těchto nástrojů pochopitelně není vyčerpávajícím zhodnocením doby, spíše vystižením bodů, které jsou pro zkoumanou oblast příznačné.

Hledisko institucí či jejich příslušníků je přiměřené záměru provést tematickou analýzu pouze dílčí části antikomunistického cyklu, v níž získala soudobá praxe boje proti komunismu výrazný prostor. Dělo se tak oproti zbytku cyklu, jehož domněle laxní antikomunistické argumenty již soudobí kritici identifikovali přímým srovnáním s válečnými filmy proti nacismu.⁷⁾ Oproti takto spekulativním a obtížně pozorovatelným analogiím bych se rád pokusil vysledovat měnící se intenzitu antikomunistické rétoriky prostřednictvím konkrétních institucí, což umožňuje mj. případné rozšíření výzkumu i za rámec antikomunistického cyklu. Domnívám se, že jeho výzkum by se neměl stranit závěrům, které se vztahují k hollywoodským formálním konvencím či způsobu výroby, byť přímo neakcentují ideové vyznění zkoumaných děl. Zmíněná východiska nestojí proti sobě — pokud se výlučné hledisko institucí potvrdí, mělo by se projevit ve stylu a struktuře vyprávění. Ač tato studie nepřesahuje tematickou analýzu pomocí politologických nástrojů, nestaví se vůči metodám, jež by v budoucnu mohly potvrdit či vyvrátit mnohé závěry.

Zkoumaný segment antikomunistického cyklu je v této studii označen žurnalisticky znějícím, avšak odbornou debatou akceptovaným spojením „filmy Red Scare“. Předmětné pojmenování má pro účely této studie dvě základní přednosti: (a) ukotvuje výzkum v bezprostředním poválečném kontextu, čímž překonává vágně a problematicky vymezitelný pojem studenoválečné filmy;⁸⁾ (b) nabízí přijatelnou alternativu k zavedenému pojmu mccarthismus, který by v kontextu studie mylně slučoval různé aktéry a praxe.⁹⁾ Pro podporu daného spojení svědčí rovněž skutečnost, že se již objevily pokusy o jeho zavedení, byť nebyly příliš systematické. Například historik John Sbardellati obhájí spojení „filmy Red Scare“ tvrzením, že antikomunistický cyklus až na výjimky sestával z děl zasazených na území Spojených států.¹⁰⁾ Ačkoli se tento výrok fakticky nezakládá na pravdě,¹¹⁾ sdílím názor, že by se mělo přijmout toto označení výhradně pro poválečné antikomunistické filmy, které se zaměřují na domnělé vnitřní ohrožení. Rozhodl jsem se jej nepřekládat, neboť česká společnost i odborný výzkum zůstaly stranou těchto debat. Český jazyk není schopen rozlišit jemné a podstatné odstíny, jaké termín získal v zahraniční literatuře.¹²⁾ Do-

7) Např. Pauline Kael, *Morality Plays Right and Left*. *Sight and Sound* 24, 1954, č. 2, s. 67. Srov. Siegfried Kracauer, *National Types as Hollywood Presents Them*. *The Public Opinion Quarterly* 13, 1949, č. 1, s. 66–70.

8) Politolog Michael Rogin řadí mezi tzv. filmy studenoválečného konsenzu ideově nesourodou produkci od počátku čtyřicátých do poloviny šedesátých let. Michael Rogin, *Ronald Reagan, The Movie: And Other Episodes in Political Demonology*. California: University of California Press 1988, s. 272–300. Srov. Nora Sayre, *Running Time: Films of the Cold War*. New York: The Dial Press 1982, s. 79–99, jež analyzuje snímky 50. let pod vlivem probíhající studené války — mj. filmy s Jamesem Deanem, biblické eposy či melodramata o latentní homosexualitě.

9) Republikánský senátor Joseph McCarthy nepatřil k původcům antikomunistických opatření ve filmovém průmyslu. Problematické je rovněž samotné označení, jemuž schází přesná definice či vymezený úsek trvání. Více k těmto limitům Larry Cella, *McCarthyism Revisited*. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 28, 2008, č. 3, s. 405–406.

10) John Sbardellati, *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*. New York: Cornell University Press 2012, s. 159.

11) Obsahová analýza a soupis antikomunistických děl Dorothy B. Jones z poloviny 50. let dokládá, že mezinárodní komunistické hnutí tematizovala značná část antikomunistického cyklu. Dorothy B. Jones, *Communism and the Movies: A Study of Film Content*. In: John Cogley (ed.), *Report on Blacklisting: 1 Movies*. New York: The Fund for the Republic 1956, s. 214–218, 301.

12) Zveřejnění archivních materiálů v polovině devadesátých let potvrdilo, že někteří komunisté na území

slovný či přibližný překlad by nerespektoval, že spojení „Red Scare“ není bezpříznakové a váží se k němu souvislosti, které jsou do cizího jazyka obtížně přenositelné.¹³⁾ Řešením není tento obrat opustit, nýbrž důsledně reflektovat jeho pozadí při jednotlivém užití.

Institucionální perspektiva antikomunismu ve Spojených státech

Rétorika filmů *Red Scare* byla výrazně antikomunistická, je však třeba se ptát a přesněji pojmenovat, co se tímto obecným tvrzením míní. V 50. letech totiž vyslovovala systematicky negativní postoj ke komunistickým idejím většina americké společnosti, a radikálně se projevující antikomunismus tudíž nebyl formou opozice, ale specificky vyhraněným nesouhlasem.¹⁴⁾ Tyto ideje se současně ve Spojených státech nezjevily s počátkem studené války. Ačkoli bezprostředním podnětem byly aktivity domácích komunistů, myšlenkové jádro antikomunismu předcházelo zformování komunistického hnutí ve Spojených státech i bolševické revoluci v Rusku. Komplexní pochopení argumentů institucí ve filmech *Red Scare* si proto žádá přihlédnout i k vývoji a formám prosazení tamního boje proti komunismu či jemu blízkým hnutím.

Antikomunisté se odvolávali na tradice, jež dle nich odrážely postavení a úděl Spojených států — federativně uspořádaný a evropskými konflikty bezprostředně nezasažený stát přijal na počátku své existence ideu jedinečného národa, který vznikl jakožto boží zá-
měr.¹⁵⁾ Šířící se protestantské učení nabádalo k etice práce a individualismu, na základě něhož byl každý svázán s potřebou vlastního sebezdokonalování. Toto myšlení bagatelizo-

Spojených států prováděli špionáž ve prospěch SSSR. Postoj k těmto zjištěním vymezuje dvě větve historického výzkumu — bádání z převážně liberálních pozic se označuje jako „revizionistické“, kdežto protichůdné konzervativní chápání doby jako „post-revizionistické“. Revizionisté kritizují antikomunistické postupy a jsou nakloněni úvaze o zveličení vlivu komunistů, užívají tudíž spojení „Red Scare“ spíše v pejorativním významu. Post-revizionisté naproti tomu pokládají zákroky vůči komunistům za do jisté míry adekvátní tomu, jakých činů se dopouštěli, na základě čehož jim je bližší soudobý obrat „Red Menace“. Více k této debatě Kimmo A h o n e n, *Anticommunism in the United States in the 1950s: Post-Cold War Interpretations*. In: Ausma C i m d i n a – Jonathan O s m o n d (eds.), *Power and Culture: Hegemony, Interaction and Dissent*. Pisa: Pisa University Press 2006, s. 131–145. Srov. John Earl H a y n e s – Harvey K l e h r, *Red Scare or Red Menace?: American Communism and Anticommunism in the Cold War Era*. Chicago: Ivan R. Dee 1996.

13) Snímek *THE RED MENACE* (1949) byl do češtiny přeložen jako „Rudá hrozba“. Grigorij A l e x a n d r o v, Hollywood ve službách válečných štváčů. *Rudé právo* 31, 1951, č. 29 (4. 2.), s. 5 a David P l a t t, Hollywood útočí na mír. *Kino* 4, 1949, č. 12, s. 173. Kdyby se spojení filmy *Red Scare* přeložilo identicky, zastřelo by podstatné rozdíly — podobně zavádějící by byl volnější překlad (kupříkladu „rudé nebezpečí“).

14) Antikomunismus běžných Američanů byl poměrně ambivalentní. Ve výzkumu veřejného mínění z roku 1954 si 51 % dotazovaných přálo uvěznění komunistů a 66 % vyřazení komunistických knih z veřejných knihoven. Ovšem na otázku „Jaké záležitosti vás nejvíce znepokojují?“ uvedlo pouze 1 % hrozbu komunismu. Marie- France T o i n e t o v á, *Hon na čarodějnice 1947–1957: mccarthismus*. Praha: Themis 1999, s. 66. Pro účely této studie jsou za antikomunisty označeni pouze ti jednotlivci, jejichž znepokojení vedlo k aktivní a zpravidla veřejné podpoře boje proti komunismu.

15) Tato idea nemá jednotné označení — je možné mluvit o zjevném předurčení (*manifest destiny*) nebo o amerikanismu. Dnes se většinou užívá spojení americká výjimečnost — použité již francouzským politickým myslitelem Alexisem de Tocquevillem v polovině devatenáctého století —, o jehož prosazení se paradoxně zasloužil i komunista Jay Lovestone, když ve dvacátých letech líčil cestu k socialismu ve Spojených státech. Lovestone byl ze strany později vyloučen a ideu americké výjimečnosti přejala v odlišném významu značná část konzervativců i liberálů. James W. C e a s e r, *The Origins and Character of American Exceptionalism*.

valo roli státu, pěstovalo nedůvěru vůči okolnímu světu a v krizových etapách podněcovalo hledání a demonizování vnitřního nepřítele. Pozvolné prosazování levicových aktivit ve Spojených státech od sedmdesátých let devatenáctého století bylo tak již na počátku zatíženo stigmatem konspirace či importovaného — a tudíž neamerického — myšlení. Když po první světové válce proběhla intenzivní vlna stávek a následné nucené vystěhování radikálů cizího původu, pokládaly mnohé konzervativní skupiny nastupující konflikt za existenční riziko.¹⁶⁾

Ve dvacátých letech měli antikomunisté marginální vliv, a proto mnozí vytvářeli síť mnohostranných vazeb napříč institucemi i jednotlivci, což jim umožnilo přečkat společensky nepříznivé období.¹⁷⁾ Disciplinovaná antikomunistická síť byla na počátku značně integrační, poněvadž samotná účast nezaručovala jejím členům osobní prospěch. Antikomunisté tradičně nedůvěřovali vládě, která je přitom na konci třicátých let pomohla vyvést z izolace: založení Sněmovního výboru pro neamerickou činnost (House Committee on Un-American Activities, dále HUAC)¹⁸⁾ a povolení odposlechů — k monitorování činnosti nacistů a komunistů Federálním úřadem pro vyšetřování (Federal Bureau of Investigation, dále FBI) — signalizovalo, že boj proti krajním politickým uskupením bude spadat pod specializované úřady.¹⁹⁾ Schválení „Smith Act“ v červnu 1940 pak otevíralo otázku samotné politické legitimacy komunistické strany.²⁰⁾

Dalším opatřením dočasně zamezilo válečné spojení se Sovětským svazem, ovšem bezprostředně po skončení druhé světové války se rozrůstající antikomunistická síť opět zaměřila na „nekompetentní“ vládu. Zásadní změnu představoval požadavek odborné

American Political Thought 1, 2012, č. 1, s. 3–28. Srov. „V podstatné části odborné literatury se americká výjimečnost definuje absencí výraznějšího socialistického hnutí“. Citováno podle Seymour Martin Lipset, *Dvoušedná zbraň: Rub a líc americké výjimečnosti*. Praha: Prostor 2003, s. 23.

- 16) Post-revizionistické shrnutí nabízí např. Richard Gid Powers, *Not Without Honor: The History of American Anticommunism*. Yale: Yale University Press 1998, s. 17–42. Srov. Noam Chomsky, *Necessary Illusions: Thought Control in Democratic Societies*. Cambridge: South End Press 1989, s. 185–190, který se z levicových pozic pokouší problém zasadit do myšlenkových tradic Spojených států.
- 17) Politologové Tsveta Petrova a Sidney Tarrow užívají pro tuto strategii označení transakční kapacita, mezi níž řadí navazování spojení, utváření koalic nebo interakci s politickými aktéry. Transakčně zaměřené skupiny nemusejí mít vysoký mobilizační potenciál, aby byly schopny prosazovat své zájmy. Více o transakční kapacitě Tsveta Petrova – Sidney Tarrow, *Transactional and Participatory Activism in the Emerging European Polity: The Puzzle of East Central Europe*. *Comparative Political Studies* 40, 2007, č. 1, s. 74–94. Srov. Ellen Schrecker, *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*. Boston: St. Martin's Press 1994, s. 14.
- 18) Pod touto zkratkou byl HUAC znám teprve po válce, kdy obdržel statut stálého výboru. V prvních letech se často označoval coby Diesův výbor s odkazem na prvního předsedu, Martina Diesa Jr. K této fázi viz August R. Ogden, *The Dies Committee: A Study of the Special House Committee for the Investigation of Un-American Activities, 1938–1944*. Connecticut: Greenwood Press 1984.
- 19) Tato opatření neměla společného původce. O rozšíření působnosti FBI od federálních zločinů k podezřelým politickým aktivitám se zasadil prezident Roosevelt, jehož vlastní politika byla předmětem šetření konzervativního HUAC. Athan G. Theras, *FBI Oversight and Liaison Relationships*. In: Athan G. Theras (ed.), *The FBI: A Comprehensive Reference Guide*. Phoenix: Oryx Press 1998, s. 150.
- 20) Zákon stanovil trestní postih osob usilujících o svržení vlády Spojených států — kriminalizován tudíž nebyl pouze trestný čin, ale rovněž příslušnost k organizaci, která ho podněcuje. Jednalo se o první zákon omezující svobodu projevu v období míru od roku 1798. Genezi zákona přibližuje Rebecca Hill, *The History of the Smith Act and the Hatch Act: Anti-Communism and the Rise of the Conservative Coalition in Congress*. In: Robert Justin Goldstein (ed.), *Little 'Red Scares': Anti-Communism and Political Repression in the United States, 1921–1946*, Farnham — Vermont: Ashgate 2014, s. 315–346.

způsoblosti k boji proti komunismu. Antikomunisté vyzdvihovali moderní vyšetřovací postupy FBI a rozsah znalostí jeho ředitele J. Edgara Hoovera, pro nějž se antikomunismus stal de facto životním posláním.²¹⁾ Zároveň se začalo projevovat, že antikomunisté nebyli spojeni stranicky, nýbrž ideově. Vzestup obliby boje proti komunismu úměrně tomu zvyšoval agregátní účast a konkurenční prostředí. Ani sdílený odpor ke komunismu nezabránil vzájemnému podezírání, osobním antipatiím či snahám o posílení vlastního významu na úkor dalších skupin.²²⁾ Dopad těchto posunů byl zvláště patrný u podzákonných opatření proti komunismu — na počátku 50. let bylo ve Spojených státech schváleno množství křiklavě nekompromisních státních výnosů a nařízení s omezenou působností. V některých státech byl Komunistické straně Spojených států amerických (Communist Party of the United States of America, dále CPUSA) dokonce upřen statut politické strany.²³⁾

Neméně závažným důsledkem prorůstání antikomunismu do veřejných institucí byl dopad na jednání aktérů, kteří o něj dosud nejevili zájem. Nyní v zásadě neměli jinou alternativu — znásobením potenciálně podezřelých jednání paralyzovalo opozici a pobízelo politicky nevyhraněné, aby zaujali preventivně antikomunistický postoj. Zatímco osoby na vedoucích pozicích ve veřejné správě pragmaticky přejímaly antikomunismus — čímž nepřímo obhajovaly tato opatření na federální úrovni —, zaměstnanci byli nuceni akceptovat programy loajality coby psanou formu logiky vhodnosti.²⁴⁾ Antikomunisté přikládali větší váhu loajalitě než ústavně garantovaným právům jednotlivce, která měla být od ní odvozená; autoři dobových pamfletů vyčítali čtenářům nedostatečnou bdělost, což podle nich přispělo k rozmachu komunismu doma i v zahraničí.²⁵⁾ Vnitřní situace Spojených států měla připomínat válečný stav, během něhož se omezoval ohled na jednotlivce — antikomunistický postoj přestal být dobrovolný, naopak se mělo stát normou celospolečenské přimknutí k institucím.²⁶⁾

21) Antikomunistické postoje ředitele FBI shrnuje J. Edgar Hoover, *Masters of Deceit: The Story of Communism in America and How to Fight It*. New York: Henry Hold and Company 1958. Ačkoli autorství zůstává (nejen) u této publikace sporné — statě i projevy mnohdy psali pro Hoovera jeho podřízení — validitu publikace to nikterak nesnižuje, neboť ji ředitel FBI plně autorizoval.

22) Představitelé Americké obchodní komory kupříkladu zdůrazňovali, že oproti jiným rozvíjeli antikomunismus již těsně po válce, kdy podobné postoje doprovázela mnohem silnější kritika. Viz U. S. Chamber of Commerce, *Communism: Where Do We Stand Today?* Washington: Chamber of Commerce of the United States 1952, s. v. Srov. U. S. Chamber of Commerce, *Communist Infiltration in the United States: Its Nature and How to Combat It*. Washington: Chamber of Commerce of the United States 1946.

23) Kupříkladu v Alabamě platilo nařízení zakazující komunistům vstup na území státu — neuposlechnutá výzva k odchodu se trestala uvězněním na šest měsíců. Griffin Farrow, *Red Scare: Memories of the American Inquisition: An Oral History*. New York: Norton 1995, s. 203.

24) Seběmenší porušení mohlo vést ke ztrátě zaměstnání, což se stalo symbolem antikomunistických represí na počátku 50. let. Stigmatizovaný jedinec hledal jen velmi obtížně další práci a postupně se dostával do společenské izolace. Ač jsou počty v tomto směru přibližné — zaměstnavatelé nemuseli uvést skutečný důvod —, historici zmiňují přibližně deset tisíc propuštěných. E. Schrecker, c. d., s. 76.

25) HUAC vydal pamflet koncipovaný jako rozhovor neinformovaného Američana s členem výboru. V osmačtyřicáté otázce věnované vládě se znepokojený občan zeptal, kdo je zodpovědný za současný stav. Dočkal se nečekané odpovědi — „ty sám“. Představitel výboru vysvětlil, že dokud nezačne veřejnost vyžadovat opatření proti komunismu, vláda nezasáhne. Citováno podle House Committee on Un-American Activities, *100 Things You Should Know about Communism Series*. Washington: Committee on Un-American Activities, U. S. House of Representatives 1949, s. 102.

26) Situace ve Spojených státech se popisovala následujícími slovy: „Tohle je válka, jejímž jediným žádoucím

Konsenzus tohoto typu byl sice stěží představitelný, ale mohlo se k němu podněcovat. Mobilizující potenciál měla mediální odhalení údajných špionážních aktivit i v těch případech, kdy obvinění nedávala příliš smysl.²⁷⁾ Média ovšem nebyla jediným vnějším kanálem, kudy mohla proudit rétorika boje proti komunismu. Jestliže antikomunisté víceméně izolovaně přestáli dekády, v nichž nemohli dostatečně realizovat své záměry, obraceli se v nové situaci též na instituce, které s nimi dosud nebyly spojovány. Jedním z mimořádně vlivných spojenců se měl v této době stát Hollywood.

HUAC v Hollywoodu a ozvěna v ose myšlení o filmech *Red Scare*

O filmový průmysl se komunisté i antikomunisté živě zajímali, ale jejich kroky dokládaly závažné nepochopení toho, jak fungoval hollywoodský produkční systém. Ani jedna ze znesvářených stran nedokázala plně připustit, že případní tvůrci komunistického či antikomunistického filmu byli nuceni akceptovat organizační a ekonomické priority Hollywoodu, které Richard Maltby shrnul pod pojem „komerční estetika“. Ideálem filmového průmyslu ve Spojených státech bylo zaujmout široké publikum bez ohledu na rasu, věk či pohlaví.²⁸⁾ Výrobu univerzálně přijatelných děl zabezpečovalo krom jiného i seberegulační potlačení otevřeně politických postojů, jež by mohly zúžit potenciální obecenstvo či podnítit nevíтанý vnější dohled.²⁹⁾ Jakékoli snaze politicky aktivního zaměstnance o subverzivní vložení rozmanitých narážek měl zabránit producent, který zaručoval soulad mezi dílem a publikem. Hollywoodský produkční systém byl při společném tvůrčím úsilí natolik rozvrstven a kontrolován, že se průnik politicky nepřijatelných postojů nejevil jako pravděpodobný.³⁰⁾

Ve třicátých a čtyřicátých letech pracovalo ve filmovém průmyslu několik stovek komunistů, avšak jejich strana nebyla obecně brána za relevantního partnera při vyjednává-

vyústěním je totální vítězství a bezpodmínečná kapitulace nepřítele (...) Povinností každého loajálního Američana je zapojení do této bitvy“. Citováno podle U. S. Chamber of Commerce, *Communism*, s. 43.

27) Když kupříkladu na konci roku 1949 získal Mao Ce-tung definitivně kontrolu nad pevninskou oblastí Číny a vyhlásil Čínskou lidovou republiku, stalo se tak podle antikomunistů v důsledku činnosti nepřátelských agentů na ministerstvu zahraničí. Tato blíže neobjasněná spekulace zůstala nepotvrzena. E. S c h r e c k e r, c. d., s. 66–69.

28) Richard M a l t b y, *Hollywood Cinema*. Massachusetts: Wiley-Blackwell 2003, s. 10–12, 270–276.

29) Garantem těchto opatření se stalo Sdružení amerických filmových producentů a distributorů (Motion Picture Producers and Distributors of America, dále MPPDA), které bylo založeno v roce 1922 za účelem zamezení vnějších nařízen. Seberegulační funkci plnil Produkční kodex — měl vylepšit veřejný obraz Hollywoodu, stížený skandály i stále otevřenější prezentací násilí a erotiky ve filmech. Vedlejším produktem bylo úsilí udržet pod kontrolou nátlakové skupiny volající po morální nápravě, včetně politické kontroly. Více o pozadí kolem vzniku Produkčního kodexu Stephen V a u g h n, *Morality and Entertainment: The Origins of the Motion Picture Production Code*. *The Journal of American History* 77, 1990, č. 1, s. 39–65.

30) Tamní pracovní proces zásadně ovlivnilo pojetí standardizované sériové výroby a detailní dělby práce. Filmový průmysl preferoval specializované pracovníky na jednotlivých úsecích, kteří neměli povědomí o celkovém výrobním procesu — toto omezení platilo dokonce i pro zaměstnance na vrcholných pozicích mimo produkční hierarchii. Například unikátní postavení režiséra Johna Forda ve třicátých letech se odráželo v jeho kontrole nad závěrečným sestřihem vlastních filmů. David B o r d w e l l – Janet S t a i g e r – Kristin T h o m p s o n, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press 1985, s. 90–95, 326.

ní. Značnou část veřejnosti znepokojovala militantní rétorika vedoucích představitelů CPUSA i sektářské chování řadových členů, které připomínalo spíše podzemní organizaci.³¹⁾ Zarputilé lpění na logice vhodnosti nutilo komunisty podříditi se jakékoli aktuální linii strany, i když přepisovala původní hodnoty v jejich pravý opak.³²⁾ Nekompromisní požadavky přinášely výsledky — komunisté si získali pověst spolehlivých a obětavých pracovníků. V Hollywoodu uplatnili své organizační dovednosti, zásluhou čehož významně posílilo místní odborové hnutí.³³⁾ Leckdy dramatický průběh stávek zaměstnanců — za vyváženější platové ohodnocení i vyšší vážnost profese — patřil k viditelným a nepřiliš vítaným důsledkům činnosti hollywoodských odborů. Komunisté v Hollywoodu rozvíjeli rovněž tvůrčí činnost; nejčastěji na pozicích scenáristů, což obavy jejich odpůrců prohlubovalo.³⁴⁾

Filmová kritička Dorothy B. Jones v polovině 50. let podrobně zkoumala scénáře vlivných členů CPUSA a dospěla k závěru, že se vesměs jednalo o nezávadné žánrové snímky. Autorka však současně připomněla, že míra angažovanosti zdejších komunistů odrážela hodnotové výkyvy CPUSA.³⁵⁾ Jinými slovy, hollywoodští komunisté se pokoušeli uvést do rovnováhy logiku vhodnosti na pracovišti s loajalitou ke straně. I kdyby upřednostnili výhradně jejich členství v CPUSA, nemuselo to těsně po druhé světové válce paradoxně ohrožovat scénáře vznikajících filmů. Komunistická strana totiž souběžně vyostřila rétoriku směrem k veřejnosti — v polovině roku 1946 byl spolustraníky zavržen komunistický scenárista Albert Maltz, když zpochybnil angažovaný model umění podle sovětského vzoru.³⁶⁾ Komunisté ve filmovém průmyslu náhle stáli před dilematem, protože jim bylo znemožněno podílet se na politicky neutrální tvorbě, pokud akcentovala toliko zábavu a zisk.³⁷⁾

31) Např. William Z. Foster, *Toward Soviet America*. New York: Coward-McCann 1932. Patriotisticky založené antikomunisty dále iritovalo úsilí komunistů prohlásit se za dědice Americké revoluce a prezidentů Thomase Jeffersona nebo Abrahama Lincolna. Viz Earl Browder, *Lincoln and the Communists*. New York: Workers Library Publishers 1936.

32) Logika vhodnosti členů CPUSA odrážela politiku Sovětského svazu, což stálo za náhlým utlumením antifašismu ve straně po podepsání tzv. paktu Ribbentrop-Molotov. Podobně nenadále bylo zapojení komunistů do válečného úsilí, když nacistické Německo napadlo SSSR. Ideové výkyvy dokládaly bezvýhradnou loajalitu tamních komunistů Moskvě, což zklamalo mnohé liberály, v jistých oblastech sympatizujících s politikou CPUSA. E. Schrecker, c. d., s. 8.

33) K nejradikálnějším skupinám patřilo Sdružení filmových scenáristů (Screen Writers Guild, dále SWG), do něhož komunisté vnesli řád a rozvinuli nátlakový potenciál. Více o působení SWG viz Larry C. Eclair – Steven Englund, *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930–1960*. Berkeley: University of California Press 1983, s. 16–46.

34) V kritickém roce 1947 pracovalo v Hollywoodu přibližně 300 současných či někdejších členů CPUSA — podíl scenáristů tvořil 50 %. G. Fariello, c. d., s. 255. V průběhu téhož roku se SWG dohodlo s producenty Darrylem Zanuckem a Dorem Scharym, že vybraní scenáristé budou přítomni natáčení, aby si osvojili produkční postupy. D. Bordwell – J. Staiger – K. Thompson, c. d., s. 334.

35) Deset zvolených scenáristů se dohromady podílelo na 159 snímcích, což měl být dostatečně vypovídající vzorek. Autorka též uvedla ojedinělý příklad schválení politicky nepřijatelného filmu. Podvrtné motivy ve snímku *TAJEMNÝ MR. O'HARA* (1936) — tj. implicitní vyjádření podpory komunistickým partyzánům v boji proti nacionalistům — prošly složitým schvalovacím procesem bez povšimnutí, neboť zápletku o nebezpečné misi v Severní Číně nikdo ve studiu Paramount příliš nerozuměl. D. B. Jones, c. d., s. 202–214, 226.

36) Maltz byl vzat na milost, když se vzápětí omluvil. Albert Maltz, *What Shall We Ask of Writers?* *The New Masses* 21, 1946, č. 7, s. 19–22 a Albert Maltz, *Moving Forward*. *The New Masses* 21, 1946, č. 15, s. 8–9. Tzv. Maltzova aféra silně poškodila pověst komunistů v Hollywoodu. Viz John Sbardella, 'The Maltz Affair' Revisited: How the American Communist Party Relinquished its Cultural Influence at the Dawn of the Cold War. *Cold War History* 9, 2009, č. 4, s. 489–500.

Jak se ovšem zdálo, pro antikomunisty nebyly tyto argumenty dostatečné. Problém totiž spočíval v něčem jiném. Výzkum Dorothy B. Jones prakticky obešel prosovětské válečné filmy, včetně nezvykle kriticky přijatého snímku *MISSION TO MOSCOW* (1943).³⁸⁾ Důvod byl prozaický: autorka analyzovala výhradně činnost členů CPUSA, což nebyl případ scenáristy filmu Howarda Kocha. Komunistou nebyl ani producent MGM Irving Thalberg, třebaže se na počátku třicátých let několikrát neúspěšně pokoušel prosadit realizaci filmu *SOVIET* o americkém inženýrovi, který se v Sovětském svazu nadšeně zapojil do budování nákladné přehrady.³⁹⁾ Motivace k výrobě takových snímků se zdánlivě neomezovala na potřeby komerční estetiky — ve filmu *MISSION TO MOSCOW* se objevila mytická postava prezidenta Roosevelta, o jehož vlivu na výsledné dílo se dlouhá léta spekulovalo. Nebylo tajemstvím, že producenti studií udržovali styky s představiteli federální vlády, kteří mohli k požadavkům filmového průmyslu přihlédnout.⁴⁰⁾ Po vstupu Spojených států do druhé světové války posílila vláda v Hollywoodu vliv zřízením Úřadu válečných informací (*The United States Office of War Information*, dále OWI). Jak si povšiml mj. Dana Polan, válečná produkce začala ve zvýšené míře oslavovat „obyčejného člověka“, který se vzpíral rozkazu autorit a institucí — levicový film tudíž mohl být teoreticky vyroben, aniž by ve štábu působil člen CPUSA.⁴¹⁾

Antikomunisté měli o silných vazbách Hollywoodu na údajně podezřelé složky státní moci zpočátku spíše neurčitou představu.⁴²⁾ Jejich pohled na filmový průmysl byl zatížen obrazem amorálního a bezhodnotového sídla zábavy, což se nezměnilo ani po důsledném

37) Komunistický spisovatel Howard Fast napsal: „U nás mají špinavá kolena celé zástupy těch, kteří se plazí před Neamerickým výborem, ministerstvem spravedlnosti, Hollywoodem, dobře placími časopisy, žlutáckými plátky, před celým tím žalostným, veledůležitým strojem, který den co den louhuje jed z vražedných mozků reakce! Ti lidé nejen hrbí hřbet, oni se přímo plazí v prachu! Tisknou tváře do bláta a chlamstají je!“ Ačkoli dobový překlad mohl původní znění zkreslit, radikální tón v něm byl zcela jistě obsažen. Citováno podle Howard F a s t, *Literatura a skutečnost*. Praha: Svoboda 1951, s. 121.

38) Idealizovaný obraz spokojeně budující a emancipované sovětské společnosti v tomto filmu byl součástí válečného spojení se Sovětským svazem. Více ke kontextu a uvedení Todd B e n n e t t, *Culture, Power, and Mission to Moscow: Film and Soviet-American Relations during World War II*. *The Journal of American History* 88, 2001, č. 2, s. 489–518. Srov. Daniel S a u v a g e t, *Moskevská mise* (1943), „americko-stalinistický“ film. In: Kristian F e i g e l s o n – Petr K o p a l (eds.), *Film a dějiny 3: Politická kamera — film a stalinismus*. Praha: Casablanca, Ústav pro studium totalitních režimů 2012, s. 127–140.

39) Tento a další pokusy začlenit sovětské motivy do hollywoodské produkce třicátých let zkoumá Brian D. H a r v e y, *Soviet-American 'Cinematic Diplomacy' in the 1930s: Could the Russians Really Have Infiltrated Hollywood?* *Screen* 46, 2005, č. 4, s. 487–498.

40) Lobbisté ve Washingtonu se pokoušeli krom jiného zamezit zahájení antimonopolního řízení proti Hollywoodu ze strany ministerstva spravedlnosti. Zamítnutí námětu z politických důvodů se interpretovalo jako politická cenzura a monopolní chování, což stálo za dodatečným schválením filmu *PAN SMITH PŘICHÁZÍ* (1939) o idealistickém senátorovi, který po nástupu do úřadu čelil mnoha dosud neznámým protivenstvím. R. M a l t b y, c. d., s. 278–280.

41) OWI vydal v roce 1942 *Manuál pro filmový průmysl*, ve kterém označil probíhající konflikt spojením lidová válka (*people's war*). Podle Polana některé válečné filmy nezáměrně popíraly hodnoty dominantní ideologie, a poukazyvaly tím na rozpory soudobé společnosti. Dana P o l a n, *Power and Paranoia: History, Narrative, and the American Cinema, 1940–1950*. New York: Columbia University Press 1986, s. 77–79, 101–158. Více o OWI Gregory D. B l a c k – Clayton R. K o p p e s, *What to Show the World: The Office of War Information and Hollywood, 1942–1945*. *The Journal of American History* 64, 1977, č. 1, s. 87–105.

42) Ve dvacátých letech se jednalo o nesystematickou kritiku konkrétních filmů či společností. Členové CPUSA neměli v Hollywoodu významnou pozici až do poloviny třicátých let. Více J. S b a r d e l l a t i, *J. Edgar Hoover Goes to the Movies*, s. 11–24. Srov. L. C e p l a i r – S. E n g l u n d, c. d., 54–60.

uplatnění Produkčního kodexu od poloviny třicátých let. Mimoto se nezdálo, že by Hollywood jevil zájem o odbornou spolupráci s odpůrci komunismu na skromné výrobě antikomunistických filmů. Při jejich výrobě se filmový průmysl nezaklínal osvětovou funkcí: úspěšná romantická komedie *NINOČKA* (1939) s Gretou Garbo měla naopak prokázat, že antikomunistický snímek nemusí být při pečlivém uplatnění žánrových vzorců zaměňován za politickou agitaci.⁴³⁾ Válečné spojenectví se Sovětským svazem utlumilo projevy boje proti komunismu, na základě čehož měla spisovatelka a myslitelka Ayn Rand na jaře 1944 minimální šanci při prosazování vlastního antikomunistického scénáře.⁴⁴⁾ V témže roce stála Ayn Rand u zrodu Aliance filmového průmyslu pro zachování amerických hodnot (Motion Picture Alliance for the Preservation of the American Ideals, dále MPA). Vznik této organizace mimořádně posílil transakční kapacitu antikomunistické sítě, která poprvé získala vlivného spojence přímo ve strukturách filmového průmyslu.⁴⁵⁾

Ředitel FBI J. Edgar Hoover se po válce ujal vůdčí role koordinátora antikomunistické sítě při chystané konfrontaci s Hollywoodem. Jeho agenti od počátku čtyřicátých let shromažďovali informace o podezřelých osobách, získávali přístup ke scénářům a psali vyčerpávající analýzy zhlédnutých filmů.⁴⁶⁾ Významnou úlohu sehráli členové MPA, kteří mohli využít své renomé a ovlivnit společenské mínění. Posledním článkem vznikající antikomunistické koalice se stal HUAC, jemuž byla svěřena důležitá a mediálně vděčná role vyšetřovatele údajné komunistické infiltrace ve filmovém průmyslu.⁴⁷⁾ V pozadí zájmu o Hollywood byla nutková potřeba zviditelnit antikomunistické aktivity. Do té chvíle vesměs nerespektovaný HUAC uplatnil autoritativní strategii — předvolaný svědek stál před několika členy výboru, což připomínalo skutečný soudní tribunál. HUAC přitom nemohl nikoho odsoudit, a proto připomínal spíše nátlakovou skupinu. Svědky dělil na „přátelské“ a „nepřátelské“, kteří byli nuceni popřít obvinění.⁴⁸⁾ Ačkoli na slyšeních v říjnu 1947 vystoupil ředitel FBI i zástupci MPA, hlavní pozornost náležela HUAC, který rázně

43) *NINOČKA* podnítila brzký vznik dvou obdobně laděných satirických komedií. Tento film zevrubně rozebírá kupříkladu Harlow R o b i n s o n , *Russians in Hollywood, Hollywood's Russians: Biography of an Image*. Boston: Northeastern 2007, s. 103–111. Srov. Anna Cabak R é d e i , Rhetoric in Film: A Cultural Semiotical Study of Greta Garbo in Ninotchka. *Film International* 4, 2006, č. 6, s. 52–61, která připomíná nezastupitelný význam hvězdného obrazu Greta Garbo při ztvárnění nekompromisní sovětské agentky.

44) Část post-revizionisticky smýšlejících autorů soudí, že CPUSA těžila během války spíše z potlačení antikomunistických filmů než prosazení vlastních idejí do vznikajících děl. Kupříkladu Ayn Rand byla odmítnuta na základě údajné hrozby bojkotu a výtržností komunistů při uvedení. Jena T r a m m e l l , Red Pawn: Ayn Rand's Other Story of Soviet Russia. In: Robert M a y h e w (ed.), *Essays on Ayn Rand's We the Living*. Maryland: Lexington Books 2012, s. 184.

45) V roce 1947 sepsala Ayn Rand pro MPA pamflet, v němž jmenovala třináct nevhodných témat a motivů. Apelovala na tvůrce, aby k nim přistupovali opatrně, ideálně vůbec. Např.: (9) „Neidealizuj „obyčejného člověka“ nebo (13) „Nehanob americké politické instituce“. Citováno podle Ayn R a n d , *Screen Guide for Americans*. California: The Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals 1947, s. 7, 11.

46) Mnohé informace nebyly použitelné — agenti ve filmových analýzách sklouzávali k nadinterpretacím, navíc neměli oprávnění k pročitání hollywoodských materiálů. John A. N o a k e s , Bankers and Common Men in Bedford Falls: How the FBI Determined that It's a Wonderful Life Was a Subversive Movie. *Film History* 10, 1998, č. 3, s. 311–319. Srov. Edward A l w o d , Watching the Watchdogs: FBI Spying the Journalists in the 1940s. *Journalism & Mass Communication Quarterly* 84, 2007, č. 1, s. 137–150.

47) Hoover si přál, aby o jeho akci nebyla spravena veřejnost, proto si neponechal její řízení. Spojenectví s HUAC ovšem zůstalo nestabilní, neboť si ho ředitel FBI vůbec nevážil. Problematické aspekty antikomunistické koalice zkoumá J. S b a r d e l l a t i , *J. Edgar Hoover Goes to the Movies*, s. 106–130.

48) Více k těmto metodám HUAC viz E. S c h r e c k e r , c. d., s. 54–56.

konfrontoval mj. vrcholné představitele studií. Otázky na vliv odborových svazů nebo účast administrativy prezidenta Roosevelta při výrobě filmu *MISSION TO MOSCOW* naznačovaly, že antikomunistická koalice nezkoumala pouze síť vztahů kolem CPUSA.⁴⁹⁾

Hollywood ze slyšení zdánlivě vyšel jako jasný poražený. Zástupci filmového průmyslu ustoupili tlaku, když v hotelu Waldorf-Astoria formulovali prohlášení o vyloučení členů komunistické strany z jakéhokoli zaměstnaneckého poměru, což se stalo podnětem pro vznik černé listiny a dalších seznamů nepohodlných osob napříč filmovým průmyslem.⁵⁰⁾ Traumatizující dopady ovšem zatlačují do pozadí jinou odezvu filmového průmyslu, který neměl v úmyslu obětovat ekonomické zájmy. Jindřiška Bláhová připomněla, že bezprostředně po slyšení — a v návaznosti na klesající výnosy z domácích kin — zástupci průmyslu zintenzivnili jednání s filmovými monopoly v sovětské sféře vlivu o možném dovozu hollywoodských filmů.⁵¹⁾ Mimoto zcela selhalo úsilí antikomunistů přerušit vazby filmového průmyslu s elitami liberálního smýšlení, jež se po této zkušenosti naopak prohloubily.⁵²⁾

Poválečná antikomunistická produkce, pro niž se vžilo označení antikomunistický cyklus,⁵³⁾ bývá nahlížena jako součást kapitulace filmového průmyslu před HUAC.⁵⁴⁾ Domnělá vynucenost se měla na těchto filmech negativně podepsat — liberálně orientovaní historikové předpokládali, že se antikomunistický cyklus skládal z esteticky konvenčních a myšlenkově banálních děl, která sloužila coby ostudný odraz doby.⁵⁵⁾ K jisté uzavřenosti

49) Producent Jack Warner odmítl Rooseveltův podíl na vzniku filmu. Podobně záporně se k jinému obvinění vyjádřil herec Ronald Reagan, když — coby člen MPA — hodnotil úspěchy při odhalování údajné podvrtné činnosti v SWG. Přátelští svědci tudíž cíleně korigovali vznesená nařčení. Viz House Committee on Un-American Activities, *Hearings Regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry*. Washington: United States Government Printing Office 1947, s. 10, 217.

50) Celé znění tzv. Waldorfského prohlášení např. E. S c h r e c k e r, c. d., s. 215–217.

51) Potenciálně kontroverzní rozhodnutí se omlouvalo patriotistickými záměry — uvedení hollywoodských filmů v tomto regionu mělo u obyvatelstva zažehnout touhu po kapitalismu. Jindřiška Bláhová, *A Tough Job for Donald Duck: Hollywood, Czechoslovakia, and Sellings Films behind the Iron Curtain, 1944–1951*. Dizertační práce, School of Film and Television Studies — Katedra filmových studií FF UK, Norwich — Praha 2010, s. 127–134. Srov. Jindřiška Bláhová, *Hollywood za železnou oponou. Jednání o nové smlouvě o dovozu hollywoodských filmů mezi MPEA a ČSR (1946–1951)*. *Illuminace* 20, 2008, č. 4, s. 19–62.

52) Kontext slyšení a jeho dopadů přibližuje L. C e p l a i r – S. E n g l u n d, c. d., s. 200–299, 325–397 nebo Viktor S. N a v a s k y, *Naming Names*. New York: Viking 1980. Srov. Richard M a l t b y, *Made for Each Other: The Melodrama of Hollywood and the House Committee on Un-American Activities, 1947*. In: Philip D a v i e s – Brian N e v e (eds.), *Cinema, Politics, and Society in America*. Manchester: Manchester University Press 1981, s. 76–96 a Jon L e w i s, 'We Do Not Ask You to Condone This': How the Blacklist Saved Hollywood. *Cinema Journal* 39, 2000, č. 2, s. 3–30.

53) O cyklu se sebejistě mluvilo již v době, kdy do něho náležel pouhý jeden film. Např. Thomas F. B r a d y, *Hollywood Resume: Second Film in Anti-Red Cycle Starts* — Addenda. *The New York Times* 97, 1948, č. 151 (30. 5.), s. X5. Samotný obrat existoval od 50. let. Např. D. B. J o n e s, c. d., s. 214–218. Současné užití se často odvozuje od vlivného článku historika Thomase Dohertyho, který ho nově ustavil a především časově ohraničil. Thomas D o h e r t y, *Hollywood Agit-Prop: The Anti-Communist Cycle, 1948–1954*. *Journal of Film & Video* 40, 1988, č. 4, s. 15–27. Na druhou stranu publikace či články, které tuto produkci zmiňují jen okrajově a bez dalších zdrojů, často volí prosté spojení „antikomunistické filmy“.

54) Pro vznik antikomunistických děl se během slyšení vyslovili mj. producent Jack Warner a herec Adolphe Menjou. Dobový přepis viz House Committee on Un-American Activities, *Hearings Regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry*, s. 28–29, 170.

55) Východiskem vlivnějších analýz je revizionismus, vyvažující hledisko post-revizionismu schází. Konzervativní autoři, tematizující poválečný antikomunismus ve filmovém průmyslu, antikomunistický cyklus opo-

myšlení o antikomunistickém cyklu dále přispěl očividný nezáměr vlivných dějin filmu.⁵⁶⁾ Jízlivý pohled na předmět badatelského zájmu intuitivně vedl k selekci příkladových filmů. Ačkoli antikomunistický cyklus sestával přibližně ze čtyřiceti celovečerních děl, autoři delších statí většinou analyzovali některý ze šesti mimořádně návodných filmů — BIG JIM McLAIN (1952), I MARRIED A COMMUNIST (1949), I WAS A COMMUNIST FOR THE FBI (1951), MY SON JOHN (1952), THE RED MENACE, WALK EAST ON BEACON! (1952). Tyto snímky by proto bylo vhodné označovat jako klasický antikomunistický cyklus: ten reprezentoval úsilí zdůraznit u několika pečlivě zvolených děl jen ty aspekty antikomunistického cyklu, které tvoří východiska kritiky dané produkce z pohledu levicových liberálů.⁵⁷⁾ Obzvláště četná byla reflexe melodramatu MY SON JOHN, protože snímek příhodně shromažďoval předsudky vůči antikomunistickému cyklu — radikální argumentace, nestandardní podmínky během natáčení a nezáměr diváků. Zavádějící přenášení těchto argumentů na antikomunistický cyklus jako celek posilovalo mýty kolem produkce, jež byla často komerčně úspěšná a ideově nepřilíš pevná.⁵⁸⁾

Není náhoda, že badatele fascinoval právě vzorek klasického antikomunistického cyklu. Historikové u něj vystopovali prvky boje proti komunismu v soudobé společnosti, jejíž výzkum neopouští ani tento text. Snaží se ovšem kontext nastínit způsobem, který se nevztahuje primárně k historickým souvislostem, nýbrž uznává potenciál zevrubné analýzy filmového stylu či produkčního systému. Například doporučení filmařům ze strany J. Edgara Hoovera lze analyzovat ve vztahu k pravomocem a dikcí jeho úřadu, jakož i stylistickým konvencím klasického Hollywoodu, s nimiž mohly být ve střetu. Předložená studie se snaží ony pravomoce důsledněji pojmenovat prostřednictvím společného hlediska institucí a naznačit, že sdílený prvek by měl tvořit základ pozdějších analýz, nejen historických či politologických.

Pečlivější zohlednění způsobu výroby by mohlo zabránit některým tradovaným omylům — Hollywood nezačal výrobu antikomunistického cyklu odevzdaně, nýbrž se aktivně pokoušel o komerční vytěžení nastalé situace. Znovuuvvedení NINOČKY v Itálii před tamními volbami do dolní komory parlamentu zvýšilo antikomunistické renomé filmové-

míjejí. Např. Ronald R a d o s h – Allis R a d o s h, *Red Star over Hollywood: The Film Colony's Long Romance with the Left*. San Francisco: Encounter 2005.

56) Např. David B o r d w e l l – Kristin T h o m p s o n, *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*. Praha: AMU, NLN 2007 nebo Geoffrey N o w e l l - S m i t h (ed.), *The Oxford History of World Cinema*. New York: Oxford University Press 1996.

57) Kupříkladu historik Jeff Smith volí pro analýzu antikomunistického cyklu čtyři filmy (BIG JIM McLAIN, I MARRIED A COMMUNIST, I WAS A COMMUNIST FOR THE FBI, THE RED MENACE) a argumentuje tím, že se jedná o prototypy a reprezentativní příklady. Jeff S m i t h, *Film Criticism, the Cold War, and the Blacklist: Reading the Hollywood Reds*. Berkeley — Los Angeles — London: University of California Press 2014, s. 54. K této selekci se uchyluje většina zmíněných autorů. Mezi výjimky patří M. R o g i n, c. d., s. 272–300 nebo Cyndy H e n d e r s h o t, *Anti-Communism and Popular Culture at Mid-Century*. Jefferson: McFarland & Company 2003.

58) Zisk vykazovaly čtyři ze šesti děl klasického antikomunistického cyklu — BIG JIM McLAIN, I WAS A COMMUNIST FOR THE FBI, THE RED MENACE a WALK EAST ON BEACON!. Údaje o tržbách viz Brenda M u r p h y, *Congressional Theatre: Dramatizing McCarthyism on Stage, Film, And Television*. Cambridge: Cambridge University Press 2003, s. 84, Daniel J. L e a b, *I Was a Communist for the FBI: The Life and Unhappy Times of Matt Cvetic*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 1994, s. 90, J. S b a r d e l l a t i, *J. Edgar Hoover Goes to the Movies*, s. 181, Tony S h a w, *Hollywood's Cold War*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007, s. 64.

ho průmyslu a současně generovalo zisk.⁵⁹⁾ Jak upozornil Alexandre Busko Valim, antikomunistický cyklus se příhodně napojil na vzednutí antikomunistických nálad také v brazilské společnosti.⁶⁰⁾ Druhým nedostatkem byla absence rozpracované kategorizace, což mohlo vyvolat klamný dojem, že klasický antikomunistický cyklus rovnoměrně zastupoval veškeré trendy poválečné antikomunistické produkce.⁶¹⁾ Proti tomuto tvrzení by stačilo uvést kupříkladu snímek *SAVAGE MUTINY* (1953), dobrodružství neohroženého Jungle Jima, který na odlehlém ostrově bojoval proti anonymně jednajícím — tj. ideově amorfním — komunistům. Bylo by velmi pošetilé usuzovat, že nezávislá společnost The Katzman Corporation vyrobila desáté pokračování úspěšné série s atraktivními protivníky pod dojmem obav z HUAC nebo jakožto vyjádření loajality.

Jestliže má myšlení o poválečné antikomunistické produkci pokročit, měl by být klasický antikomunistický cyklus částečně redefinován. Domnívám se, že tento záměr může být naplněn ustavením svébytné kategorie filmů *Red Scare*, jež sdílejí společné rysy.⁶²⁾ Všechny filmy *Red Scare* byly zasazeny do soudobých Spojených států a zaměřovaly se na domnělé vnitřní ohrožení. Jejich zájem o aktuální jevy posilovaly přímé či nepřímé narážky na osoby a případy údajné komunistické infiltrace. Jelikož se zpravidla jednalo o probíhající kauzy, dbaly filmy *Red Scare* na neukončenost a možný obrat situace.⁶³⁾ Opakujícím se motivem byla silící nedůvěra — tyto snímky pobízely k aktivitě a účasti, aby současně kritizovaly stav společnosti a roli běžných obyvatel v boji proti komunismu. Co je však zejména podstatné — stavěly tyto filmy z výše uvedených důvodů do popředí zástupce institucí, jejichž postupy nepokrytě vyzdvihovaly coby spolehlivé zajištění kolektivní bezpečnosti. Tvůrci těchto děl se pokoušeli co nejvěrněji prezentovat teze antikomunistů, kteří byli v některých případech přizváni k natáčení. Rozpočty a vyzdvihovaná prestiž filmů *Red Scare* naznačovaly dvojí stimul — uspokojit HUAC a současně vytěžit zájem o dané téma. Filmy *Red Scare* detailně rozpracovaly motivy boje proti komunismu, čímž se vymezovaly vůči snímkům, v nichž se podle nich problém prezentoval nedostatečně.⁶⁴⁾

Na základě uvedeného vymezení náleží mezi filmy *Red Scare* klasický antikomunistický cyklus jako celek. Společné motivy pak komplexně rozpracovává dalších pět filmů — *ATOMIC CITY* (1952), *INVASION USA* (1952), *PROJECT X* (1949), *THE THIEF* (1952) a *WALK A CROOKED MILE* (1948). Celkový počet jedenácti titulů nicméně stále reprezentuje jen dílčí část poválečné antikomunistické produkce. Příslušnost k navržené kategorii zůstává

59) Volební neúspěch komunistické strany sledoval západní svět s patrnou úlevou. Jedny italské noviny dokonce přinesly nadšený titulek: „Greta Garbo vyhrála volby“. Viz tamtéž, s. 26. Srov. Jennifer F a y, *Becoming Democratic: Satire, Satiety, and the Founding of West Germany*. *Film History* 18, 2006, č. 1, s. 6–20.

60) Alexandre Busko V a l i m, *Imagens Vigias: Cinema e Guerra Fria no Brasil, 1945–1954*. Maringa: Eduem 2010, s. 28.

61) Inspirativní kategorizace navrhuje D. B. J o n e s, c. d., s. 214–218, Lawrence L. M u r r a y, *Monsters, Spys, and Subversives: The Film Industry Responds to the Cold War, 1945–1955*. *Jump Cut* 2, 1975, č. 9, s. 14–16 a Karel R e i s z, *Hollywood's Anti-Red Boomerang: Apple Pie, Love, and Endurance versus the Commies*. *Sight and Sound* 22, 1953, č. 1, s. 133–138. Tito autoři sice pokaždé ustavili alespoň tři větve antikomunistického cyklu, ale nakonec analyzovali převážně zástupce klasického antikomunistického cyklu.

62) Jelikož k filmům *Red Scare* řadím některé tituly mimo klasický antikomunistický cyklus, bylo by matoucí je označovat tímto spojením.

63) Například filmy *THE RED MENACE* a *PROJECT X* odkazovaly k osobám, které byli v době uvedení filmů teprve před soudem. V obou případech jim zápletky připisovaly předčasné následky jejich domnělých činů.

64) Tvůrci filmu *WALK EAST ON BEACON!* se dokonce distancovali od všech dosavadních antikomunistických

otevřenou otázkou, jejíž zodpovězení bude odrážet přístup konkrétního analytika. Je možné, že při akcentování jiných než institucionálních aspektů (například semidokumentárních formálních postupů) může být soubor filmů Red Scare doplněn či korigován. Šíře uvedených aspektů brání jednoznačnému vymezení a autoritativní zavádění nehybných skupin by se v ničem nelišilo od praxe klasického antikomunistického cyklu. Kupříkladu antikomunistický western BELLS OF CORONADO (1950) se odehrává na území Spojených států, nicméně zbylé aspekty filmů Red Scare jsou v něm zásadně oslabeny či zcela nepřítomné. Oproti tomu snímek THE IRON CURTAIN (1948) některé z nich posiluje, ač zde instituce ustupují do pozadí a zápletky rekonstruuje kanadský případ.⁶⁵⁾

Obohacení debaty o kategorii filmů Red Scare by mělo zároveň přispět k reflexi děl, jimž dosud nebyla věnována patřičná pozornost. Na základě toho by bylo možné hlouběji promyslet vztah antikomunistického cyklu k hollywoodským konvencím a nikoli toliko celospolečenským souvislostem (byť historický kontext je v seriózní práci na toto téma nezastupitelný). Filmy Red Scare by neměly být zaměňovány za pouhý odraz politických jevů, který ignoroval či se přímo stavěl proti zvyklostem filmového průmyslu. Jejich strategií byla spíše nepsaná úmluva o vzájemné podpoře mezi Hollywoodem a vnějšími institucemi. Jestliže u ostatních snímků k témuž nedocházelo, mohly ideový konflikt interpretovat rozmanitým způsobem. Jenže ani filmy Red Scare, jež byly pokládány za ideově mimořádně pevné, nezůstaly při svém antikomunistickém výkladu stejnorodé. A míra možného narušení politických zájmů ve prospěch komerční estetiky může být pro další výzkum klíčová.

Filmy Red Scare a instituce

Výrobou filmů Red Scare se Hollywood domněle přihlásil k síti antikomunistických institucí. Aby se tento pragmatický obraz nikterak nenarušil, bylo nezbytné v celém antikomunistickém cyklu eliminovat jakékoli sebereflexivní zmínky o filmovém průmyslu.⁶⁶⁾ Zdánlivě neurčitý požadavek odrážel proměnu antikomunistické produkce, která se zcela odklonila od předválečné tradice satirických komedií. Antikomunistický cyklus podněcoval pesimistické vize ohrožené společnosti, neschopné se ubránit tradičními prostředky. Kdyby sám sebe srovnatelně reflektoval Hollywood, nepřímo by tím přiznal, že závažná obvinění HUAC nebyla smyšlená. Ačkoli tento argument vyřazoval z antikomunistického cyklu rovněž MPA, ve filmech Red Scare byla nezastupitelná alespoň jedna z následujících institucí: armáda, církev, FBI, HUAC a vláda.

Následující část se pokusí popsat a interpretovat pozici institucí ve vztahu k protagonistům — běžným Američanům —, na něž mají ve filmech dohlížet. První část nastíní roli civilních obyvatel a formy vstupu do jejich soukromí, včetně argumentů pro takový zásah.

snímků. Scenárista Leo Rosten v dané souvislosti uvedl, že „dny elegantní Mata Hari jsou nadobro sečteny“. T. S h a w, c. d., s. 57–59.

65) Snímek se opíral o výpověď Igora Gouzenka, úředníka na sovětské ambasádě v Kanadě. Ten v září 1945 zveřejnil dokumenty, které měly dokládat sovětskou špionáž na území Spojených států. Gouzenkovo vystoupení ovlivnilo veřejné mínění a potvrdilo nedávné domněnky tajných služeb. Viz E. S c h r e c k e r, c. d., s. 26–28.

66) Na počátku 50. let nebylo zarážející, když Hollywood produkoval ironické či jízlivé snímky o filmovém průmyslu — např. IT'S A GREAT FEELING (1949), SUNSET BLVD. (1950) či MĚSTO ILUZÍ (1952).

V navazujícím segmentu jsou představeny praktiky instituce, jež si v tomto směru nárokovala výsadní postavení: FBI. Závěrečná část ukáže, že institucionální dohled mohl být předmětem různých tvůrčích výkladů, z nichž některé se dotýčným složkám moci nemusely vůbec zamlouvat.

A) Rozklad tradičních institucí a přesun pravomocí

Zástupce instituce převzal ve filmech *Red Scare* úlohu garanta uvážlivé antikomunistické politiky. Stal se aktivním konatelem, bez jehož přičinění zápletky nedospěla alespoň k rámcovému vyústění.⁶⁷⁾ Běžný občan mu byl v tomto směru podřízen, neboť nebyl nadán odbornou způsobilostí a postrádal technologické či informační zázemí k boji proti komunismu. Na základě toho se ovšem nemohl zříci odpovědnosti za národní bezpečnost. Domnělá nenápadnost a rafinovanost komunistů či jejich sympatizantů totiž nepřipouštěla pasivitu — přínos běžného občana byl označen za uspokojivý, pokud nebránil vstupu složek antikomunistické sítě do svého soukromí. Ve filmech *Red Scare* se na tuto univerzálně připsanou logiku vhodnosti opakovaně poukazovalo. Kladné postavy se v kolektivitu chovaly upřímně a nenuceně, aniž by cokoli zakrývaly. Naopak podezřelé jednání se projevovalo uzavřeností, bázni ve společnosti a uchováváním osobních tajemství.

Jak nebezpečná byla tato izolace před komunitou, doložil jediný film *Red Scare* bez aktivního příslušníka instituce — *I MARRIED A COMMUNIST*. Ten vyprávěl o vlivném zástupci námořní společnosti, jehož CPUSA vydírá kvůli dávnému členství ve straně. Brad Collins (Robert Ryan) neuvědomí policii ani na radu dlouholetého přítele antikomunisty, který bezradně pozoruje jeho náhlou nervozitu. Oddaná manželka Nan (Laraine Day) se rozhodne pátrat samostatně, načež je vlákána do pastí. Během její záchrany Brad umírá po přestřelce s komunisty, jež se opět odehrává bez přítomnosti policejních složek.⁶⁸⁾

Selhání jednotlivce však ve filmech *Red Scare* představovalo jen mírnější formu provínění. Vyskytovala se zde tradiční instituce rodiny, do jejíž uzavřené harmonie vstupovala antikomunistická síť mnohem obtížněji. Rodině bylo kladeno za vinu, že odmítala kontrolní funkci antikomunistických institucí. Přitom mateřské upnutí mohlo způsobit neštěstí. Lucille Jefferson (Helen Hayes) z filmu *MY SON JOHN* má tři děti, ale vzhlíží zejména k Johnovi (Robert Walker), který je podobně inteligentní a citlivý jako ona. Když se John po delší době vrací z Washingtonu, všichni zklamaně pozorují, jak se změnil: je arogantní, ošívá se po návštěvě kostela a zesměšňuje konzervativní hodnoty. Komunista John odmítá dialog s farářem, agentem FBI Stedmanem (Van Heflin) i vlastním otcem, protože vždy

67) Úvod filmu *Red Scare* představil konflikt, který na konci nebyl přijatelně vyřešen. Narativní konvence klasického Hollywoodu sice vyžadovala, aby se milostná zápletky nebo putování jedince za osobním prospěchem uzavřely bez výraznějších mezer, jednalo se však o dílčí jevy — klíč k otázce vnitřní bezpečnosti nemohl být obsažen v žádné pointě. Neplatilo tedy, že v závěru byly „záležitosti vyřešeny jednou provždy“. Citováno podle D. B o r d w e l l – J. S t a i g e r – K. T h o m p s o n, c. d., s. 18.

68) Scénář filmu se několikrát přepisoval. V závěru první verze Collins opustí rodinu, aby zasvětil život CPUSA, zatímco na konci pozdější verze umírá po přestřelce s komunisty v náručí manželky — stačí jí sdělit, že si vzala špatného muže (prvním nápadníkem Nan byl jeho přítel antikomunisty). Daniel J. L e a b, *How Red Was My Valley: Hollywood, the Cold War Film, and I Married a Communist*. *Journal of Contemporary History* 19, 1984, č. 1, s. 68, 75.

miloval a ctil výhradně matku. Nicméně Lucille přestala mít na Johna vliv poté, co její mocenskou pozici zastoupila komunistická strana — matka vychovala syna izolovaně toliko ke slabosti a subverzi.⁶⁹⁾

Jestliže rodinu bylo možné za pomoci důkladné osvěty postupně převychovat, CPUSA se radikálním antikomunistům jevila jako jednoduše „nepolepšitelná“. Ve filmech *Red Scare* tudíž ztrácela právo na existenci a komunistické hnutí či od něj odvozené politické strany byly prezentovány jako podzemní organizace, které se nemohly zapojit do standardní politické soutěže. Popření legitimacy ovšem připomínalo protiústavní krok, což se pokusil vyvrátit hlavní hrdina v závěru filmu *BIG JIM MCLAIN*. Ten sleduje, jak se zatčení komunisté snaží vyhnout výsledku odvoláním na Ústavou zaručená práva.⁷⁰⁾ McLain (John Wayne) smutně konstatuje, že nejvyšší zákon země může být zneužit. Řešením není jeho proměna, nýbrž přizpůsobení výkladu dané situaci.⁷¹⁾

Vstřícné gesto vůči zběhlým členům CPUSA učinila ve filmech *Red Scare* církev, byť ani od empatičtější instituce nemohl někdejší komunista očekávat porozumění, pokud se nezavázal k aktivní podpoře antikomunistického úsilí. Ve filmu *THE RED MENACE* opustí mladá a lehkovážná Mollie O'Flaherty (Barbra Fuller) komunistickou stranu a přijme v kostele rozhřešení. Učiní tak po několikerém naléhání matky, kterou o dceřiných nekřesťanských aktivitách informoval místní kněz. Zatímco Mollie se mohla bez viditelnějších šrámů navrátit do běžného života, John Jefferson takové štěstí neměl. Protagonista filmu *MY SON JOHN* v závěru prozře a dobrovolně se zříká komunismu. Za tuto zradu a pokus o antikomunistickou činnost je někdejšími spolustraníky zastřelen. Nicméně John tento vývoj očekával a stačil nahrát vzkaz, v němž varuje mladé idealisty, aby nepodlehli pokušení „změnit svět“.⁷²⁾ Páska je puštěna v zaplněné aule místní univerzity, kde měl pronést projev. Kolem magnetofonu se rozzáří pruh světla, symbolizující Johnovu religiózní promluvu i mučednickou smrt, jíž se vykoupil z komunismu. Aby ho církev přijala zpět mezi sebe, musel v rámci pokání obětovat život.

Sféra rodiny nemusela být přímo kritizována, stačilo její opomenutí. Ve filmech *Red Scare* se mnohdy jevil samotný domov jako cosi trvale nepřítomného či nedosažitelného. Absence těchto prostor přitom nebyla dobově výlučná — Vivian Sobchack označila „bezdomovectví“ za jeden ze základních motivů poválečných filmů noir, mezi něž bývá řazena

69) Michael Rogin označil snímek za vyhrocenou formu tzv. māmismu (*momism*) — panického strachu z vlivu matek, jenž se rozšířil v reakci na odvod mužů do armády po vstupu Spojených států do druhé světové války. M. Rogin, c. d., s. 240–246, 250–259. Srov. Mike Chopra-Gant, *Hollywood Genres and Post-War America: Masculinity, Nation and Family in Popular Movies and Film Noir*. London: I. B. Tauris 2005, s. 82–94, který sleduje totožné projevy i mimo antikomunistickou produkci.

70) Mínil se tím Pátý dodatek Ústavy Spojených států, podle něhož „nikdo nesmí být nucen svědčit sám proti sobě“. Citováno podle *Ústava Spojených států amerických*. Praha: Reflex 1990, s. 25.

71) Podle politologa Jamese Q. Wilsona disponují státní instituce proměnlivou autonomií, která jim umožňuje prosazovat kontrolu nad zadanými úkoly. Byť se stále pohybují v zákonných mezích, může vyšší míra autonomie posouvat prostředky i samotná zadání. Kupříkladu HUAC připomínal soudní tribunál a odmítal odvolání k Pátému dodatku, což vedlo k automatickému slučování komunistů s kýmkoli, kdo ho uplatňoval. James Q. Wilson, *Bureaucracy: What Government Agencies Do and Why They Do It*. New York: Basic Books 1989, s. 182–183. Srov. E. Schrecker, c. d., s. 58–60.

72) Představitel Johna zemřel před koncem natáčení na předávkování barbituráty, zásluhou čehož došlo k vynuceným změnám — byl připojen nepoužitý materiál z Walkerova předchozího filmu *CIZINCI VE VLAKU* (1951) a vzkaz namluvil režisér Leo McCarey, jehož hlas měl odlišnou intonaci. T. Doherty, c. d., s. 22.

většina filmů *Red Scare*.⁷³⁾ Postavy ve filmech noir neměly k těmto důvěrně známým místům přístup, a proto navazovaly styky výhradně v cizím prostředí: na nádraží nebo v baru na okraji města.⁷⁴⁾ Uvedený motiv se přiléhavě vepsal do narativní struktury filmu *INVASION USA*, který pojednával o napadení Spojených států sovětskými vojsky. Při zahájení invaze sedí šest zděšených osob v baru a snaží se z televizní obrazovky zachytit aktuální informace. Návrh připojit se k armádě odmítají dva muži — první se chystá zkontrolovat firmu, druhý zachránit rodinu ze zasažené oblasti. Oba stojí jejich rozhodnutí život: průmyslníka zastřelí v obležené kanceláři komunisté, zatímco farmář se utopí i s manželkou a dvěma dětmi při náhlém vzestupu hladiny místní řeky.

Vize sovětského vpádu reprezentovala militantní dobu filmů *Red Scare*, ve kterých se od občana očekávala připravenost kdykoli vstoupit do armádních složek. Doporučená logika vhodnosti bagatelizovala rodinné vztahy či osobní přání, což připomínalo válečný stav.⁷⁵⁾ Důsledné lpění na vlastním soukromí bylo ve filmech *Red Scare* projevem slabosti, v horším případě cílené subverze. Kdokoli podřídil bezpečnost státu osobním zájmům, musel nést veškeré následky svého rozhodnutí bez možnosti zákroku antikomunistických institucí.

B) FBI — Každý den ochranu

Nad širokou veřejností i spřízněnými institucemi čněla FBI, která v 50. letech platila za vzor efektivního nástroje k boji proti komunismu. Její ředitel J. Edgar Hoover měl k dispozici nejmodernější vyšetřovací techniku, pravomoc sledovat a tajně nahrávat podezřelé skupiny. FBI se pod jeho vedením zařadila mezi instituce s exkluzivní působností.⁷⁶⁾

Ve filmech *Red Scare* plnil agent FBI nezastupitelnou roli strážce veřejného pořádku, jehož metody se nikterak nezamlčovaly. Úvodní montáž ve filmu *WALK EAST ON BEACON!* — na němž se přímo podílel Hoover a jeho podřízení — zachycuje několik agentů při otevírání a pročítání soukromé korespondence, což vypravěč komentuje tezí o „nezbytné podpoře odpovědných a bdělých Američanů“.⁷⁷⁾ Proti těmto intervencím FBI nebylo mož-

73) Příslušnost značné části antikomunistického cyklu k filmům noir zmínil např. Frank Krutnik, *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*. New York: Routledge 1991, s. 191. Srov. Raymond Bordé – Étienne Chahumet, K definici filmu noir. *Kino-Ikon* 11, 2007, č. 1, s. 32, kteří vydělili v polovině 50. let filmy noir od tzv. policejních dokumentů. Lišily se hlediskem — film noir podle nich zobrazoval zločin z pohledu vraha, zatímco policejní dokumenty uplatňovaly hledisko policie.

74) Všudypřítomné společenské prostory měly hyperbolizovat válečnou zkušenost nedostačující bytové výstavby a rodinného odloučení. Vivian Sobchacková, Lounge Time. Chronotop filmu noir a období poválečných krizí. *Kino-Ikon* 11, 2007, č. 1, s. 88–91.

75) Ve filmech *Red Scare* občan akceptoval zásah do svých práv, což mělo odpovídat soudobé mezinárodní situaci. Politolog B. Guy Peters připomněl, že logika vhodnosti některých povolání může vést k podobně nepřírozeným reakcím ve prospěch státu a jeho obyvatel — kupříkladu hasič by se měl vrhat vstříc plamenům a voják padnout důstojně, aby reprezentoval svoji zem. B. Guy Peters, *Institutional Theory in Political Science: The 'New Institutionalism'*. London — New York: Continuum 2005, s. 30.

76) FBI patřila v typologii Arjena Boina a Toma Christensena k příkladům institucionalizované organizace. Prošla všemi pěti vývojovými fázemi — rozvinutí pracovních postupů, ustavení norem, akceptování těchto norem mezi zaměstnanci, jejich zakotvení (*embedding*) do běžné praxe a legitimizace norem vnějším okolím. Pátý bod byl ústřední pro filmy *Red Scare*. A. Boin – T. Christensen, c. d., s. 276–280.

77) Produkční historii tohoto filmu komplexně zpracoval T. Shaw, c. d., 52–64.

né vytrvale protestovat a vzdorující postavy nakonec uznaly svůj omyl. Jaderný fyzik Frank Addison (Gene Barry) se ve filmu *ATOMIC CITY* úporně brání kontaktu s agenty FBI, jež mají zadání na něj a jeho rodinu soustavně dohlížet. Frustrovaný vědec ustoupí teprve, když komunisté zásluhou nedostatečné bdělosti místní učitelky unesou jeho syna na školním výletě. Odpor byl utlumen rovněž ve filmu *MY SON JOHN* — Lucille Jefferson si odmítá připustit, že se její milovaný syn John přidal ke komunistům. Přiměje ho, aby na rodinnou Bibli přísahal, že není členem komunistické strany. John tak učiní a žalže, čímž v ten samý moment prokáže, že pro něj rodina ani církev nic neznamenají. Lucille vše pochopí až při návštěvě agenta FBI Stedmana, který přináší očividné důkazy. Zdrčená matka vychází z domu, pomalu se otočí a zlomeným hlasem Stedmanovi naznačí, že u nich může zůstat a vyšetřovat. Osamocený agent si krátce prohlédne dům, jehož se rázem stal nedílnou součástí.⁷⁸⁾

Uvedené gesto doprovázel přesun hlediskových záběrů, které subjektivizovaly vyprávění do pozice pozorujícího protagonisty. Na počátku filmu byla nositelkou hlediska oběť — tj. matka —, kdežto po vstupu Stedmana o tuto výsadu přišla. Navazující výjev přenáší publikum poprvé na ústředí FBI, kde si Stedman pouští tajně pořízené záznamy Lucille Jefferson.⁷⁹⁾ Tato strategie mohla diváka zmást: úvodní scéna filmu *WALK EAST ON BEACON!* začíná velkým celkem muže sedícího na lavičce. Kamera ho trpělivě sleduje, zatímco vypravěč upozorňuje, že ho agent mimo záběr tajně vyfotografoval. Postupně ovšem vychází najevo, že muž byl rovněž natočen. Agenti FBI si totiž pouštějí tytéž záběry, jež divák pozoruje v úvodu. Zpočátku neutrální hledisko získalo zpětně nositele, což zpochybnilo nezaujatost ostatních záběrů.

Účelem nespolehlivé narace ve filmech *Red Scare* bylo zdůraznit informovanost konajících institucí.⁸⁰⁾ Dohlížející instance měla zdánlivě všudypřítomnou působnost, což připomínal právě komentující hlas bez osobnostních a identifikačních rysů. Nejednalo se o tradiční ideu jednoho vševědoucího pozorovatele, spíše o formu komunikace mezi divákem a institucí, jejíž působnost postrádala viditelné hranice.⁸¹⁾ Ze stejného důvodu filmy *Red Scare* zachycovaly pracující vědce v centrále FBI nebo nové technologie k odhalení a usvědčení pachatelů. Vypravěč informoval veřejnost i varoval potenciální opozici. Ku příkladu hlas filmu *WALK A CROOKED MILE* v závěru uvedl: „[Případ Lakeview] by nám

78) Lucille Jefferson se provinila jako matka, a proto musela učinit rozhodné pokání — zřeknout se syna. Stedman to při debatě s kolegou vyjádřil prostou otázkou: „Bůh a vlast nebo její syn John?“ V kontextu žánru mateřského melodramatu však nebylo takové dilema ojedinělé. Věhlasnější případ obdobného jednání uvádí Linda Williams, 'Something Else Besides a Mother': Stella Dallas and the Maternal Melodrama. *Cinema Journal* 24, 1984, č. 1, s. 2–27.

79) Hledisko oběti bylo akcentováno v souladu s konvencemi melodramatu. Jak ovšem upozornil Thomas Elsaesser, nemuselo mít jediného nositele. Thomas Elsaesser, *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*. In: Christine Gledhill (ed.), *Home Is Where the Heart Is: Essays on Melodrama and the Woman's Film*. London: BFI, s. 64.

80) David Bordwell formuloval tři narativní strategie ovlivňující daný proces: (a) informovanost, udávající rozsah vědění, (b) sebevědomí, stanovující postupy, jimiž narace oslovuje publikum, (c) komunikativnost, určující ochotu narace sdílet vědění. Ve filmech *Red Scare* byl stupeň informovanosti vysoký, kdežto komunikativnost omezená — krom jiného i vzhledem k zachování výlučného vědění dohlížejících institucí. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985, s. 57–60.

81) Přirovnání přenosu narativní informace ke komunikaci na úkor vševědoucího pozorovatele viz tamtéž, s. 62.

měl přinést ponaučení a také zdůraznit, že ti, kdo kráčí po křivolakých cestách, mají v patách muže jako Grayson a O'Hara". Civilní občan mohl být toliko aktivizován: ve filmu *WALK EAST ON BEACON!* tak agenti FBI učiní při návštěvě sanatoria pro neslyšící, kde chovance požádají, aby odezírali ze rtů skrytě natočených komunistů.⁸²⁾ Hierarchický systém posilovala nedotknutelná aura ředitele FBI J. Edgara Hoovera. Ačkoli nebyl ve filmech *Red Scare* přítomen prakticky žádné akci, zůstal trvale dohlížejí instancí.⁸³⁾ V úvodní montáži snímku *WALK EAST ON BEACON!* je Hoover zachycen ve vteřinovém záběru při předávání listiny zaměstnanci. Zahájí tím vyšetřování, jež nadále řídí — ve filmu se opakovaně objevuje detail sepisování příkazů na psacím stroji s Hooverovým podpisem. Kamera však ani jednou nezachytí pisatele, který působí mimo viditelnou sféru běžných občanů i podřízených v FBI.

Dramatický obraz vševědoucí instituce se objevil ve filmu *THE THIEF*. Jaderný fyzik Allan Fields (Ray Miland) — stejně jako kdokoli další až do konce nepronese jediné slovo — nafotí přísně tajné materiály, jejichž snímky předává komunistům na ulici, v dopravních prostředcích nebo městské knihovně. Neklidný vědec má dojem, že je soustavně sledován. V klíčové scéně na vrcholu Empire State Building pozorují město pod sebou: (a) Fields, (b) komunistka, (c) agent FBI. Všimají si jeden druhého i okolního světa, který nemá o činnosti ani jednoho z nich sebemenší tušení. Fields uniká FBI až do samotného závěru, v němž se rozhodne zdánlivě iracionálně přihlásit na místní ústředně před plánovaným odjezdem do zahraničí. Jeho rozhodnutí však bylo v kontextu filmů *Red Scare* pochopitelné — Fields si uvědomil, že ani útěk mimo Spojené státy by ho neuchránil od všudypřítomného dohledu institucionálních složek, jejichž postupy neznají hranic.

C) Politováníhodná nedorozumění a mylná aktivizace

Značka „FBI“ označovala veřejný statek, což znamenalo, že k jejímu užití ve filmu nebylo zapotřebí souhlasu dané instituce. Mezi filmovým průmyslem a federálním úřadem se proto od počátku rýsoval možný střet zájmů — Hollywood měl nadále v úmyslu plnit funkci zábavy, kdežto státní instituce se spoléhala na výchovné či přesvědčovací poslání filmového média. Ačkoli filmy *Red Scare* byly nakloněny osvětové funkci, připomínaly spíše symbiózu zmíněných přístupů.⁸⁴⁾

Dostatečným varováním pro FBI byla ideová rozpačitost jediného filmu, který otevřeně podpořil HUAC. Producent a titulní představitel John Wayne přizval jeho členy k vý-

82) Aktivizace se omezovala ve prospěch institucí — na plakátu k témuž filmu bylo velkými písmeny napsáno „FBI potřebuje tvou pomoc!“, zatímco v dolním rohu stálo „Nepokoušej se pátrat na vlastní pěst“.

83) Dana Polan přisoudil totožné vlastnosti filmovým postavám prezidenta Roosevelta po vstupu Spojených států do druhé světové války. Ten měl dvě role: (a) zdálky pozoroval dění, (b) pověřoval konatele. Kupříkladu ve filmu *MISSION TO MOSCOW* si Roosevelt pozval budoucího velvyslance v SSSR, aby mu popřál mnoho štěstí. Během celé scény nebyl prezident ani jednou spatřen s výjimkou gestikulující paže a podobizny na psacím stole. O „narativní nevyhnutelnosti“ prezidenta Roosevelta viz D. P o l a n, c. d., s. 66–67.

84) Proponenti normativního institucionalismu připomněli, že autoritu vedoucího představitele instituce posilovala pověst vychovatele či pedagoga — u tehdejší FBI rovněž vůči veřejnosti. James G. M a r c h – J o h a n P. O l s e n, *The New Institutionalism: Organizational Factors in Political Life. The American Political Science Review* 78, 1984, č. 3, s. 739.

robě snímku BIG JIM McLAIN.⁸⁵⁾ Odborná spolupráce ovšem obnášela především zachycení členů HUAC na kameru. Hlavní hrdina degradoval autoritu vševědoucího vypravěče, když ho nechal přednést obecný výklad, ale podstatné přiblížení zápletky a hlavních argumentů proti členům CPUSA uvedl sám. Mimo úvodní a závěrečnou propagaci aktivit výboru snímek téměř nepřipomínal antikomunistický film — líčil idealizovanou operaci „Ananas“ na Havaji, při jejímž plnění se divák o profesionálních postupech HUAC v zásadě nic nedozvěděl. Vstupy do soukromí působily neseriózně, poněvadž McLain v hotelu umístil odposlouchávací zařízení, aby mohl toliko naslouchat manželským hádkám.⁸⁶⁾

Mezi komunitou filmařů krajně nepopulární HUAC ocenil, že se alespoň někdo v oblasti hraného filmu takto postavil za jeho úsilí. Naproti tomu J. Edgar Hoover nechal prověřit každou chystanou produkci, o níž soudil, že by mohla poškodit mediální obraz FBI. Poprvé se Hoover vymezil vůči snímku WALK A CROOKED MILE, který pojednával o špiónáži ve středisku atomového výzkumu.⁸⁷⁾ Preventivní opatření — tj. podílet se na výrobě antikomunistických filmů a dohlížet na líčený obraz FBI — Hoover prozíravě zvažoval. K velké lítosti producenta Howarda Hughese odmítl spolupráci na filmu I MARRIED A COMMUNIST, neboť obdržel zprávu o neprofesionalitě ve vedení studia RKO.⁸⁸⁾ Tento snímek projevil značné nepochopení při definování role antikomunistických institucí. Výhradní informovanost si udržovali členové CPUSA, nikoli nepřítomní agenti FBI, jejichž bezmocného informátora komunisté v úvodu odhalili a zavraždili. Poslání informátora přibližoval snímek I WAS A COMMUNIST FOR THE FBI, od něhož se Hoover rovněž distancoval. Důvodem zde však byly především napjaté vztahy s Mattem Cveticem, jehož vzpomínky film adaptoval.⁸⁹⁾ Ve snímku spolupracují dvě aktivní složky (informátor a agenti FBI) do značné míry nezávisle a vyčerpaný hrdina nalézá větší pochopení u místního faráře. Cvetic (Frank Lovejoy) dokonce čelí útokům kontextu neznalých rodinných příslušníků, což upomíná na nevďěčnou roli u FBI.

Ani jeden ze zmíněných titulů nepopřel hegemonický prostor FBI, třebaže ho mohl opomenout nebo vylíčit nepřesně. Aktivní pozici této instituce zásadně narušil teprve snímek PICKUP ON SOUTH STREET. Jak bylo zmíněno v úvodu, kapesní zloděj Skip McCoy (Richard Widmark) ve filmu omylem zcizí tajné materiály, které jsou adresovány komu-

85) Ke genezi filmu Ron B r i l e y, John Wayne and Big Jim McLain (1952): The Duke's Cold War Legacy. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 31, 2001, č. 1, s. 28–33.

86) Lehkovážný antikomunismus příliš nenadchl dobové recenzenty. Za film se nicméně otevřeně postavila bulvární novinářka a členka MPA Hedda Hopper v pravidelném sloupku ke svým čtenářům. Viz Jennifer F r o s t, Hollywood Gossip as Public Sphere: Hedda Hopper, Reader-Respondents, and the Red Scare, 1947–1965. *Cinema Journal* 50, 2011, č. 2, s. 92.

87) Ve vyjádření pro *The New York Times* Hoover odmítl podíl na výrobě filmu. Ředitel FBI si stěžoval na nekompetentnost svých zaměstnanců — ač byli agenti FBI jedinými aktivními konateli, unikaly jim podstatné souvislosti, podezírali nevinné a spoléhali se více na vlastní intuici než propracované vyšetřovací metody. Viz D. B. J o n e s, c. d., s. 217.

88) Hoover měl přesné informace: pod vedením Howarda Hughese se studio RKO prakticky rozložilo. Rozladěný Hughes přijal od ředitele FBI dopis, ve kterém mu — pravděpodobně nepravdivě — vysvětlil, že byl nucen v posledních měsících odmítnout hned několik takových nabídek. D. J. L e a b, *How Red Was My Valley: Hollywood, the Cold War Film, and I Married a Communist*, s. 71.

89) Hoover ho několik měsíců před zahájením natáčení vyhodil pro nadměrnou konzumaci alkoholu a soustavnou nespolehlivost, což ovšem vyšlo najevo až po zveřejnění archivů v polovině devadesátých let. Oficiálně Cvetic odešel po vzájemné dohodě. D. J. L e a b, *I Was a Communist for the FBI*, s. 51.

nistům. Navzdory naléhání místní pobočky FBI sestavuje McCoy vlastní antikomunistickou síť, složenou z pochybných existencí na okraji společnosti, jež má v úmyslu komunisty pragmaticky vydírat. Dvě složky podsvětí se snaží vzájemně zlikvidovat, zatímco policejní orgány neznají podrobný plán akce. Agenti FBI ztrácejí všudypřítomnou působnost a připomínají zmatené úředníky. J. Edgar Hoover si na film stěžoval přímo u producenta Darryla Zanucka. K návštěvě jeho kanceláře se váže tradovaný mýtus — po vznesených námitkách rozzlobeného Hoovera měl Zanuck pomalu a klidně odvětit: „Ale pane Hoovere, Vy o výrobě filmů nevíte vůbec nic“.⁹⁰⁾

Závěr

Na počátku roku 1947 zahájilo studio Warner Bros. přípravy na vznik antikomunistického dramatu UP UNTIL NOW. Nerealizovaný snímek měl pojednávat o středostavovské rodině, jejíž svěhlavý syn je lákán ke komunistům, čemuž hodlá zamezit otec rodiny.⁹¹⁾ Studio stačilo před zastavením projektu informovat, že film odhalí záměry nepřátel „našich svobodných institucí“, aniž by specifikovalo, zda se k silné postavě otce připojí ještě zastupce jiné vlivné instituce. Po pěti letech byl uveden film MY SON JOHN s obdobnou zápletkou, který ovšem roli otce značně upozadil. Ani členství v antikomunistické Americké legii Danu Jeffersonovi (Dean Jagger) nezaručilo dostatečnou autoritu a syn jeho varování nebere vážně.⁹²⁾ Na promyšlené postupy CPUSA zde nestačila transakční kapacita Americké legie, rodiny a církve, a proto bylo nezbytné posílit její účinnost vpuštěním FBI.

Tento motiv se opakoval — ve filmech Red Scare byl obsažen prvek latentní nedůvěry k jednání běžných občanů, jejichž nezávislost omezovaly dohlízející instituce ve prospěch vnitřní bezpečnosti. Mezi domněle zasažené oblasti spadala rodina, soukromý sektor a v krajním případě rovněž politická reprezentace. Jednotlivé instituce mohly ve filmech Red Scare vzájemně koordinovat své kroky, nicméně stěžejní role připadla FBI. Důvod byl v tomto směru prostý: J. Edgar Hoover stál v čele vysoce institucionalizované organizace se silným mocenským vlivem, zatímco kupříkladu HUAC či Americká legie se nevyvinuly v instituce, jak je chápou Boin a Christensen.⁹³⁾ Instituce, jejíž existenci pokládá společnost za samozřejmou, mohla ve filmech Red Scare účinně provádět zásah do života větší nové populace. FBI v souladu s tím kladla důraz, aby její činnost nebyla vnímána jako bezdůvodný zásah do soukromí, což vedlo k vystupňování pocitu údajného rizika i k mimořádným dovednostem prezentovaného úřadu a jeho členů. Automatická však neby-

90) Jelikož v záznamech FBI toto setkání zaznamenáno není, možná k němu vůbec nedošlo. Srov. J. Sbardellati, *J. Edgar Hoover Goes to the Movies*, s. 244.

91) Více k tomuto projektu Stephen Vaughn, *Ronald Reagan in Hollywood: Movies and Politics*, Cambridge: Cambridge University Press 1994, s. 159–160. J. Sbardellati, *J. Edgar Hoover Goes to the Movies*, s. 120–121.

92) Z tohoto úhlu pohledu se zdá být poněkud paradoxní výzva Americké legie, v níž doporučila svým členům zhlédnutí tohoto filmu. T. Doherty, c. d., s. 22.

93) Mezi další příklady institucí uvádějí Boin a Christensen mj. Federální úřad pro vězeňství (Federal Bureau of Prisons, dále BOP) nebo Národní úřad pro letectví a kosmonautiku (National Aeronautics and Space Administration, dále NASA). A. Boin – T. Christensen, c. d., s. 274.

la oboustranná spokojenost a spory ředitele FBI s filmovými producenty o autorizaci dokládají, jak složité bylo sladit představy instituce s hollywoodskou praxí.

Filmy *Red Scare* reprezentovaly jen dílčí část antikomunistického cyklu a jejich argumenty mohly být zpochybněny. Snímek *PICKUP ON SOUTH STREET* režiséra Samuela Fullera byl opakovaně interpretován coby podvratný počín antikomunistického cyklu, což není z institucionální perspektivy nikterak zářející.⁹⁴⁾ Oslabení vlivu institucí totiž narušilo samotnou podstatu boje proti domácímu komunismu, jehož garantem měla být antikomunistická síť. Francouzské publikum mohlo následkem toho zhlédnout film *PICKUP ON SOUTH STREET* v dabované verzi, jež nahradila členy CPUSA pašeráky drog.⁹⁵⁾ Tentýž osud nicméně potkal při uvedení ve Francii rovněž snímek *BIG JIM McLAIN*, který oddaně podporoval aktivity HUAC. Možný posun významu naznačil sporné ideové vyznění tohoto filmu *Red Scare*, protože u ostatních by byl srovnatelný zásah stěží představitelný bez vystřížení mnoha scén a změny většiny dialogů.

Filmový kritik Luc Moullet na konci 50. let emotivně bránil Samuela Fullera a v jeho nejednoznačném antikomunismu viděl překonání soudobého schématu.⁹⁶⁾ Na druhou stranu, totéž by se dalo říci o dosud opomíjených zástupcích antikomunistického cyklu — kupříkladu filmech *DIPLOMATIC COURIER* (1952) nebo *ASSIGNMENT-PARIS* (1952) —, které se zaměřily na boj proti mezinárodnímu komunistickému hnutí za podobně ambivalentního dohledu institucí. Filmy *Red Scare* velmi často neuspokojily představy antikomunistů, ač to patřilo k jejich hlavním zadáním. Ostatní snímky antikomunistického cyklu — nezátížené do takové míry potřebou plnit angažovanou funkci — pak mohly prohlubovat tyto nesoulady i otevřeně popírat stanovené hodnoty. A právě tomu by měla být věnována patřičná pozornost.

Citované filmy:

Assignment-Paris (Robert Parrish, Phil Karlson, 1952), *Atomic City* (Jerry Hopper, 1952), *Bells of Coronado* (William Witney, 1950), *Big Jim McLain* (Edward Ludwig, 1952), *Cizinci ve vlaku* (*Strangers on a Train*; Alfred Hitchcock, 1951), *Diplomatic Courier* (Henry Hathaway, 1952), *I Married a Communist* (Robert Stevenson, 1949), *I Was a Communist for the FBI* (Gordon Douglas, 1951), *Invasion*

94) Někteří autoři dokonce naznačovali, že uvedení tohoto snímku (květen 1953) předznamenalo ústup od antikomunistického cyklu. Viz M. Rogin, c. d., s. 267–271 nebo J. Sbardellati, *J. Edgar Hoover Goes to the Movies*, s. 183.

95) Tamní premiéra proběhla se značným odstupem a některé další filmy antikomunistického cyklu se do francouzské distribuce vůbec nedostaly. Filmový historik Michel Ciment zmínil snímek *MAN ON A TIGHTROPE* (1953), jehož uvedení zabránila averze vůči antikomunistickým aktivitám režiséra Elii Kazana. Michel Ciment, *Salimbanques et bureaucrates: Man on a Tightrope*. *Positif* 59, 2010, č. 1, s. 92.

96) Luc Moullet, 'Sam Fuller: In Marlowe's Footsteps' (March 1959). In: Jim Hillier (ed.), *Cahiers Du Cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge: Harvard University Press 1985, s. 147. Toto vyjádření je ovšem třeba vnímat v kontextu „politiky autorů“ — prosazované časopisem *Cahiers du Cinéma* —, která vnímala tvorbu vybraných režisérů ve vývoji s ohledem na opakující se rysy v jejich dílech. Viz André Bazin, *De la Politique des Auteurs*. In: Barry Keith Grant, *Auteurs and Authorship: A Film Reader*. Massachusetts: Wiley-Blackwell 2008, s. 19–28. Filmový kritik Robert Benayoun, který psal pro konkurenční a levicově zaměřený *Positif*, dokonce zmínil Moulletův článek coby odstrašující příklad krajně pravcového uvažování a demagogického překrucování slov. Robert Benayoun, *The King is Naked*. In: Peter John Graham (ed.), *The New Wave: Critical Landmarks*. London: Secher & Warburg 1968, s. 169.

USA (Alfred E. Green, 1952), *The Iron Curtain* (William A. Wellman, 1948), *It's a Great Feeling* (David Butler, 1949), *Man on a Tightrope* (Elia Kazan, 1953), *Město iluzí* (The Bad and the Beautiful; Vincente Minnelli, 1952), *Mission to Moscow* (Michael Curtiz, 1943), *My Son John* (Leo McCarey, 1952), *Ninočka* (Ninotchka; Ernst Lubitsch, 1939), *Pan Smith přichází* (Mr. Smith Goes to Washington; Frank Capra, 1939), *Pickup on South Street* (Samuel Fuller, 1953), *Project X* (Edward Montagne, 1949), *The Red Menace* (R. G. Springsteen, 1949), *Savage Mutiny* (Spencer Gordon Bennet, 1953), *Soviet* (nerealizováno), *Sunset Blvd.* (Billy Wilder, 1950), *Tajemný Mr. O'Hara* (The General Died at Dawn; Lewis Milestone, 1936), *The Thief* (Russell Rouse, 1952), *Up Until Now* (nerealizováno), *Walk a Crooked Mile* (Gordon Douglas, 1948), *Walk East on Beacon!* (Alfred L. Welker, 1952).

Bc. Martin Mišúr (1990)

Student magisterského programu Filmová studia na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy a bakalářského programu Politologie na téže fakultě. V připravované magisterské práci by se rád pokusil rozšířit výzkum a zaměřit se na antikomunistický cyklus jako celek. Mimoto se zaměřuje na bezprostřední ozvěny politických změn v československé kinematografii, tvorbu zahraničních režisérů v Hollywoodu či fenomén dětských hvězd.

(Adresa: M.Misur@seznam.cz)

SUMMARY

"Do Not Attempt to Investigate on Your Own!"*The Threshold of Decision-Making Power and Supervision of Institutions in Red Scare Movies***Martin Mišúr**

This paper aims at defining and theoretically defending the existence of so-called Red Scare films. These were part of an anti-Communist cycle of films, approximately forty feature movies, produced in the United States at the beginning of the Cold War. Although historians and journalists did analyse these films to a certain extent, insufficient attention has been paid to the fact that the prevailing arguments stand on a limited sample of films, here in this study referred to as Red Scare films. The first chapter provides a contemporary context with regard to the institution's influence on political decision-making. With the assistance of the tools of normative institutionalism, the text points out that anti-Communism in the United States was enforced by an influential anti-Communist network. The stimulus of these institutions and persons is behind the origins of the Red Scare films. This background is enhanced by the second chapter, which also summarises current thought concerning the anti-communist cycle and attempts to problematize ingrained myths involving this production. The last chapter describes how the institutions interacted with these titles concerning the plots and formal approaches. This ranged from their entrance into the private lives of citizens, to the hegemonic position of the FBI, to unpremeditated applications which indirectly undermined the arguments of the supervisory institutions.

Constantin Parvulescu – Ciprian Nițu

Challenging Communities of Values

The Peripheral Cosmopolitanism of Marian Crișan's MORGEN

Inconclusive Endings

MORGEN (Romania, 2010, dir. Marian Crișan) tells the story of the assistance a Romanian citizen provides to an illegal Turkish border crosser. Set on the margins of the European Union, MORGEN insightfully thematizes illegal emigration, hospitality, cosmopolitan ethics, and the way in which Europe envisions its others. The aim of this article is to discuss how Crișan's film engages these issues from a peripheral perspective, decentering cosmopolitan ethics and its Western, white and middle-class formats. It also aims at questioning the efficiency of individual ethical acts of assistance and suggests that they need to obtain international legislative and political translation. In order to emphasize the originality of MORGEN's approach, this article compares its picture of hospitality and the construction of the foreigner with that of other films, in particular with WELCOME (France, 2009, dir. Philippe Loiret).

MORGEN is read here making use of concepts and theories from contemporary cosmopolitan discourse. Theorists of political cosmopolitanism have been preoccupied over recent decades with attempts to bridge the gap between the moral justification of human rights, their prescription in national and international law, and respect for human rights in practice. In other words, there has been an ongoing interest among cosmopolitans in finding a way to bring together the three dimensions of human rights: ethics, law and politics (in the particular area of international migration). MORGEN not only reflects on these concerns, but also provides an intelligent twist on them.

Like most border-crossing art films, MORGEN ends inconclusively. It is set on the border between Romania and Hungary, the eastern gateway to the Schengen area, the utopian space of free European movement. Its denouement reflects the unsolved and perhaps unsolvable issue of undocumented immigration into 21st century Europe. Irregular immigration into the EU peaked in the summer of 2008 — approximately at the time when the film is set. According to a European Commission report, approximately 600,000 undocu-

mented immigrants were apprehended in Europe during that year.¹⁾ Daily media updates regarding their arrival from the Middle East, coupled with reports of abuse and loss of life in the process, placed EU policy makers under pressure to reduce the inflow and protect the trespassers. Surveys conducted at that time revealed that the host populations were deeply concerned about the way immigration affected their welfare along with how humanitarian agencies were coming to terms with the well-being of the migrants.²⁾

Behran (Yilmaz Yalcin) the migrant character in *MORGEN* embodies one of these undocumented fugitives from the Middle East who might soon enter the statistics of apprehended persons in the EU. He is on his way to Germany to be united with his son. *MORGEN* shows how he makes it over the border, but also suggests the many obstacles which still lie ahead. Closure, a happy ending, would be inappropriate and unrepresentative for the high numbers of arrested migrants and for the even larger numbers of them who live and work — unhappily and often exploited — under legal and civilization radars. Europe's immunization mechanisms are multi-layered, and the border remains only one among them, perhaps the most perceptible, but not necessarily the hardest to overcome. Race, class, language, economic, and cultural barriers are next in line.

In order to defetishize border-crossings as the end of the migrant's problems, *MORGEN* — like many recent migration films — shifts the emphasis from the traveller to the host or the helper. Its protagonist becomes thus a resident of a Romanian border town. By focusing on the helper, the film invites its viewers to reflect on issues of hospitality and opening toward the other, and, more importantly, on the assistance well-intended individuals, local, national and international organisations (including national governments) provide to migrants in the spirit of cosmopolitanism. This shift in emphasis adds a footnote to the commentary on migration made by the inconclusive endings of border-crossing films. The migrant's story is qualified not only as never-ending — eternalizing their exceptional state of being both inside and outside the law of the nation state — but also as unsolvable. Migrants challenge the basic political suture between man and citizen, between nativity and nationality, which legitimises the truly original fiction of the sovereignty of the nation state.³⁾

Many such films which thematize the helper have been critically acclaimed, among them *THE VISITOR* (US, 2007, dir. Thomas McCarthy), *WELCOME* (France, 2009, dir. Philippe Lioret) and *LE HAVRE* (France, 2011, dir. Aki Kaurismäki). They depict not only the support their heroes provide to the migrant, but also how, as hosts, as residents of the first world, their protagonists overcome their indifference to aliens, recognise and learn to respect their exceptional individual humanity, enter into personal relationships with them, and make the decision to assist them. At the cost of breaking the law and suffering punishment, they intervene precisely in the interstitial juridical zone between man and citizen which, as Giorgio Agamben emphasises, has often been abandoned by the state

1) European Commission — DG Home Affairs, 'Irregular Immigration', <http://ec.europa.eu/dgs/home-affairs/what-we-do/policies/immigration/irregular-immigration/index_en.htm>, [accessed 11 September 2013].

2) Christal Morehouse and Michael Blomfield, 'Irregular migration in Europe,' Migration Policy Institute, Washington, DC (2011).

3) Giorgio Agamben, 'We Refugees,' *Symposium*, vol. 49, no. 2 (Summer, 1995), pp. 114–119.

and the law to humanitarian organisations, the police, and we would add, criminal organisations.⁴⁾ Among these films, *MORGEN* is in all probability the most complete cinematic study of such an intervention, reflecting on both the reasons that underpin it and on the value of the helping project.

The protagonist of *MORGEN* is Nelu (András Hatházi), a middle-aged introvert working-class man from Salonta, a border town in western Romania. He speaks with a thick regional accent and works as security guard in the local supermarket (part of the Penny Market transnational chain). He is in his fifties and lives with his wife slightly above the poverty line only a few miles from the border. His house has a leaking roof, no running water, no central heating, and no other modern sanitary conditions. He is a practising Christian, drives an old motorcycle, spends his free time fishing in the small rivers and canals between the two countries, is proud of his house and his college-educated son, and is regarded as slightly eccentric by his fellow townspeople and even by the members of his family. Nelu runs into Behran during one of his fishing trips to the no-man's land between Romania and Hungary, where the latter has been abandoned by smugglers. Although later in the plot, a financial reward is actually offered to him (which he will use to fix his leaking roof), *MORGEN* presents Nelu's decision to help Behran as ethical, from man to man, from father to father, from underdog to underdog, and from one border-crosser who hates borders to another. Nelu hides Behran in his house, takes care of him and befriends him. In so doing he exposes himself not only to criticism from his family, but also to explicit threats from the border police who know he is hiding the illegal, but who are too understaffed and underfunded to intervene.

Nelu's help is fuelled not only by an ethical decision to assist a person in need, but also by an impulse that, even if not clearly articulated, is political. His ethics of hospitality clash with the reality of a law which discriminates between citizens according to their origin. This clash scandalizes Nelu and engenders his impulse to challenge the law. The threats he receives from the border police and the later search of his house — the enforcement of the law — only heighten his determination. Not being able to change the law, the only thing he can do is assert his sovereignty as an ethical subject over it: that is ignore, defy or break it, assuming the risk of punishment. When his house is searched, he vehemently asks the policemen to leave. "Get out!" he cries. In his home, in the perimeter that is under his jurisdiction, which is governed by ethical norms, by the rights of man and not of the citizen, the order they represent has no legitimacy. In the logic of his ethics, Behran has done nothing wrong. He is merely a father who is forced into illegal border-crossing because he wants to be reunited with his son who lives in Germany. If laws obstruct a father from seeing his son, they are consequently questionable, unjust and not to be respected on an individual level.

MORGEN's plot depicts a fundamental aspect of democracy. It reveals the possibilities of the perfection of the law with the help of ethics. It also addresses the state of exception, which is a response within the law to the extraordinary predicament of the migrant (who is neither citizen nor subhuman). An individual actor ignores or suspends the rule of law in order to act according to a superior and universally accepted moral decision. It is not,

4) Ibid, p. 116.

however, the presentation of either of these processes which make *MORGEN* stand out as a political film. As we shall see, its originality rests in the way in which it nuances the contradictions between ethics and law and makes them reflect on the predicament of contemporary cosmopolitan discourse, on its shortcomings and paradoxes, on its inconclusive closures, even suggesting a certain way of rethinking the law. The peripheral location of its plot in a rural, working-class area becomes the starting point for re-envisioning cosmopolitan hospitality.

How Can One Help?

MORGEN's depiction of the encounter between the helper and the migrant emphasises a fundamental tenet of cosmopolitan hospitality, addressed by all theorists of hospitality.⁵⁾ Opening towards the stranger, respect for their otherness and empathy are presented as being the precondition for effective aid. With each attempt to smuggle Behran over the border, Nelu's perception of Behran becomes more nuanced, breaking through language and cultural barriers. Each attempt marks a step forward in the development of the protagonist's moral engagement to fight for the cause of the foreigner. From ignorance to ambivalence, from schizophrenia to full embracement of an ethical stance toward the stranger, *MORGEN* shows how Nelu gradually identifies with Behran's plight. The last border-crossing, concluding the film, comes about with full moral resolve. Nelu drives Behran straightforwardly and determinedly across the border on his old motorcycle. In the previous attempts he has tried to trick the law. In the last attempt, he willingly defies it. He smashes the barrier which blocks the police service-road across the border with an axe and drives further into the prohibited territory. Behran's cause has become his.

This interpellation of the other as a face, as an individual, as the object of neighbourly care is limited, however, to the relationship between Nelu and Behran. The last sequence of the film reminds the viewer that this ethical stance is not reflected within the law. And it is the law that has the last say. After the two men, now turned friends, say goodbye, the camera follows Behran alone, trying to find his way to his son within the Schengen space. Nelu has completed his project to help, but his ethical individual assistance is limited in space (to the crossing of the border) and in power, as it is only a punctual suspension of the law. The epilogue shots aim at assessing the effectiveness of Nelu's assistance and ask the question as to what extent ethical individual help in the name of cosmopolitan hospitality is not only unusable but can even turn into its opposite. In other words, to what extent the limitation of cosmopolitan discourse to the ethics of hospitality is nothing more than a feel-good gesture which prioritizes the exception in order to obfuscate the rule, this being the legal, impersonal collective treatment (as juridical subjects and only secondari-

5) See for example Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, 4th edition, trans. Alphonso Lingis (Dordrecht-Boston-London: Kluwer Academic Publishers, 1991); Jacques Derrida and Anne Dufourmantelle, *Of Hospitality* (Stanford: Stanford University Press, 2000); Jacques Derrida, *On Cosmopolitanism and Forgiveness* (London — New York: Routledge, 2001); Seyla Benhabib, *The Rights of Others. Aliens, Residents, and Citizens* (New York: Cambridge University Press, 2004).

ly as objects of humane treatment and neighbourly care) of the many other migrants stranded in no-man's lands?

In its final shots, *MORGEN* employs a variety of cinematic techniques to ask such questions. The camera abandons Nelu's perspective and adopts an impersonal one (a change from the ethical to the legal). Thus far the story has been primarily told in the first person, from Nelu's point of view. The last sequence narrates it in the third. The film increases the framing distance and crosscuts between Nelu and Behran, redirecting the emphasis on the latter's condition. After saying good bye, Nelu pulls out his fishing gear and pretends he is fishing in one of the canals in the no man's land in order to cover up his complicity with Behran's escape. In contrast, a panting Behran struggles to make his way through the water of such a canal, then emerges from the water and runs through a barren field until his silhouette exits the frame. A helicopter approaches the place where Nelu is fishing. Its deafening noise is mixed with that of police car sirens, and its propeller upsets the landscape and almost blows Nelu to the ground. While the rugged disorienting landscape Behran sees in front of him makes reference to the endless challenges he will face in his future, the helicopter embodies the higher powers which have the last word on the destiny of border crossers. These powers, ranging from economic interests to xenophobic extremism, can not only contain and override individual projects to provide help, but also suppress them violently.

The film undoubtedly persuades audiences that laws are unjust and that the current borders exist not to defend political communities, but to discriminate between them. But as one sees Behran lost in the grey light of dawn, trying to find his way to his son, unanswered questions return. If Nelu's help can be regarded as an act of cosmopolitan compassion, proponents of cosmopolitanism need to ask themselves, on the one hand, whether a theory of openness to the other, of good hospitality, and a cosmopolitanism founded primarily on morality is not in fact just another way of sticking one's head in the sand in tacit complicity with the liberal capitalist order — the latter profiting from the gap between ethical, legal and political paradigms in the protection of human rights.⁶⁾ They, in contrast, also need to realise that there are several other ways of envisioning transnational human solidarity than those included in the scenarios of mainstream ethical cosmopolitanism. Most importantly, they need to contemplate to what extent these scenarios are rooted in urban, Western, northern-hemisphere, middle-class mindsets, uncannily harking back, as we shall see, to discourses of colonialism.

Nelu's Cosmopolitan Ethics

Envisioning all humans as equals, cosmopolitan ethics builds upon several normative engagements such as *individualism* (individual human beings are the main units of moral concern, and not the states, nations or ethno-cultural groups), *impartiality* (every human being is situated symmetrically in relation to all other persons), *inclusivity* (no human be-

6) Beitz, Ch. (2009) *The Idea of Human Rights*. New York: Oxford University Press, pp. 40–1) and Cheah, P. (2006) *Inhuman Conditions: on Cosmopolitanism and Human Rights* (Cambridge-London: Harvard University Press), pp. 150–1.

ing can be excluded from moral evaluation or decisions) and *generality* (every human being is the object of all other people's concern).⁷⁾ Ethical cosmopolitanism calls for an increased interest in foreigners, positing a moral imperative of minimizing differences in behaviour toward men and women who do not belong to one's family, nation, race, ethnic or religious group. Reducing such differences can be achieved not only by the refusal to harm the vulnerable other (violation of human rights),⁸⁾ but specifically by helping them.

When the stranger is rather the "visitor" than the "visited," cosmopolitan theory often envisions hospitality in the framework of human rights. This approach benefits from international legal support through the *The Universal Declaration of Human Rights* (1948), *The Geneva Convention Relating to the Status of Refugees* (1951) and its *Additional Protocol* (1967). This version of cosmopolitanism recognises the right to emigrate, to leave a country, but less the right to enter another one. A story like that of MORGEN reveals this limitation. Human rights cosmopolitanism does not recognise the right to immigrate and addresses the issue of asylum and the (restrictive) circumstances in which it can be granted, but does not take into consideration the duty of states to grant such a right.

The Geneva Convention recognises the protection of refugees under the principles of *non-refoulement* (no refugee should be returned to any country where he or she would be at risk of persecution) and *standards of treatment* (freedom from penalties for illegal entry or expulsion). It calls on states to provide certain facilities to refugees, including administrative assistance, identity papers, and travel documents, permission to transfer assets and the facilitation of naturalization. A state is not, however, exposed to international pressure to treat refugees in the same way as it treats its citizens; that is, as men and women in the pursuit of happiness. The best a state offers is shelter from violent persecution: "The Convention does not deal with the question of admission, and neither does it oblige a state of refuge to accord asylum as such, or provide for the sharing of responsibilities [...]" Moreover, it "also does not address the question of 'causes' of flight, or make provisions for prevention."⁹⁾

With its limited provisions to help the unhappy, the discourse on human rights can be regarded instead as a document justifying and even legalising a certain degree of indifference toward foreigners. Consequently, more radical versions of cosmopolitanism call for more proactive ways to reduce difference in behaviour towards strangers. This second cosmopolitan call is the one Nelu also responds to, as it addresses *the duty* to help foreigners. He views the migrant's predicament from within a cosmopolitan ethical discourse, transcending the national. His deeds conform to the major tenets of cosmopolitanism in this particular situation, displaying tolerance, a spirit of justice, pity, generosity toward the needy, and the willingness to take action to improve their condition.¹⁰⁾ It is merely a mor-

7) Thomas Pogge, 'Cosmopolitanism', in Robert E. Goodin, Philip Pettit and Thomas Pogge (eds), *A Companion to Contemporary Political Philosophy* (Malden, MA — Oxford — Victoria: Blackwell Publishing Ltd, 2007), p. 316.

8) See, for example, *Ibid.*, pp. 328–329.

9) Guy S. Goodwin-Gill, '1951 Convention and 1967 Protocol Relating to the Status of Refugees', <<http://untreaty.un.org/cod/avl/ha/prsr/prsr.html>>, [accessed 18 April 2013].

10) Stan van Hooft, *Cosmopolitanism: A Philosophy for Global Ethics* (Stocksfield: Acumen, 2009), p. 5.

al call, currently without any translation into national and international law.¹¹ In the existing legal context, individual actors, such as Nelu, or non-governmental ones (everything from soup kitchens to diaspora organisations) can make a difference. This difference, however, is often achieved, as *MORGEN* demonstrates, in the grey zone between the legal and the illegal, or between legal provisions and their enforcement.

In *MORGEN*, the border police know about Behran's whereabouts, but turn a blind eye toward him as they do to many others who, like him, attempt to cross the border every day. The Romanian state lacks the manpower to render the border impenetrable and manage all the migrants caught in this process, from arrests, incarceration, identity checks, and temporary shelter to expulsion. This is the sector in which individuals such as Nelu can carry out the cosmopolitan duty of hospitality. Unfortunately, this is also the terrain in which other actors such as smugglers and illegal employers exploit the predicament of refugees, profiting from the latter's exceptional status of being both inside and outside the law, at the mercy of and exposed to the brutality of forces that may or may not act within the limits of the law. The state itself makes use of its sovereign power in this context and sometimes chooses to obey and enforce the law and sometimes to ignore it.

In this grey area, there is room for a variety of responses to the presence of foreigners, others than the ones mentioned above. In the film, the most telling is the reaction of the people of Salonta. They know Behran is being cared for by Nelu, but pretend they do not notice him walking on the town streets, playing pool in the local pub, or wrapping sliced bread for a living in the local bakery. While for Nelu, Behran is "an unfortunate guy," a "father who wants to be reunited with his son" and "a man who tries to make it to Germany," for them he does not really raise to a full human condition. He inhabits not only the grey zone between the legal and the illegal, but also that between being human and something less, which one cannot label as "an animal," but which is closer to such a predicament. This envisioning of the migrant as "less than human" is the indirect consequence of the "no harm" premise and the minimal help stipulated in the Geneva Convention, with its failure to address life as a good life, and the migrant's right to be happy and improve his or her condition.¹²⁾

The most revealing aspects of Nelu's cosmopolitan behaviour are its particularities. Indeed, Nelu's interpellations of Behran as "guy," "man," and "father" indicate that he notices the human in the other before nationality, race or religion. He regards Behran as an equal and acknowledges his right to desire a better life, to fulfil this desire and become happy, something that the Geneva Convention does not acknowledge. Nelu reaches his decisions, however, in a different way than most of the literature on cosmopolitan ethics

11) The minimalist expression of this call to help is the duty to offer temporary shelter to alien individuals, but not even this call has any juridical translation.

12) See Andrew Shacknove, 'Who Is a Refugee?', *Ethics*, vol. 95, no. 2 (1985), pp. 274–284, where the narrow reading of the term "refugee" by the Geneva Convention is discussed. See also Michael Walzer, *Spheres of Justice* (New York: Basic Books, 1983), who criticises Western countries' practice of hiring laborers from nearby and treating them as political "un-equals", as a political underclass exposed continuously to practical threat of deportation. Amartya Sen and Martha Nussbaum's theories of capabilities also offer good insight into discussing migration as a means for "a good life": Amartya Sen, *The Idea of Justice* (Cambridge — Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009); Martha Nussbaum, *Frontiers of Justice: Disability, Nationality, Species Membership* (Cambridge — Massachusetts: Belknap, 2006).

envisions it. This mostly Western literature assumes a certain narrative in the development of the subject's consciousness which Nelu does not follow. It assumes a certain transgression which Nelu does not undergo. Becoming cosmopolitan means that the subject's "loyalties and [...] ethical duties [...] transcend the local and even the national, focusing on the needs of human beings everywhere."¹³⁾ This narrative does not apply to Nelu, and perhaps theories of cosmopolitanism could learn from the way *MORGEN* depicts his experience.

Nelu's response to Behran's condition is not the outcome of enlightenment toward one's global condition. Nelu does not imagine himself as a citizen of the world with loyalties to human beings everywhere. When the Salonta soccer team plays against its rival from a neighbouring Hungarian border town, both regional and national allegiances are intensely activated. No trace of cosmopolitan sensibility here. These allegiances trigger sufficient passion among the fans — with Nelu among them — to spur a fistfight which ends with bruises and visits to the local hospital. A cosmopolitan position, the film suggests, does not override other allegiances, but cohabitates with or within them sometimes in explicit contradiction. Cosmopolitanism becomes, at least in border areas, a hybrid discourse and not an either-or position. It functions as an ethical tool-kit, as a guide toward more appropriate and humane ways of responding to a situation in which the individual actor is no longer envisioned as regional, national, not even as global, but first and foremost as a neighbour.¹⁴⁾ It is not the host whose consciousness undergoes a global transgression. The visitor is territorialized, adopted into the local culture and, through it, acknowledged as a neighbour. When asked by a relative who Behran is and what is he doing on his porch, Nelu casually explains that Behran is just a gipsy helping him out in the vegetable garden.

Peripheral Cosmopolitanism

Nelu's hybrid cosmopolitanism is also peripheral. Nelu never becomes cosmopolitan in the Western middle-class sense of the word. He merely acts as such in a given context. His particular peripheral habitat faces global challenges. Like never before, it is exposed to flows of migrant bodies. The world and its global situations have entered his backyard and are challenging him to respond. And Nelu reacts accordingly, although his reaction is

13) Martha Nussbaum, 'The Capabilities Approach and Ethical Cosmopolitanism: The Challenge of Political Liberalism', in Maria Rovisco and Magdalena Nowicka (eds.), *The Ashgate Research Companion to Cosmopolitanism* (Farnham: Ashgate, 2011), p. 403.

14) See Siobhan M. Hart, 'Heritage, Neighborhoods and Cosmopolitan Sensibilities', *Present Pasts*, vol. 3 (2011), p. 26: "Cosmopolitan values — referring to a sense of interrelatedness with and responsibilities to others — can be used to orient participants navigating the complexities of 'neighborhood'. [...] I use 'neighborhood' to refer to shared space and landscapes that root present day people. Communities form around shared interests, but they do not always share the spatial nearness that is a defining aspect of a neighborhood. While communities can transcend both space and time, neighborhoods attach people to places and localities. Neighborhoods are not bounded isolates, but rather multidimensional nodes in complex social networks". See also Slavoj Žižek, Eric L. Santner and Kenneth Reinhard, *The Neighbor: Three Inquiries in Political Theology* (Chicago: University of Chicago Press, 2013).

grounded in traditional, rural, perhaps Christian ethics of hospitality and not in a self-improvement project of responding to “the global challenges of the twenty-first century,” as the lingo of globalization likes to interpellate cosmopolitanism¹⁵⁾ Nelu’s empathy and generosity confront the assumption that cosmopolitanism constitutes an extension of metropolitan multiculturalism, that the diverse experience of a large Western city is the necessary milieu to undo ethnic or racial anxieties, forge a global horizon for one’s actions and shape cosmopolitan consciousness as an exit strategy out of the crumbling national-state paradigm. Nelu’s actions indicate that the duty to help the stranger and treat him like an equal are not necessarily rooted in urban, Western, northern-hemisphere and middle-class mindsets. His treatment of Behran proposes a new way of talking about hospitality, which, in its turn, can become the basis for a different way of understanding cosmopolitanism.¹⁶⁾ This “new cosmopolitanism” is peripheral, accented and works socially bottom-up. It is sensitive to particular and diverse loyalties of non-Western, non-urban and non-middle class communities of values and might be the answer to the rise in racism and xenophobia at the margins of Europe and among its lower strata. It defends hybrid ethical acts of hospitality and rooted cosmopolitanism against a certain universalism of cosmopolitan ethics, which works socially top-down and might be even a reaction to colonialist discourse itself.¹⁷⁾

The character of Nelu seems constructed to question the “superior detachment” of universalist cosmopolitanism and its unawareness of the distinctive ethno-cultural and social values of particular communities, being thus “unable to deliver the vital goods that nationalists, provincials, parochials, tribalists, and other proudly down-to-earth persuasions claim to retail.”¹⁸⁾ Nelu is not, however, the only cinematic example of this kind. Even films produced in Western Europe or the US, such as the ones mentioned previously, *THE VISITOR*, *WELCOME*, and *LE HAVRE*, are sensitive to accented articulations of hospitality. In its own way, each presents peripheral cosmopolitans. Crișan’s story is just the most radical and the more de-centered in terms of location and social stratification within the European Union.

While *MORGEN* constructs the peripheral as rural and working-class, the above-mentioned films use age and psychology as marginalizing elements. Like Nelu, their protagonists are recluses over fifty. Their behaviour either borders on the anti-social (*THE VISITOR* and *WELCOME*) or psychological oddness (*LE HAVRE*). As with Nelu, they do not necessarily seek a global consciousness or engagement in a project of self-improvement (although the protagonist of *THE VISITOR*, a scholar of international relations, pretends he does). Located in different places on the planet (in New York and in French harbour towns), the gender, age, psychological profile, and daily concerns of these characters present them as slightly outside of history. In compensation, their image is enriched with

15) The phrase produces more than 1.5 million hits on a Google search.

16) See Jacques Derrida, *On Cosmopolitanism and Forgiveness*, p. xii.

17) Mitchell Cohen, ‘Rooted Cosmopolitanism’, *Dissent*, vol. 39, no. 4 (1992), pp. 478–483; Kwame A. Appiah, *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers* (New York: W.W. Norton, 2006); Alfredo González-Ruibal, ‘Vernacular Cosmopolitanism: An Archaeological Critique of Universalistic Reasoning’, in Lynn Meskell (ed), *Cosmopolitan Archaeologies* (Durham, NC: Duke University Press, 2009).

18) David A. Hollinger, *Cosmopolitanism and Solidarity. Studies in Ethnoracial, Religious and Professional Affiliation in the United States* (Madison: The University of Wisconsin Press, 2006), p. xviii.

a strong sense of loyalty to a lost cause (a lost relationship, a deceased, dying or divorced spouse). Only the collision with the foreigner awakens their sense of empathy and pushes them to think (and feel) globally and act accordingly.

The age and psychology of their protagonists help these films suggest that they are scrutinizing a consciousness which has not kept up with socialization in the global village. Their protagonists belong to a generation that is globally inexperienced, conservative in allegiances and a less competitive human resource (as migrants could, for example, represent an economic threat).¹⁹⁾ Their recluse lifestyles refer to unease with diversity and to provincial habits.²⁰⁾ The optimistic message these films carry is that ordinary people are not callous, but merely powerless or ignorant with regard to the condition of migrants. They are not essentially racist, but only out of touch and out of answers regarding the global challenges their communities face. Their psycho-social profiles speak for communities of caring Europeans and North Americans who might not be particularly knowledgeable about foreigners, but who have the moral backbone to react appropriately when placed in a concrete face-to-face situation with them.

WELCOME by Philippe Lioret

In spite of these and other similarities, there are also significant differences in the way these films articulate their discourse on hospitality. A North American production such as *THE VISITOR* is informed by certain insular perceptions concerning contact with people from the Middle East. These perceptions are different from French ones, and even more dissimilar from those of Romanians. *THE VISITOR* also differs from the films above because it is made by a different industry and sold on a different market. Its visual style, its redemptive message, the transnational solidarity it proposes, and its plot structure respond to the forces in the product's home and global markets, where it must attract distributors and the public. Similar contrasts are noticeable on a European level. A comparison between *MORGEN* and *WELCOME* by Philippe Lioret will serve to reveal them.

WELCOME is shot with a significantly higher budget than *MORGEN* (9.5 million Euro vs. 800,000 Euro). While *MORGEN* is an art-house film with a limited exhibition circuit, *WELCOME* caters to a broader audience and more than a million people saw it in its first two months in cinemas.²¹⁾ Form plays a more important role in *MORGEN*. *WELCOME* is shot in the mainstream cinematic style. While stylistically *MORGEN* can be easily integrated into the audiovisual language of the New Romanian Cinema (aka Romanian New Wave),²²⁾ in terms of content, it is an unusual film both in terms of its generation and its

19) In fact it is specifically the ageing population of Western Europe and the USA which needs immigrant influxes to replace the negative birthrates of their countries.

20) *THE VISITOR* takes place in NYC, but its protagonist lives in a small campus town in Connecticut.

21) Richard Phillips, 'Welcome from France: A compassionate exposure of anti-immigrant measures', *World Socialist Web Site*, 17 April 2010, <<http://www.wsws.org/en/articles/2010/04/welc-a17.html>>, [accessed 2 April 2013].

22) Low budget, observational, slowly paced slice-of-life dramas, abruptly edited and cinematographically innovative; belonging to a generation of directors born between the late 1960s and 1970s and receiving a host of awards at international festivals.

geographical location. Unlike France, Romania, a country which exports its work force, does not thematize immigration in film and even less the transit of illegal border crossers. While France and Western Europe have a long tradition of such films, Romanian audiovisual culture in general — in which I would include documentaries, television programmes and newscasts — is quite deficient on this topic. There are not all that many emigration films and the ones that do address the subject are not set abroad. They primarily present preparations and struggles to leave the country.²³⁾

WELCOME is set in the Western outskirts of the Schengen area, in Calais, the closest French city to Britain, from where, as a reviewer puts it, “on a clear day the cliffs of Dover are visible like a glimpse of the promised land.”²⁴⁾ But even if marginal like Salonta, it is, unlike Salonta, part of “Core Europe”²⁵⁾ and of a country (France) that has dealt with the issues of post-colonialism and illegal immigration for decades (unlike Romania). While MORGEN presents Salonta as a rural culture in a country that has just joined the European Union, the port town of Calais comes through as a more multicultural environment with long urban human mobility traditions.²⁶⁾

The migrant character in Lioret's film is Bilal (Firat Ayverdi), a 17-year-old Kurd from Mosul (Iraq), who has crossed all of Europe to the English Channel to be reunited, like Behran, with a loved one — Behran with his son, Bilal with his girlfriend.²⁷⁾ Since he cannot cross the Channel on a ship or, through the Eurotunnel, by truck or train, Bilal comes up with the unachievable and suicidal plan to swim across it. Since, until the release of WELCOME, France did not expel refugees from war-stricken countries such as 2008 Iraq,²⁸⁾ the story of Bilal is inspired from the real-life experiences of a number of “clandestines.” For Bilal and others like him, Calais is an interstitial place, between acceptance and rejection. Migrants are stuck in it, as they wait to make it to England. Hoarded by authorities, they kill time in an area tellingly called “the jungle” — an involuntary reference to the exceptional predicament of the refugee, being exposed to the law and to lawlessness. To increase dramatic tension, the film seasons Bilal's predicament with a melodramatic ticking clock: Mina (Derya Ayverdi), the girl he wants to be reunited with, is about to be married (against her will) to a businessmen from London.

23) Some of the more insightful films on this topic are ASPHALT TANGO, (Asfalt tango, 1996), OCCIDENT (2002), FRANCESCA (2009), and FELICIA BEFORE ANYTHING ELSE (Felicia înainte de toate, 2009). One exception is *Crulic: THE PATH TO BEYOND* (Crulic — drumul spre dincolo, 2011), an animated docu-drama film which tells the unhappy story of a Romanian emigrant in Poland.

24) Stephen Holden, ‘Channel Crossing of the Urgent Kind’, *The New York Times*, 6 May 2010, <http://movies.nytimes.com/2010/05/07/movies/07welcome.html?_r=0>, [accessed 15 April 2013].

25) Jürgen Habermas made this phrase popular. See Jürgen Habermas and Jacques Derrida, ‘February 15, or, What Binds Europeans Together: Plea for a Common Foreign Policy, Beginning in Core Europe’, in Daniel Lévy, Max Pensky and John Torpey (eds), *Old Europe, New Europe, Core Europe: Transatlantic Relations After The Iraq War* (London and New York: Verso, 2005), pp. 3–12.

26) It is the largest municipality in the region, with 75,000 inhabitants, compared to Salonta's 18,000.

27) It is worth noticing that both films avoid thematizing straightforward economic migration.

28) Things have changed in the meantime. The Sarkozy government introduced harsher anti-cosmopolitan legislation, which provides for automatic detention and repatriation for undocumented immigrants seeking asylum from war or political persecution. See Richard Phillips, ‘An interview with Philippe Lioret, director of *Welcome*’, *World Socialist Web Site*, 17 April 2010, <<http://www.wsws.org/en/articles/2010/04/lior-a17.html>>, [accessed 2 April 2013].

In order to accomplish his project, Bilal needs to take swimming lessons, and this is how he meets his helper, Simon (Vincent Lindon), the protagonist of the film, a middle-aged instructor at the local pool, whom the same reviewer describes as a typical loner: “granite-faced and baggy-eyed, his mouth set in a tight line” epitomizing “a solid, stoic Gallic masculinity in the mold of Jean Gabin.”²⁹⁾ Simon’s character arc is similar to Nelu’s. Until his face-to-face encounter with the stranger, he has passively observed the illegal border-crossing phenomenon in his town. The encounter turns him into a helper (and actor). In this new situation, he must overcome his indifference and hesitations toward others. In spite of his “cynicism and sense of caution,”³⁰⁾ and spurred by the desire to show himself in a better light to his ex-wife who runs an outdoor soup kitchen feeding the stranded migrants, Simon decides to coach Bilal in strengthening his swimming strokes. Also, like Nelu, “in agreeing to help an illegal immigrant, Simon is breaking the law. [...] If it can be proven that he is sheltering the boy, Simon faces arrest and possible incarceration.”³¹⁾ He breaks Article L622-1 of the French penal code, which finds him guilty of providing “assistance to the entry, travel or undocumented stay of a foreigner,” a felony that can lead to up to a five-year prison sentence.³²⁾ Simon defies this “bizarre and stupid” law, however, as the director of *WELCOME* calls it,³³⁾ and provides Bilal with material and logistical aid. He shelters him, mediates his communication with his girlfriend, provides him with a neoprene suit to protect him against the cold water, and, like Nelu, ends up befriending the stranger and symbolically adopting him (since Simon and his ex-wife had a childless marriage).

WELCOME thematizes peripheral cosmopolitanism, celebrates the moral behaviour of its protagonist, but at the same time, like *MORGEN*, gestures toward the limits of individual ethical help. *MORGEN* shows Behran reaching Hungary, but suggests that he will be facing numerous obstacles in the future, including immediate arrest. Bilal almost makes it to the shores of England, but drowns after being harassed by the British coast guard. The dramatic scene showing Bilal swimming across the Channel suggests, like *MORGEN*, that higher powers determine the destinies of border-crossers and not individual assistance.³⁴⁾ Here is how a reviewer describes the border-crossing scene:

Aerial views reveal the currents Bilal will be fending off, while sea-level shots in the choppy grey water, in which vessels loom like predatory monsters bobbing in and out of view, make you feel like a fragile, shivering dot. The same sense of visceral immensity is conveyed by scenes of giant trucks lined up to make the ferry crossing at twilight [... evoking] a world of overwhelming forces, both natural and social, plying the waters of history.³⁵⁾

29) Holden, ‘Channel Crossing’.

30) Ibid.

31) Ibid.

32) Phillips, ‘An interview with Philippe Lioret, director of *Welcome*’.

33) For lobbying purposes, the film was screened in the French and European Parliaments (the latter granting it the Lux Prize), but with no positive effect on legislation in France (see Phillips, ‘An interview’).

34) Another similarity is the titles of the two films. They are both foreign words that make an ironic comment on the condition of the migrants. The words are in the languages of the target countries of the migrants — German for Behran, English for Bilal. “Morgen” suggests the infinite postponement to which Behran’s happiness is exposed. “Welcome” is an inscription on a door mat and comments on the hospitality of Western Europe to refugees.

35) Holden, ‘Channel Crossing’.

MORGEN and WELCOME

In spite of the many similarities between the two films, there are also significant differences in the way in which they address the predicament of migrants and Europe's reaction to their plight. The differences range from the visual style and plot structure to the perspective from which they articulate their social commentary. *WELCOME* is overtly militant, written and directed by an activist director with ties to the French Left. *MORGEN* is evocative, made by a director-artist primarily interested, as he himself argues, in depicting the people of Salonta and the dynamics of their lives.³⁶⁾ While in France immigration has been a mass phenomenon for years, contemporary Romania still has a negative human intake-outtake balance sheet. While the topic of immigration control is high on French political agendas, particularly in terms of closing the country off from border-crossers, the issue has no visibility in Romania, which is more concerned with the rights of its citizens working abroad. Romania has only recently been fully accepted in the European Union in terms of freedom of movement and kept out of the Schengen community. One of the reasons is the porosity of its borders and the authorities' failure to contain the migration of men and women such as Behran.

The question of hospitality is evidently more urgent in the "Core Europe" of *WELCOME*. It also shows that in Europe cosmopolitan discourse emerges mainly as a response to the immigrant problem and thus only secondarily to other global ethical, political or religious concerns (such as climate warming, fair trade or outsourcing). Even if peripheral, the cosmopolitan world-view expressed by *WELCOME* is articulated within a more urban space (Calais), in a climate of urgency, and in the context of the protagonist's loneliness and individual guilt (the divorce). It is emplotted as the drama of a middle-class man, whose hospitality is psychologically motivated (he is lonely and wants to redeem himself in front of his wife). He also helps a differently looking and acting stranger. Unlike Behran, who is in his fifties and who speaks only his native tongue, Bilal is visibly urban, and a young, likeable and easily integrable (Westernized) stranger.

In contrast, the cosmopolitan solidarity *MORGEN* presents is one between more marginal people. While Simon is a teacher and a former gold medallist swimmer in good social standing in terms of Western standards of wealth, Nelu works an unskilled job, drives a rusty motorcycle and lacks the few hundred Euros he needs to fix the leaking roof of his house. While Simon speaks English fluently and is supposed to have made it on to the French Olympic team, Nelu is an invisible citizen of the world with no global awareness, no knowledge of foreign languages, living in an underdeveloped province of Europe whose only window to the world is the National Geographic show he sometimes watches on TV.

36) "The fact is that I wanted to make a film about my hometown Salonta and about the people living there. I had lived there for 20 years. The idea was to depict the people and the places there that I knew like the palm of my hand. For me, places are very important in film." (Marian Crișan, 'An interview with Marian Crișan, director of *MORGEN*, Romania's Oscar entry,' by World Cinema Reports' Editors, *Cinema without Borders*, 22 January 2012, <<http://cinemawithoutborders.com/european-cinema-in-u-s/2914-an-interview-with-marian-Crișan,-director-of-Morgen,-romania%E2%80%99s-oscar-entry.html>>, [accessed 2 May 2013]).

Very importantly, Nelu does not redeem himself in any way by helping. Hospitality is for him a matter of choice, a disinterested gesture with no reward in sight. It is traditional, rooted in rural customs and, the film hints, in Christian ethics predicated on love of one's neighbour. Nelu is a poor man from one continent helping another poor man from another continent. Nelu and Behran cannot even communicate properly. While the act of being hospitable and charitable toward Bilal serves to rebuild Simon's self-esteem, Nelu approaches the stranger with the consciousness of a member of the working class, himself marginal and oppressed, an underdog in his community, both included and excluded from the European good life (his wife and brother-in-law view him as a loser, the latter being a small business owner who has learned to sail the turbulent waters of fresh-faced Romanian capitalism).

Since it aims at addressing a mass audience, *WELCOME* employs a wide range of cinematic devices specific for commercial film-making to spread its message. They include straightforward storytelling, explicitly outlined causation, omniscient narrative perspective and conventional visual characterization. While these cinematic techniques are commendable in their project to reach the many Westerners indifferent to the plight of migrants and thus catalyse public intervention on the issue, they also reify the figure of the stranger, the object of one's cosmopolitan reflection. One can even argue that, since the stranger, the other, is mostly encountered via audiovisual media, the way in which *WELCOME* constructs Bilal is symptomatic of a number of the shortcomings of Western-rooted discourse on hospitality and cosmopolitanism. While one can say that any representation has a reifying effect — and this effect is enhanced by the very act of trying to render a representation commercial — the main virtue of *MORGEN* is to minimize this reification and show that true hospitality needs to be predicated on the very strangeness of the stranger and not on common denominators or on the rendering of the stranger as useful to the hosting culture.

Compared to *MORGEN*, *WELCOME* is faster-paced, more (melo)dramatic, with easily decipherable characters and more redemptive toward its protagonist. Its adherence to commercial techniques of storytelling and representation, however, construct Bilal as a fetish of otherness. He is portrayed as a potential social and economic asset, and his middle-class demeanour introduces him as psycho-socially and even racially acceptable. Unlike Behran, Bilal is handsome and looks European. In terms of his physical presence, he is hardly a foreigner. He is white-skinned, healthy, fluent in English, well-mannered, and knowledgeable about the world. All these features and his age recommend him as a socially desirable stranger, bearing the promise of allowing himself to be integrated into the host culture, obey its customs, accept its supremacy and not challenge or undermine its ways of life. Simply put, he is commodified.

Bilal's presentation as human capital stresses the fact that he shares the ethics of work with the Western world. He is determined, disciplined, goal-oriented, and willing to follow orders (the coaching of a Westerner). Most importantly, he has a special skill that makes him stand out: he is a talented swimmer (and football player), better than anyone else in Simon's pool. This becomes another reason why Simon accepts training him. He sees a potential swimming champion in Bilal and wants to put him on a productive path. The scenes showing Bilal improving his swimming become metaphors of his training as

an economic actor in Europe and a proof to all sceptics that foreigners are not an economic burden. The more familiar Bilal feels in Simon's pool, the smoother and more efficient his strokes, the more convincing the promise that he can be a useful fellow-citizen. In a (capitalist) society and global order predicated upon economic contribution (and exploitation), anyone who is economically beneficial and exploitable can, for the price of subalternity, render their strangeness transparent and become a fellow citizen (of a nation and of the world).

The object of Bilal's love, Mina, is visualized similarly. While her father exemplifies the reactionary immigrant, who, still adheres to the questionable practices of arranging his daughter's marriage, Mina reproduces the same standards of visual appearance, language skills, and demeanour as Bilal. More than just being integrable, they also embody the positive construction of the migrant (one that harks back to primitivism) as a rejuvenator of the ageing and devitalizing Western world, represented by Simon (and all the other middle-aged childless characters in the film). Not only are Bilal and Mina under twenty, but their Romeo and Juliet story can teach an alienated and slightly cynical Westerner such as Simon, the virtues of genuine love: "He is willing to cross the Channel to be reunited with his love," a pensive Simon tells his ex-wife. "And I... I was not even able to cross the street to bring you back."

In *MORGEN*, in contrast, the face of the stranger is dark. His features are almost indiscernible, as if Behran lacks individuality. A thick black beard and a hat that reaches down to his eyebrows cover his face. He appears as a clownish, disoriented man in his fifties, bearing no promise of integration. He is short, vocal, agitated, poorly dressed, and speaks no language other than his own. While in *WELCOME* the camera often comes close and in good lighting to Bilal's smooth face and sensual lips, Behran is shown from a distance most of the time and often in obscure lighting. While commercial cinematic techniques construct Bilal as an object of desire and, through close-ups of his facial expressions, his otherness as comprehensible, Behran's identity remains arcane and alien. To enhance the cinematic experience of an encounter with an actual foreigner, the makers of *MORGEN* had the brilliant idea of not subtitling Behran's lines (all in Turkish or Kurdish), allowing Romanian and international audiences to experience first-handedly the linguistic barrier of an encounter with a foreigner.³⁷⁾

The cinematic style of *WELCOME* consequently engenders a certain illusion of empathy upon which the colonialist undertone of the cosmopolitan discourse is predicated. This illusion is reflected in the reviews of the film. A *New York Times* critic and US resident confesses in his review that he is seduced by Bilal's "sweetness" and praises the work of the film-makers for the fact that they are able to put the spectator "so completely into [Bilal's] shoes [...] that you feel a profound empathy not only for him but also for all who are ready to risk everything for the dream of a better life."³⁸⁾ This illusion is furthered even more by the fact that the dialogue between Simon and Bilal, Bilal and the authorities, and Simon

37) In a private conversation, Marian Crișan has told us about the different experience of screening the film in Turkey, where the audience could understand Behran. He was less of a stranger, which shows another insightful aspect of *MORGEN*, whose story is much stronger localized, accented, than the one of *WELCOME*, whose protagonist is experienced in a more similar manner in every theatre around the world.

38) Holden, 'Channel Crossing'.

and Bilal's family and friends is conducted in English. It emphasises the universalizing models of cosmopolitan discourse which MORGEN aims to resist. While the title of WELCOME is an English word from a language that both characters speak, MORGEN's is a German one (meaning "tomorrow") from a language neither protagonist understands.

WELCOME uses a third language to allow the migrants and natives to communicate. Apparently this seems empowering for the migrant since it estranges the native as well. At least linguistically, it mediates a meeting between equals in an interstitial place where the migrant is not forced into linguistic embarrassment. It also suggests a promise of integration without assimilation. This interface language "allows them to exchange cautious reciprocal hospitality, without necessarily taking the final step into the other's [linguistic] space."³⁹⁾ This is a tempting solution to "linguistic power struggles" associated with migration, one that offers a model of hospitality based on restoring the reciprocity and equality between host and guest through a linguistic means.⁴⁰⁾ It produces hyphenated (linguistic) identities, a basis for a multiculturalist understanding of Europe. Every subject speaks at least two languages: one the one hand, a trans-ethnic, trans-racial, transnational, and even trans-regional one (if we think of accents and dialects), and on the other hand, one to communicate within one's ethnic group, region or social class.

The reliance on English as a *lingua franca* of global encounters limits, however, one's understanding of cosmopolitanism and hospitality and engenders new hegemonies. How can it be used in more marginal contexts, where individuals are not able to speak an "international" language? Are these subjects doomed to exclusion from global enlightenment, and thus prone to reproduce cultural misunderstandings and prejudices? MORGEN does not make use of a "threshold language."⁴¹⁾ Each character speaks their own. MORGEN emphasises, however, that they somehow manage to understand one other even in their roles as underdogs. Crișan makes an inspired choice to solve "linguistic power struggles" in the context of the meeting of marginals. Unconditional (and non-symbolic) solidarity among underdogs becomes the main interface. The presentation of Nelu suggests that the values of cosmopolitanism can be articulated differently than merely in a homogeneous and universalizing global project which does not take class, location and accents into consideration.

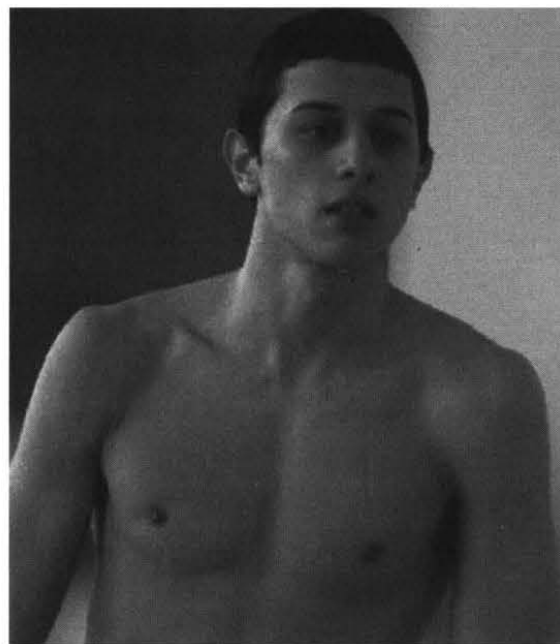
Conclusion... Still Inconclusive

MORGEN consequently not only asks conventional cosmopolitan questions such as, Why should I care, and, Why should I help? It also poses, as mentioned at the beginning of the article, the question of the effectiveness of individual help. It suggests a better way of understanding moral cosmopolitanism, arguing that it needs to become more de-Westernized, accented, peripheral, (also) working-class-rooted and resist the temptation to reify

39) Alison Smith, 'Crossing the linguistic threshold: Language, hospitality and linguistic exchange in Philippe Lioret's *Welcome* and Rachid Bouchareb's *London River*', *Studies in French Cinema*, vol. 13, no. 1 (2012), pp. 76–77.

40) *Ibid.*, p. 81.

41) *Ibid.*



The contrasting representation of the stranger in *Morgen* and *Welcome*. The non-integrable Behran (above) and the attractive Bilal (below).

the foreigner. It does not claim to have an answer, however. It has complicated the issue, localizing cosmopolitan ethics in the poor margins of Europe, but also suggests there is more to be done. It seems to invite the international community to combine a peripheral ethical cosmopolitanism with the creation of a global political space (through laws and institutions) which is equally open to all, and in which everyone is an underdog and a stranger. It at the same time expresses doubts that an ethical approach can lead to such a result.

If, as the ending of *MORGEN* suggests, ethical cosmopolitanism is commendable but insufficient, two questions emerge. First, whether the issue of cosmopolitan theory can be separated from issues of migration, labour, and transnational forms of capitalist exploitation. If not, then the answer might have already been suggested by Marxist and Leninist discourses on imperialism and on the global emancipation of the exploited. Consequently, from a perspective that calls for a radical change of the world order, ethical cosmopolitanism — regardless of whether peripheral or not — comes through as a feel-good theory. It rationalizes the actions of individual subjects who happen to be born in the right corner of the world, provides an ideological framework for their charitable actions, but does not address the issue of exploitation. Such ethical helpers harbour an inner contradiction (which one might also refer to as a false consciousness). They try as individual subjects to act as good hosts, but can at the same time be aware of and even in cynical complicity with the limits or the utter failure of their endeavours. It is consequently not surprising that the protagonists of both *THE VISITOR* and *WELCOME* are melancholic (post-traumatic and post-utopian) figures, acting with *Weltschmerz* against the unfairness of the world order they live in. They not only struggle with family loss, but also witness how their immigrant protégées are repatriated or respectively killed. They also enjoy a secret almost perverse compensation in their private lives for their ill-starred effort to help. It has not served the stranger, but it has worked for them, leading to the cynical conclusion that the only palpa-

ble reason for helping a stranger is to improve one's own moral and psychological condition (the feel-good hypothesis mentioned above).

The second question is a corollary of the first. It addresses the practice of achieving political difference through an international legal effort within the existent international legal order. With this assumption one connects to a group of normative theories developed in contemporary political thought which either conceptualize the idea of world polity or cosmopolitan democracy, or theorize a cosmopolitan citizenship and rights with a decreased importance attached to territory and collective identity.⁴²⁾ "Political cosmopolitanism" as "realistic cosmopolitanism"⁴³⁾ claims to identify the limits of domestic and international laws and institutions, and, most importantly, is normative (prescribes better laws and institutions aware of the factual impediments towards realization of a more just global order, such as power politics, divergent interests and values, etc). The Western world does little, however, to support it and elaborate and enforce transnational institutional agreements which cultivate, on a large scale, the "deficit" of "human flourishing" engendered by the borders that protect global disparities.⁴⁴⁾

Since MORGEN presents insights into the social, political, economic and cultural constitution of our world, with its centres and margins, privileged and subalterns, its portrayal of the predicament of border-crossers can also become the starting point for a critique of the European Union as a cosmopolitan political space. To its merit, the EU has transferred political and economic rights traditionally associated with national citizenship to foreigners (members of other European states), undoubtedly a remarkable evolution in the direction of cosmopolitan hospitality.⁴⁵⁾ This transnational opening of the political is nevertheless as restrictive for a foreigner like Behran as the previous intra-European paradigm. It would seem that the wider the EU expands as a space of inclusion of its internal others (citizens of new member states, various minorities — in particular the Roma minority), the less willing it is to integrate its external others, such as migrants and refugees. The recent rise of xenophobia throughout Europe reveals that this political space has problems turning into a flexible, porous, multicultural one. Viewed from outside, it becomes more and more a cosmopolitan fortress, whose walls thicken up against discourses of "unrestrained [global] human solidarity." It reminds viewers of Martin Bertman's observation that "if Europe is to be finally ethical on the foundation of human rights beyond an isolated cultural solidarity and political unification, if Europe is finally of 'the party of humanity,' it must seek humanity's betterment,"⁴⁶⁾ and arise to the challenge of becoming a space in which anyone, no matter where they come from, can pursue their happiness.

42) Gerard Delanty, *The Cosmopolitan Imagination. The Renewal of Critical Social Theory* (New York: Cambridge University Press, 2009), pp. 56–57.

43) Ulrich Beck, 'Cosmopolitical Realism: On the Distinction between Cosmopolitanism in Philosophy and the Social Sciences', *Global Networks*, vol. 4, no. 2 (2004).

44) Christine Sypnowich, 'Cosmopolitans, cosmopolitanism, and human flourishing', in Gillian Brock and Harry Brighouse (eds), *The Political Philosophy of Cosmopolitanism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), pp. 55–74.

45) Seyla Benhabib, *Another Cosmopolitanism* (New York: Oxford University Press, 2006), p. 36.

46) Martin Bertman, 'Europe's Walls and Human Rights', *Human Rights Review*, vol. 6, no. 1 (2004), p. 108.

Films cited:

Asphalt Tango (*Asfalt tango*; Nae Caranfil, 1996), *Crulic — The Path to Beyond* (*Crulic — drumul spre dincolo*; Anca Damian, 2011), *Felicia before Anything Else* (*Felicia înainte de toate*; Răzvan Rădulescu, Melissa de Raaf, 2009), *Francesca* (Bobby Păunescu, 2009), *Le Havre* (Aki Kaurismäki, 2011), *London River* (Rachid Bouchareb, 2009), *Morgen* (Marian Crișan, 2010), *Visitor, The* (Thomas McCarthy, 2007), *Welcome* (Philippe Lioret, 2009), *West (Occident)* (Cristian Mungiu, 2002).

Constantin Parvulescu holds a tenured Lecturer position at West University of Timisoara, Romania, specialising in Eastern European and European film and media. His work has been or is in the process of being published by academic presses, such as Blackwell-Wiley, Oxford University Press and Indiana University Press, and in journals of history, political sciences, and film and cultural studies such as *Rethinking History*, *Central Europe*, *Eastern European Politics and Societies*, *Camera Obscura*, *Jump Cut*, and *Italian Studies*.

(Address: ctparvulescu@gmail.com)

Ciprian Nițu is Teaching Assistant at the Political Science Department, West University of Timisoara, Romania. His areas of academic interest are cosmopolitanism in contemporary political theory, democracy and democratization and European governance. He is the author of several articles published in journals such as *Sfera Politicii*, *Romanian Review of European Governance Studies*, and *Political Science Forum*.

(Address: ciprian.nitu@polsci.uvt.ro)

SUMMARY

Challenging Communities of Values*The Peripheral Cosmopolitanism of Marian Crișan's MORGEN*

Constantin Parvulescu – Ciprian Nițu

This essay discusses the film *MORGEN* (2010) directed by the Romanian filmmaker Marian Crișan. *MORGEN* is part of a series of recent productions which have thematized borders and migration worldwide and stimulated academic interdisciplinary research between film studies, law, social sciences and philosophy. Our essay explores the original approach of Marian Crișan's film to border-crossing in Europe and highlights how it can enrich the theoretical debate on contemporaneous cosmopolitanism and hospitality. Both conceptually and technically, the film *MORGEN* — through its agonistic vision — seems to be better prepared than other similar films to answer the questions cosmopolitanism generally asks in its effort to endorse a more just global order. Comparisons with *WELCOME* (Philippe Lioret, 2009) are illustrative in this regard. In essence, our view is that *MORGEN* teaches certain important lessons: firstly, that the long European (Western) moral tradition of cosmopolitanism has to become more de-Westernized, accented, and peripheral; secondly, that the international community has to combine a marginal cosmopolitanism with the production of a global political space which is equally open to all; and thirdly, that even if there are doubts that such a political space could ever be achieved, the individual agent has to follow that agonistic path of helping the other as human.

Nečisté umění a hry mysli. Dvě knihy o Alainu Resnaisovi

Sophie Rudolph, *Die Filme von Alain Resnais. Reflexionen auf das Kino als unreine Kunst*. München: edition text + kritik 2012.

David Čeněk — Martin Kaňuch — Michal Michalovič (eds.), *Alain Resnais*.

Kinematografia mozgu. Bratislava: Slovenský filmový ústav — producer, s.r.o. 2013.

Alain Resnais (1922–2014) může být jistě charakterizován nejen jako „dnes již renomovaný francouzský tvůrce dokumentárních a hraných filmů“ (jak se píše v úvodu k bratislavské *Kinematografii mozgu*), ale také (a asi přiléhavěji) jako jeden z obecně uznávaných klasiků moderní kinematografie (či filmového modernismu), který hlavně na přelomu padesátých a šedesátých let minulého století zcela zásadním způsobem ovlivnil vývoj filmového vyjadřování a rozšířil jeho možnosti. Resnaisovo rozsáhlé a mnohotvárné, avšak v řadě ohledů obtížně přístupné a „unikavé“ dílo, jež vznikalo v průběhu více než šesti desetiletí,¹⁾ vzbuzuje kontinuální kritickou a odbornou pozornost; k dispozici jsou desítky knižních publikací a nepřehledné množství časopiseckých a sborníkových studií.²⁾ Vydání dvou knih, jež se k dosavadní resnaisovské literatuře připojují a jež jsou předmětem této recenze, lze v zásadě vztáhnout k Resnaisovým devadesátinám (2012); bezprostředním podnětem pro sestavení *Kinematografie mozgu* pak byla přehlídka Resnaisovy tvorby v Piešťanech a Bratislavě (září 2013).

Monografie švýcarské badatelky Sophie Rudolphové, původně doktorská disertace, představuje

promyšlený a ambiciózní pokus o systematické postižení specifiky Resnaisova filmového díla. Autorčiným cílem je komplexně, jednotně a v zásadě rovnoměrně analyzovat a interpretovat celou Resnaisovu tvorbu. Pozoruhodným rysem monografie je tak už to, že se nesoustřeďuje na proslavené filmy z období kolem roku 1960, ale se stejnou intenzitou se věnuje i předtím natáčeným dokumentům či snímkům, jež pro svou návaznost na bulvární divadlo bývají označovány za konvenční a banální a zůstávají spíše na okraji zájmu. Posledním filmem, který monografie — v rámci určitého dodatku, „kódy“ k už završené práci — probírá, je *DIVOKÁ TRÁVA* (*Les herbes folles*, 2009).

V souvislosti s takto pojatým rozvrhem zkoumání stála autorka před obtížným úkolem: najít klíčový pojem, princip, jež lze pokládat za pojítko mezi jednotlivými, navzájem značně odlišnými fázemi režisérova díla a jenž může působit jako konstantní prvek ve struktuře, která se v průběhu času velmi proměňuje. Pro Rudolphovou takové pojítko představuje traktování filmu jako „nečistého umění“. Důsledkem této volby pak je, že i když autorka v monografii dokládá

1) Jeho první (dokumentární) film natočený v profesionálních podmínkách pochází z roku 1948, poslední (devatenáctý celovečerní) film *MILOVAT, PÍT A ZPÍVAT* (*Aimer, boire et chanter*) měl premiéru na Berlinale v únoru 2014, krátce před jeho smrtí.

2) Z novějších textů lze zmínit např.: Jean-Louis Leutrat – Susanne Liandrat-Guigues, *Alain Resnais: Liaisons secrètes, accords vagabonds*. Paris: Cahiers du Cinéma — Éditions de l'étoile 2006; Emma Wilson, *Alain Resnais*. Manchester — New York: Manchester University Press 2006; Jean Regazzi, *Le roman dans le cinéma d'Alain Resnais. Retour à Providence*. Paris: L'Harmattan 2010.

svou hlubokou znalost rozsáhlé resnaisovské literatury (a předkládá také klasifikaci různých přístupů k „psaní o Alainu Resnaisovi“, s. 18–31), východiskem úvah se pro ni stávají názory André Bazina formulované na počátku padesátých let: Bazin ve své „obhajobě filmových adaptací“ (1952)³⁾ poukázal na „nečistotu“ (*impureté*) filmu spočívající v jeho propojenosti s literaturou a divadlem. V návaznosti na Bazinovy podněty a na další rozpracování konceptu „nečistého umění“ (resp. hybridity umění) ve francouzské filmové reflexi (Alain Badiou, Denis Lévy, Elisabeth Boyerová)⁴⁾ formuluje Rudolphová své vlastní, velmi široké pojetí, které jí umožňuje pojmut vývoj Resnaisova díla jako sled několika způsobů inscenování „nečistoty filmu“ (s. 32–62). Ona „nečistota“ přitom představuje nejen teoreticky založený konstrukt a heuristický nástroj — autorka vychází též z předpokladu, že Resnais soustavně realizoval (byť zřejmě ne zcela uvědoměle) její „umělecké zkoumání“ (mj. s. 58, 170, 242). Tím se ovšem ve svých výkladech dostává na poněkud tenký led spekulací o subjektu tvůrce, které se snaží podložit Resnaisovými výroky, jež bohatě cituje.

Při rozpracovávání svého východiskového konceptu se Rudolphová příznačně vyhnula tomu, co Denis Lévy nazývá původní, „vrozenou“ nečistotou filmu.⁵⁾ Ta má vyplývat z faktu, že „filmová kamera je záznamový aparát, a proto je vždy zaměřena na nějaký objekt. Divák tedy v první řadě vidí nikoli film, nýbrž to, co je filmováno. Film [...] je proto vždy znečištěn předváděním reality“ (s. 53). Proti tomu autorka vyzdvihuje (zřejmě právem) zásadní konstruovanost a „umělost“ Resnaisových filmů, důraz na formálně-estetické ztvárnění, který obrací pozornost na vnímání filmu jako filmu, zatímco vyprávěné příběhy jsou většinou jednoduché a málo propracované

(s. 56). Pojem původní nečistoty filmu je proto u Rudolphové reinterpretován: je zdůrazněna reflektovanost vztahu k filmovanému objektu, „inscenace skutečnosti“ (s. 58). Jistě je tak vystižen jeden z podstatných rysů Resnaisových filmů, na druhé straně se však s výchozím konceptem zachází poněkud svévolně. Tento typ nečistoty autorka primárně spojuje s dokumentárními filmy z let 1948–1958. Hrané filmy se v pojetí Rudolphové dělí do dvou hlavních fází. Filmy z let 1959–1976 charakterizuje literární nečistota, spočívající ve specifickém propojení literárního a filmového vyprávění (které ovšem příznačně nemá podobu adaptací literárních děl). Třetí perioda (od roku 1980) je pak ve znamení divadelní nečistoty, která se projevuje důrazem na inscenaci jako prostorovou organizaci znázorňovaného dění. Důležité nyní je, nakolik toto teoreticky podložené rozvržení prokazuje svou adekvátnost a produktivnost při výkladech o jednotlivých dílech, resp. zda může být bází pro poznání určitých jejich podstatných rysů, které se při uplatnění jiných přístupů neodhalují.

Aplikaci načrtnuté koncepce jsou věnovány tři hlavní oddíly monografie, které vždy zahrnují analýzy filmů v chronologickém pořadí spolu se stručnými shrnujícími poznámkami. V kapitolách, jež se zabývají ranými dokumentárními, či spíše esejistickými filmy (s. 63–101), autorka přesvědčivě dokládá, že zásadní důležitost v nich získává mediální reflexe vztaženosti filmového obrazu k objektu (s. 67), přičemž jsou sledovány i relace mezi různými „skopickými režimy“ (film, fotografie, malířství) a poukazuje se na konstruovanost dokumentárního filmového obrazu (s. 89); i když film vychází z reality, ukazuje nakonec imaginární prostor (s. 91). Ve spojitosti s tím vystupuje do popředí většinou opomíjený zakázkový průmyslový film *PÍSEŇ O STYRÉNU* (Le

3) Srov. André Bazin, *Obhajoba filmových adaptací*. In: Jaroslav Brož — Ljubomír Oliva (eds.), *Film je umění*. Praha: Orbis 1963, s. 202–220.

4) Srov. např. Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*. Paris: Seuil 1998.

5) Denis Lévy, *Cinéma, art impur*. In: Jacques Aumont (ed.), *Le septième art. Le cinéma parmi les arts*. Paris: Éditions Léo Scherer 2003, s. 119–124.

chant du styrène, 1958); Rudolphová věnuje nemalé úsilí na to, aby ukázala, že zde spektakulární formát Cinemascope a veršovaný komentář činí z popisu výrobního procesu cosi jako hrdinský zpěv, který je současně ironizován (s. 93–97).

Analýza druhé fáze Resnaisovy tvorby jako periody literární nečistoty filmového vyprávění (s. 102–167) je spojena s většími problémy. Komplikaci tu tvoří nejen velké množství dosavadních rozborů a výkladů, které jsou na některé filmy navrstveny, ale také fakt, že vazba daných filmů na literaturu je evidentní; scénáře k nim vesměs psali známí spisovatelé, často představitelé tzv. nového románu. I když autorka uvádí mnoho pozoruhodných postřehů o jednotlivých filmech, snaha postihnout specifiku Resnaisova filmového zacházení s literárností, resp. způsobu propojení literárního a filmového vyprávění, většinou ústí jen do obecných tvrzení. Poukazuje se na to, že filmový divák se dostává do stejné pozice jako čtenář, neboť si sám musí konstruovat příběh, který se odehrává až v jeho mysli (s. 129, 134), a rovněž jsou zdůrazňovány podobnosti, jež charakterizují proces vzniku literární i filmové fikce (s. 162). Poněkud spekulativně působí tendence pojímat znázorňované dění jako metaforu vytváření filmu. Tak je fungování stroje času ve snímku MILUJI TĚ, MILUJI TĚ (*Je t'aime, je t'aime*, 1968) označeno za ekvivalent filmového natáčení, protože se v obou případech operuje se sledem nechronologických fragmentů (s. 144), nebo je protagonista PROZŘETELNOSTI (*Providence*, 1976), spisovatel Clive, označen za režiséra, který ztratil kontrolu nad svým filmem (s. 156). Zároveň se do takto vymezeného rámce jen obtížně zařazují takové filmy, jako je STAVISKY... (1974).

Třetí perioda Resnaisova filmového díla pak pro Rudolphovou představuje závažnou výzvu (s. 168–237), neboť jedním z jejích evidentních cílů je doložit významnost filmů, které — jak autorka sama připouští — jsou často přijímány jako staromódní či anachronické (s. 168). Zjevná diva-

delnost většiny z těchto filmů, podložená volbou předloh a projevující se ve způsobu ztvárnění, vcelku přirozeně vedla k vyzdvížení „divadelní nečistoty filmové inscenace“ (s. 168). Nosnost svého přístupu podporuje autorka tím, že pod pojem „divadelní nečistoty“ zahrnuje několik rysů: Jednu složku tvoří zálibně předváděný rys umělosti a „kulisovosti“; jak ukazuje zejména důkladný rozbor filmu MÉLO (1986), pečlivé dodržování divadelních konvencí produkuje distanci, jež podněcuje k reflexi o specifice filmu (s. 200). Druhým význačným aspektem je divadelnost jako hraní sociálních rolí; do centra pozornosti se dostává představování a odhalování společenských konvencí a opakujících se mechanismů lidského chování (s. 173–174 aj.).⁶⁾ Zdůrazněné konvence a klišé tak nakonec odkazují k tomu, co je všem známo z každodenního života. Mj. na STARÉ ZNÁMÉ PÍSNIČCE (*On connaît la chanson*, 1997) autorka ukazuje, jak se umělá „společenská hra s přesně rozdanými kartami“ (s. 222) paradoxně převrací v dění, které „každému připomíná něco z jeho vlastního života“ (s. 224).

Celkově lze říci, že zajímavost monografie Sophie Rudolphové spočívá především v tom, že autorka soustředěně hledá klíč, který by umožnil pojmout dílo Alaina Resnaisa jako rozvíjející se jednotný celek, a přitom ji stanovený rámec neomezuje v úsilí o komplexní interpretační uchopení jeho polysémantických filmů. K tomu přistupuje ještě promyšlené formální zpracování, neboť Rudolphová — vlastně v souladu s ústředním konceptem „nečistoty“ — komponovala pojednání o Resnaisovi při zachování vědeckých standardů podle principů hudební sonáty: od „expozice“ přes tři varianty „provedení“ po „reprízu“ a „kódu“.

Publikace vydaná v Bratislavě představuje v řadě bodů určitý protipól ke starší práci Rudolphové. Zatímco její text se organicky vřazuje do mezinárodní tradice resnaisovských výzkumů (včetně výzkumů realizovaných v německojazyč-

6) Tomu také odpovídá obsazování stále stejných herců, kteří ztvárňují postavy obdobného typu.

ném prostředí), *Kinematografia mozgu* se ocitá v pozici první knižní práce vzniklé v česko-slovenském kontextu — a prezentuje se také jako „iniciační počín“, jehož hlavním cílem není úsilí o „novátorské přístupy k Resnaisovým filmům“ (s. 8). Shromážděny tu přitom byly studie slovenských a českých badatelů, ale také čtyři texty překladové, včetně klasického úvodu Alaina Robbe-Grilleta (s. 61–70) ke scénáři filmu LONI V MARIENBADU (*L'année dernière à Marienbad*, 1961). Zatímco Rudolphová hledá výchozí bod pro svou reflexi až u Andrého Bazina, *Kinematografia mozgu* se programově hlásí k proslulým vývodům Gillesse Deleuze, podle něhož Resnais „tvorí kinematografii, která už má jen jednu postavu, myšlení,“ a zakládá „kinematografii mozku.“⁷⁾ V souvislosti s tím se pak výklady opírají především o pojmy, jako je myšlení, čas, paměť, vzpomínání nebo imaginace a imaginárno, které už tvoří ustálenou kostru resnaisovských interpretací.⁸⁾

Konečně proti snaze o úplnost a rovnoměrnost, která charakterizuje přístup Rudolphové, stojí výběrovost a heterogenost; výslovný důraz se klade na uplatnění různých metodologických hledisek (s. 9). I když jsou do svazku zahrnuty i příspěvky o Resnaisových raných dokumentárních projektech (Mária Ferenčuhová, s. 11–23; Sylvie Lindepergová, s. 25–44) a na druhé straně o jeho pozdních dílech (k tomu podrobněji níže), do popředí se dostávají texty, které se vztahují k jednotlivým filmům z nejslavnější etapy jeho tvůrčí dráhy, k filmům, u nichž se nabízejí filozoficky založené interpretace či možnost analýzy formálních struktur. Předmětem takto zaměřených výkladů se tak stávají zejména snímky Hi-

ROŠIMA, MÁ LÁSKA (*Hiroshima mon amour*, 1959), LONI V MARIENBADU a VÁLKA SKONČILA (*La guerre est finie*, 1966).⁹⁾ Stranou ovšem bohužel zůstal film MURIEL NEBOLI ČAS NÁVRATU (*Muriel ou le temps d'un retour*, 1963). Dobově příznačná společenská angažovanost filmu (motiv alžírské války a jejích následků) možná poněkud zakrývá fakt, že se zde obdobně jako v dalších Resnaisových dílech z této doby rozvíjí komplexní reflexe, z níž (samozřejmě zjednodušeně řečeno) vyplývá zásadní platnost vzpomínek jako determinant současných prožitků — minulosti se nelze zbavit a nelze se jí vyhnout ani tím, že svévolně konstruuje její alternativní verzi.

Bezpochyby podnětný je příspěvek Heleny Bendové (s. 121–132), která se zaměřila na jeden z Resnaisových nejvíce enigmatických filmů PROZŘETELNOST (*Providance*, 1976). Vystupuje pro ni jako typický příklad jeho „her myslí“, které se propojují s „hrami narace“; sledujeme „práve probíhající *mentální proces* vyprávění, jehož nespolehlivost plyne z rozštěpení mezi „běžící“ imaginací autora a jeho Já, které je někdy nemile překvapeno tím, co jeho imaginace vytváří“ (s. 124; zvýraznila Bendová). Srovnáme-li výklady Bendové s tím, co o PROZŘETELNOSTI uvádí Rudolphová,¹⁰⁾ zjišťujeme, že jejich stanoviska jsou v řadě bodů blízká. Bendová se ovšem snaží své závěry podložit kognitivní argumentací (tendence k uplatnění narativních schémat při chápání skutečnosti a ustavování lidské identity), zatímco Rudolphová zdůrazňuje napětí mezi kreativní a destruktivní imaginací během konstruování příběhu (a vše vztahuje k paralelám mezi literárním a filmovým vyprávěním); v souvislosti se zmíněným napětím upozorňuje též na (Bendo-

7) Gilles Deleuze, *Film 2. Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 147 a 242. Srov. též s. 248–253.

8) Je třeba říci, že s těmito pojmy operuje i Rudolphová, ovšem na nižší rovině, v závislosti na ústředním konceptu nečistoty filmu.

9) O prvním z těchto filmů píše Katarína Mišíková (s. 45–59), o druhém Miroslav Petříček (s. 71–78) a Juraj Mojžíš (s. 79–92), o třetím Miroslav Marcelli (s. 109–119).

10) Rudolphová ovšem zachovává titul PROVIDENCE, protože jej na základě Resnaisových vyjádření chápe jako nárazku na rodiště amerického spisovatele Howarda Phillipse Lovecrafta (s. 154, 163).

vou zcela opominutý) motiv stadionu se zadržnými politickými vězni jako „symbolického místa strachu“ (s. 159).

Juraj Oniščenko (s. 133–152) si pak v obecněji pojatém a náročně formulovaném textu klade za cíl postihnout vztahy mezi hlavními složkami resnaisovského univerza a vyzdvihuje afektivitu uplatňující se jako důsledek aktualizace minulosti. Svým způsobem zajímavým vybočením z hlavního směřování publikace se stávají dva překladové texty: Roland-François Lack (s. 93–108) podrobně sleduje manipulaci s městskou topografií ve filmu *VÁLKA SKONČILA*, François Thomas pak v rozsáhlém článku (s. 153–183) pojednává o americkém autorovi muzikálů Stephenu Sondheimovi jako Resnaisově „uměleckém dvojčeti“.

Povšimněme si ještě dvou závěrečných příspěvků, které hledají cestu k Resnaisově pozdní tvorbě. Zatímco Jan Křipáč (s. 186–195) se věnuje především užívaným technikám a poukazuje na uplatňování divadelních prostředků spojené s rozrušováním divadelní iluze, David Čeněk (s. 197–209) vytváří efektní, ale argumentačně dobře podloženou paralelu mezi filmy *HIROŠIMA, MÁ LÁSKA* a *JEŠTĚ JSTE NIC NEVIDĚLI* (Vous n'avez encore rien vu, 2012) a v zásadě se tak blíží intencím Rudolphové — najít principy, které přes vnější rozmanitost spojují díla vzniklá v průběhu řady desetiletí do osobitého celku.

Kinematografia mozgu neusiluje o celkový pohled na Resnaisovo dílo a její čtenář se občas může poněkud ztrácet v předivu střídajících se a částečně se překrývajících výkladů. Jako připomenutí tvorby jednoho z nejvýznamnějších francouzských režisérů a dílčí příspěvek k interpretaci jeho filmů je ale nepochybně užitečná.¹¹⁾

Petr Mareš

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

Teorie jako manifest

Martin Čihák, *Ponorná řeka kinematografie*. Praha: NAMU 2013.

Nakladatelství AMU vydalo v minulém roce pod názvem *Ponorná řeka kinematografie* jednu z mála „řádných“ českých publikací věnovaných experimentálnímu filmu. Od vydání dodnes používaného lexikonu Stanislava Ulvera *Západní filmová avantgarda*¹⁾ uplynuly již desítky let, i samotná Ulverova kniha je založena na poznámkách staršího data. Podobně Čihákova publikace představuje resumé a přepracování autorových starších textů, jejichž první otištění sahá do let devadesátých. Spíše než aktuální myšlenkový rámec tak nabízí exkurz do myšlení o filmovém experimentu v uplynulých dekadách.

Martin Čihák patří k našim předním pedagogům i tvůrcům filmového experimentu. Je považován za téměř nezpochybnitelnou autoritu s přetrvávajícím odkazem v práci řady studentů. Jako filmař byl aktivní od 80. let v kontextu tzv. českého amatérského filmu, na konci 90. let patřil mezi téměř kultovní postavy experimentální tvorby. Jeho společné filmy s Janem Daňhelem z let 1991–94, jmenovitě ADAM KADMON, patří s jistotou ke klasice žánru. Období devadesátých let, v němž můžeme spatřovat východiska Čihákova myšlení, jsou také specifickou transformační zónou nejen ve smyslu společenském, ale i technologickém. Dochází k obrodě tradičních institucí, mění se pohled na autorský i komerční film a zároveň se stále více prosazují elektronická

a digitální média na úkor médií tradičních. Jádro Čihákova myšlení o filmu tak lze spatřit v neklidném období transformace, v němž jako opěrný bod nachází efemérní povahu světlopisného obrazu, respektive strukturální a materiální principy filmu jako zcela unikátního média. Tento způsob uvažování bychom v západoevropském kontextu mohli odhalit zpětně v několika instancích, z nichž mezi nejviditelnější patří britský film 70. let, vídeňská škola formálního filmu nebo německý materiální film konce 60. let. Zatímco v historických souvislostech můžeme vztahování se k novátorským prostředkům filmu považovat za gesto spíše sociální, nebo lépe anti-sociální, za pokus o revitalizaci zbytnělé kostry kinematografie zastoupené filmovým průmyslem, v 90. letech je jejím impulsem rehabilitace výtvarného či konceptuálního zacházení s filmem. Tento přístup ke kinematografii byl u nás v porevolučním období zcela neznámý. Byl to přitom právě Čihák, kdo našemu publiku poprvé uvedl filmy Kurta Krena a Petera Kubelky, brilantně interpretoval Michaela Snowa, Mayu Deren nebo Stana Brakhage. Téměř do konce 90. let byl experimentální film i de facto zapovězenou zónou pro filmové školství. Filmová akademie zůstávala v porevolučním desetiletí téměř zcela v zajetí tradic nové vlny a k její zásadnější obrodě došlo až v polovině první dekády 21. století. Čihákova pedagogická a badatel-

1) Stanislav Ulver, *Západní filmová avantgarda*. Praha: ČFÚ 1991.

ská práce se odehrávala souběžně v neakademickém či nefilmovém prostředí, jakým byla například Fakulta humanitních studií UK (tehdejší IZV UK), veřejné projekce a přednášky v kulturních centrech (Roxy/NoD) nebo na filmových festivalech (LFŠ Uherské Hradiště). Prostředí filmového školství začal výrazněji ovlivňovat až po roce 2002, kdy se stal proděkanem FAMU a začal pravidelně působit na katedře střihové skladby.

Ponornou řeku kinematografie je možné chápat spíše jako osobní manifest (autor sám nazývá svůj způsob psaní jako odbornou poezii) než jako informační příručku, která by čtenáře strukturovaně uvedla do dějin filmového experimentu. Čihákova pozice je v průběhu textu tu silněji, tu slaběji defenzivní, staví do neslučitelného protikladu kinematografii avantgardní a dominantní, čímž označuje zpravidla veškeré filmy nesoucí prvky narativity. Ve prospěch avantgardy uvádí puzení po odhalení pravé podstaty média, specifickou a nadřazenou formu tázání po pravdě a autenticitě. Druhou rovinou obrany je ostrá hranice mezi obrazem elektronickým či digitálním (v knize nerozlišuje mezi digitálním a analogovým videem) a filmovou matérií. Film jako médium, respektive jeho avantgardní podoby pro něj představují vrcholnou uměleckou formu, ideální nástroj vztahování se k světu. Čihák podobně jako Peter Gidal v 70. letech pojímá filmový experiment nikoliv jako pouhý nástroj, ale svého druhu ideografický systém s téměř náboženskými prvky, jež má v ideální podobě pro společnost až obroditelskou funkci.

Tato východiska Čihákovi dlouhodobě pomáhají ve strhující pedagogické praxi, o čemž by dnes mohly referovat desítky bývalých studentů. Namísto po kontextualizaci a širším pochopení se táže po podstatě a původu, snaží se mířit k jádru věci i za cenu přehlížení zdánlivě nepodstatných nuancí či historických konsekvencí. Pokud se zaměřuje na rozbor jednotlivých filmů, inklinuje ke skladebnému popisu, precizní analýze tvarovanosti a někdy až formalizovanému výkla-

du obrazových konstelací — například v tvorbě Waltra Ruttmanna. V rámci skladby knihy se pak věnuje odděleně podžánrům filmového experimentu a avantgardy, jako je film strukturální, absolutní, čistý film, film z nalezeného materiálu, spontánní film či film avantgardní. Jmenované oblasti vykládá napříč historickým spektrem mezi první avantgardou a devadesátými lety minulých dekad, ale i napříč obvyklému pojetí typologie filmového experimentu. Pod pojmem *sklížený film* tak například zahrnuje různé podoby práce s nalezeným materiálem, jež bývají spíše chápány jako prvky strukturální (Bruce Conner), materiální (Birgit Hein) nebo percepční (Paul Sharits). Do značné míry tak uvádí tradiční typologii v nový řád a daří se mu akcentovat potlačované nuance ve výkladu klasických avantgardních děl. V závěrečné kapitole „Sedmero osvětlujících řezů“ pak načrtává vlastní teorii kinogeometrie, v níž aplikuje předchozí témata na prostorovou konstelaci rotačního kužele. V tomto podobenství je možná nejsilnější místo *Ponorné řeky*. Uvádí předchozí poznatky v překvapivě logický a názorný soulad. Pro mnohé čtenáře knihy tak může být závěrečná kapitola místem, kde se dokonale osvětlí zdánlivě nepochopitelné nuance předchozích kapitol knihy.

Absentující příklon k autoritám se jeví na jednu stranu jako pozitivní a novátorský, stinnou stránkou tohoto přístupu je však právě zmíněná absence jiných myšlenkových rámců. Jako by se Čihákův text solitérně vznášel v časoprostoru, ve zcela vlastním univerzu, které předem potlačuje jiné způsoby nahlížení. Ačkoliv se detailně věnuje formálně-skladebným postupům, nedočteme se v jeho textu o imerzivních tendencích amerického filmu, trans- a intermediálních přístupech ani o širší kontextualizaci popisovaných filmů v rámci kultury a umění. Jádrem problému zůstává většinou samotná konstituce popisovaného díla a jeho percepční působení tak, jako by existovalo pouze v okamžiku jeho projekce. U textu uvedeném jako svého druhu autorský manifest je sice nevhodné poukazovat na nedostatek objektiv-

vity, je však škoda nepoznamenat, že v posledních desetiletích přispěl volnější výklad experimentálního filmu k jeho větší srozumitelnosti a sdělnosti. Pokud Čihák operuje s tématem z defenzivní pozice, začíná tak být stále méně jasné, vůči čemu tato obrana směřuje.

Experimentální film je oblast plně akceptovaná uměleckými kruhy, světovými muzei a filmovými archivy, stává se velkou oblastí inspirace současného post-konceptuálního umění, je vyučován na školách. A možná je to právě vyhocené obranná strategie, která z něj činí hermetické a opuštěné místo. Z dnešního pohledu je možné jej logicky chápat spíše jako legitimní součást výtvarného či mediálního umění než jako vrcholnou podobu kinematografie, jak to naznačuje například výpravný sborník *Future Cinema*,²⁾ nebo nověji *Art and the Moving Image* editovaný Tanyou Leighton.³⁾ Přítomnost experimentu v dějinách filmu působí jakoby nepatřičně, stává se snadným cílem animosity. *Ponorná řeka* se do značné míry snaží jej udržet na místě snadného terče a staví na jeho obranu silnou argumentaci mediálního purismu. Nakonec ani tvůrci zmiňovaní v knize nebyli velkou většinou vzdělanými filmaři nebo se za filmaře vůbec nepovažovali. Čihák je často opouští právě v okamžiku, kdy by mohli dojít širšího výkladu v souvislostech širšího mediálního rámce. Typickým příkladem může být John Whitney, který je diskutován pouze v souvislosti s „filmovým“ charakterem jeho díla a ze spektra Čihákova zájmu se vytrácí ihned po prvním náznaku použití počítače v roce 1966 (!), ačkoliv i Whitenyova předchozí práce byla ve znamení konstrukce specifických nástrojů spíše než typicky filmových obrazů. Podobně je v knize nakládáno s britským experimentem 70. let (Malcolm LeGrice, William Raban, Anthony McCall). Prakticky všichni zastoupení autoři vycházeli z výtvarných tradic, avšak forma prostorových

instalací a happeningů v kinech je pro další Čihákových zájem diskvalifikuje. Čihák opomíjí i specifickou roli úzkého filmu jako demokratického média 60. a 70. let, které na rozdíl od velké studiové produkce mohl využívat téměř každý. Tuto roli však velmi záhy převzalo analogové video a film se stal exkluzivním médiem nejpozději na konci 80. let. Nastolení takto striktních pravidel staví pro pochopení experimentálního filmu řadu bariér, brání nám nejen v pochopení historických souvislostí, ale i možné aktuálnosti z hlediska dnešního pozorovatele.

Je dobré připomenout, že v takto vyhraněném postoji není Čihák osamocen. Podobně striktně se k avantgardě staví i její velký teoretik P. Adams Sitney, v 80. a 90. letech je zastáncem těchto pozic francouzská a holandská škola experimentálního filmu, jmenovitě Pip Chodorov nebo rotterdamský kolektiv Filmwerkplaats. Současnější způsob uvažování o experimentálním filmu však naznačuje poměrně otevřenější cestu. Filmový materiál se v posledních desetiletích stal pouze jedním z mnoha médií v univerzu obrazů. Jeho výrazová specifika můžeme respektovat, může a měl by být předmětem zodpovědné prezervace včetně projekčního mobiliáře. V post-digitálním věku je možné na něj nahlížet jako na médium transformované digitální zkušenosti, která nijak nesnižuje jeho platnost, je jedním z řady historických obrazových formátů, jež nám jsou stále k dispozici. Pro chápání a interpretaci tradic experimentálního filmu a avantgardy se to zdá do budoucna nadějně východisko.

Martin Blažíček

2) Jeffrey Shaw – Peter Weibel (eds.), *Future Cinema: The Cinematic Imaginary after Film*. Karlsruhe: ZKM/Center for Art and Media Karlsruhe; Cambridge: MIT Press 2003.

3) Tanya Leighton (ed.), *Art and the Moving Image: A Critical Reader*. London: Tate Publishing 2008.

Rodáci. Nesouměrný portrét filmu

Briana Čechová (ed.), *Všichni dobří rodáci*. Praha: NFA 2013.

Národní filmový archiv zahájil s novým vedením a omlazeným obsazením definitivní zteč neza- bezpečného filmovědného prostoru, která je s každým dalším projektem, s každou další publi- kací, novým hostem, výročí a projekcí potvrzo- vána jako stálá strategie a nenáhodná, stabilní a normotvorná aktivita. Konečně se tak dočká- váme komplexu tvořeného akademickými insti- tucemi (filmové vědy a tvůrčí katedry), oboro- vou platformou (CEFS), evropsky orientovanými konferencemi (NECS 2013 a SIECE), koncepčně podpůrným kinematografickým centrem (SF) a progresivní archivní institucí plnící řadu nikoliv pouze doprovodných rolí (NFA).

Řada knih vydávaná NFA a doprovázející digi- talizované kopie vybraných filmů zlatého fondu (HOŘÍ, MÁ PANENKO, VŠICHNI DOBŘÍ RODÁCI) byla přivítána s takřka bezvýhradným nadšením. Tato emoce pramenila jednak ze samého faktu digitalizace a znovuuvedení jmenovaných kleno- tů, jednak z údivu nad komplexností knižních ti- tulů a všestrannou péčí, s níž byly sestaveny. Ne že by doposud neexistovaly monografie (sborní- ky) analyzující jedno filmové dílo, nyní se ovšem setkáváme s mnohostranně kvalifikovanými kni- hami, které jsou mimo jiné dokladem funkční spolupráce hned několika uvedených institucí a jejich prolnavosti.

Nyní však, s jistým odstupem a díky možností hodnotit řadu, nikoliv solitér, a posuzovat obec- nější rysy, můžeme vidět jak pozitiva, tak řadu

disbalancí a nedostatků, nad nimiž by bylo dobré se zamyslet při pokračování edice. Prospěšná je rovněž komparace s kolektivní monografií vznik- nuší pod taktovkou Petra Gajdošíka za podob- ným účelem, při digitalizaci MARKETY LAZAROVÉ.

Tematické sborníky či kolektivní monografie mají mimořádnou výhodu, již je observace zá- kladního předmětu z několika úhlů pohledu a více metodami. Spojnice je předem dána, zbývá jen určit perspektivy. Nicméně — velmi často chybí jasně vytyčené priority.

Všichni dobří rodáci jsou i zde uvedeni skvělou zprávou Anny Batistové a Jana Zahradníčka o re- staurování filmu. Ta je nejen „přílohovým mate- riálem“ k digitální filmové verzi, ale i poutavou sondou do technologického zázemí vzniku filmo- vého díla v daném období a referencí o nutnos- tech současného přepisu. Nejenže legitimizuje činnost NFA, ale zároveň jasně dokládá, jak ná- ročná péče o filmové dědictví je, a může být klíčo- vým pobídnutím směřovaným k „decision- makerům“ české kultury a politiky.

Dále už, v oddílu Studie, je čtenář, podobně jako u *Hoří, má panenka*, veden poněkud nekon- cepčně. Namísto aby editorky (Anna Batistová u *Hoří, má panenka*, Briana Čechová u *Všech dobrých rodáků*) zvolily základní centrum odbor- ného sdělení, za něž by mohla být pokládána his- torická studie alespoň ve zkratce kontextualizu- jící místo a roli filmu v českých a světových kulturních dějinách a od ní odvodily detailizující

či ozvláštňující pohledy dalších autorů, dávají výrazně průchod dílčí odbornosti a zájmu oslovených historiků a teoretiků.

V *Rodácích* dobře působí kooptace mikrohistorického tématu z pera Radka Mikulky, jenž přibližuje reálnou lokální historii, ztvárněnou Vojtěchem Jasným a jeho filmem. Lukáš Skupa uvádí potřebné souvislosti výroby filmu včetně situace jeho uvedení. Do osvětlujících podrobností zachází v tématu filmové hudby Svatopluka Havelky Jan Černíček. Mimořádnou informační nosnost má text Jaromíra Blažejovského, shrnující kritickou odezvu na Jasného film včetně jasnozřivé polemiky vyvolané Pavlem Švandou, jenž souborovou filmovou tvorbu sledoval s nevšední intelektuální intuicí.

Komu a jakému způsobu čtení jsou však určeny analyticky pojaté studie Stanislavy Přádné (s podtitulem *Úvaha o postavách*) a brilantní, gramaticky subjektivně ukotvený, strukturální rozbor Radomíra D. Kokeše? Každá z nich sice dokládá, jak lze dílo vnímat či analyzovat, a má jistě své místo v odborné literatuře jiného druhu, ale v systému čtení „o filmu“, který v knize převládá, jaksi postrádá prostor a schopnost působit.

Je otázkou, proč kniha prioritně neobsahuje náhled na téma kolektivizace v českém filmu (aktuálně o ní knižně pojednává například Petr Slinták), zda vedle hudby nebylo na místě více analyzovat práci kamery (viz například studie v *Marketě Lazarové*) či alespoň letmo přiblížit kontroverzní Jasného obrat od manipulativně-idylických dokumentů o zakládání státních statků (*NENÍ STÁLE ZAMRAČENO*) po deziluzivní *RODÁKY...* A vysloveně záhadou pak zůstává, proč coby autor absentuje Jiří Voráč, ale také publicistictěji zaměřeni Jan Lukeš či Jan Jaroš, pro něž jsou uvedená témata zásadní.

Koncepčním rozšířením, které si zasluhuje jen uznání, jsou naopak „tradiční“ oddíly rozhovorů, dokumentů, archivních a dalších, orientaci usnadňujících příloh. Zde je patrná jak editorská pečlivost, tak především ohled na čtenáře, ať už je jím nepoučený zájemce nebo filmový historik.

Byť by změna formátu u sotva ustavené knižní řady byla nesmyslem, téměř nutností je zvážení fontu či velikosti písma, které se u petitem sázených citací a zvláště poznámek stává prostě a jednoduše — k nepřečtení. Knižní *Všichni dobří rodáci* dokládají, že česká filmová díla jsou velmi dobře spravována, a že instituce, která je má v pověření, je na začátku velmi dlouhého a nesnadného procesu, který však dokáže kompetentně uchopit. Za autora tohoto textu zní pouze jedno dvě malá poradní „ale“, vyzývající k ujasnění cíle ediční řady a ke koncepčnějšímu, možná i konzervativnějšímu uchopení části věnované odborným studiím. A prosím, písmo aspoň o bod nahoru! (Raději o dva.)

Petr Bilík

Nestálé obrazy poválečného venkova

Petr Slinták – Hana Rottová, *Venkov v českém filmu 1945–1969*. Praha: Academia — Ústav pro studium totalitních režimů 2013.

Publikace Petra Slintáka a Hany Rottové *Venkov v českém filmu 1945–1969* s podtitulem *Filmová tvář kolektivizace* doplňuje edici nakladatelství Academia „Šťastné zítřky“ o podstatné téma proměny českého venkova po druhé světové válce. Materiálem byly autorům české celovečerní hrané filmy zvoleného období, které podrobují tematické analýze. Jsou si dobře vědomi toho, že násilná kolektivizace zemědělství, potažmo její filmová reflexe, jsou témata pevně zasazená v určitém historickém, společenském a kulturním kontextu a obecnějším „venkovském diskursu“. Úkol, který si vytyčili, tedy dalece překračuje popis obrazu kolektivizace od nadšených budovatelských let čerstvě zestátněného filmu po příklady kritického revizionismu. Při průběžné komparaci s reálným vývojem venkova ani drobné dílčí motivy nebo jejich absence nezůstávají v analyzovaných filmech bez povšimnutí. Pojem „venkov“, jak je v knize užíván, v sobě zahrnuje celou řadu dílčích témat, jako je rodinný a společenský život na vesnici, religiozita, folklór, historie zemědělských družstev mimo komunistické zřízení nebo typizované postavy českých sedláků, vesnických učitelů či farářů. Opomenut není ani rozpor mezi tím, jak komunistický režim reformu venkova zpočátku prezentoval a jak ji realizoval.

Metodologické uchopení takto ambiciózně vymezeného problému a jeho finální knižní podoba se neobešly bez pochybení a sporných míst. Za prvé z uspořádání knihy není jasné, zda autoři chtěli vytvořit spíše monografii, která se bude číst

od začátku do konce a pojme téma vcelku, nebo sborník, pojednávající dílčí témata samostatně. Přehledový a čistě kompilační charakter prvních dvou kapitol o souvislostech kolektivizace a vývoji české kinematografie po roce 1945, nápadný nepoměr v rozsahu kapitol dalších a pokus o všeobjímající shrnutí na konci mluví pro první možnost — knihu tvoří především rozsáhlý text Petra Slintáka „Filmová reflexe kulturní a sociální proměny venkova“ a ostatní složky jsou jen jeho doplněním a vysvětlivkami. Takovému čtení ale odporuje uzavřenost a neprovázanost „doplňujících“ kapitol, ve kterých se občas opakují takřka stejné poznatky. Ne všechny jsou přitom plnohodnotnými studiemi. I když uznáme opodstatněnost úvodní kompilace a závěrečného shrnutí, která je diskutabilní, neuspokojivou zůstává třeba podoba třetí kapitoly, která naopak mohla přinést sdělení celkem podstatná. Je nazvána „Cenzura v procesu přípravy hraných filmů“ a pracuje s několika konkrétními příklady cenzurního dohledu nad filmy i nerealizovanými scénáři s tematikou venkova. Líčení těchto schvalovacích procesů je příliš stručné, přičemž není zřejmé, zda je to dáno jen nedostatkem pramenů nebo určitými koncepčními záměry při přípravě knihy.

Autorům rozhodně nelze upřít dobrou orientaci ve filmové produkci zvoleného období a schopnost k ní přistupovat nezaujatě a analyticky v synchronním i diachronním průřezu. Důkazem jsou poznatky formulované ve čtvrté až šesté kapitole („Schematismus pojetí kolektivizace ve filmové

tvorbě“, „Filmová reflexe kulturní a sociální proměny venkova“, „Filmové obrazy krajiny v souvislostech kolektivizace venkova“). Nesnaží se o komplexní analýzu vybraných filmů, nýbrž účelně zacilují na předem odpozorované tematické okruhy — rodina, mládež, folklorní spektakl, civilismus socialistické vesnice atd., které tvoří podkapitoly. Dopouštějí-li se autoři někdy zjednodušujících interpretací, je to v rámci oné pochybné snahy dobrat se od co nejroztřílenějších problémů k co nejsevernějšímu závěru, tedy především ve shrnující kapitole sedmé.

Soustředění výhradně na celovečerní hranou tvorbu má své zjevné důvody, kterými ostatně sami autoři argumentují v úvodu knihy. Fikční světy hraných filmů s venkovskou tematikou jsou svébytným a dostatečně širokým badatelským polem. Tato tematika byla filmařům po únoru 1948 přímo předepisována a později byla zase vyhledávána tvůrci, kteří měli potřebu obraz vesnice revidovat (Helge, Kachyňa, Jasný, Procházka atd.). Dokumentární filmy, byť bychom je také měli nahlížet jako konstrukt a číst de facto stejně jako ty hrané, se odlišují mimo jiné okolnostmi realizace i svou funkcí. Je proto legitimní přenachat je zvláštnímu zkoumání.

Podobně je pochopitelné i dobové vymezení tématu přibližně koncem války a nástupem normalizace, které umožňuje vývoj venkova ve filmu zachytit paralelně s nejradiálnějsími poválečnými proměnami v reálu a obsáhnout nejvýraznější kritické reakce, které se k těmto proměnám vracely v následujících letech. Normalizační reprezentace venkova je jistě námětem pro celé další studium. Alespoň drobný exkurz k jejím přehodnocujícím obrazům (jmenovitě třeba snímku *O MORAVSKÉ ZEMI*, 1977, jakožto zřejmé náhražce rozebíraných *VŠECH DOBRÝCH RODÁKŮ*, 1968) by snad nebyl na škodu, ale není v přítomné podobě publikace ani nijak nepostradatelný.

Mimo filmové tituly autoři hojně pracovali s dobovými písemnými materiály i novější, nejen odbornou literaturou různého zaměření. Kniha je citacemi a parafrázemi až přesycena. Pokud se

jedná o málo známé publikace či dokumenty, které nejsou běžně dostupné, jsou samozřejmě obsáhlejší citace na místě. V některých pasážích je ovšem frekvence vět uvedených výrazy „podle“, „jak si všímá“, „jak podotýká“, „jak dokládá“ a podobně natolik vysoká, že zbytečně upozaduje autorovu původní práci. V knize tak bohatě odkazující na další texty pak obzvláště vynikne, pokud potřebný odkaz chybí. Postrádáme tak třeba zdroj informace, že film *MARYŠA* měl úspěch „nejen pro svou dramatickou přitažlivost, ale i pro onu zdobnost“ (str. 207), či podklady pro tvrzení, že častějším televizním reprízám *VZBOUŘENÍ NA VSI* (1949) a *PROCESÍ K PANENCE* (1961) vadí to, že jsou černobílé (str. 258).

Občas také zarazí nedostatek kritičnosti při práci se zdroji. Jestliže hlavním úkolem knihy byla komparace reality a její interpretace ve filmové tvorbě, jak je proklamováno v úvodu (str. 17), nakládání autorů s archiváliemi a literaturou o tom zrovna nesvědčí. Například při charakteristice ekonomického stavu venkova po završení kolektivizace na začátku šedesátých let se bez jakéhokoli komentáře odkazuje na *Paměti a úvahy* Lubomíra Štrougala, jako by to byl jediný nebo nejspolehlivější zdroj informací o tomto problému (str. 294).

Do textu se dále vloudilo několik chyb a přehlédnutí, která sice nejsou nijak závažná, ale matou a ruší. Tak kupříkladu ministru informací Václavu Kopeckému je přiřčen úřad ministra financí (str. 106), při srovnání filmů *SLEPICE A KOSTELNÍK* (1950) a *CESTA KE ŠTĚSTÍ* (1951) jsou v jednom místě zaměněny jejich názvy (str. 157), odkaz na reflexi filmu *AŽ ŽIJE REPUBLIKA* (1965) ve skutečnosti směřuje k rozhovoru o filmu *TOUHA* (1958) (str. 318).

Stejně jako u ostatních titulů řady „Šťastných zítřků“ potěší i v případě *Venkova v českém filmu* čtenářsky vstřícná grafická úprava, užitečné přílohy (bibliografie a filmografie) a kvalitní obrazový doprovod. Ten by si však zasloužil více prostoru než několik listů uprostřed knihy a také přesnější výběr obrázků, který by lépe posloužil

předkládaným tezím. Na přetištěných fotografiích jsou totiž zachyceni hlavně herci v rolích venkovanů, nikoli prostředí venkova jako takové, přestože text si právě využití vesnických exteriérů velmi podnětně všímá a celá šestá kapitola je dokonce věnována filmovým obrazům krajiny.

Citelnějším nedostatkem zůstává to, že text, ač rozčleněný do kapitol a krátkých tematických podkapitol, nebyl důsledněji utříděn nebo efektivněji provázán. Snaha o zakotvení v kontextu někdy vede k nadbytečným odbočkám a opakování faktů známých odjinud (příkladně ve druhé kapitole, věnované přehledu vývoje české zestátněné kinematografie). Dobrat se podstaty sdělení je tak náročnější, než by se u Petra Slintáka a Hany Rottové, pro které je tematika venkova dlouhodobou specializací, dalo předpokládat. Přes výhrady je *Venkov v českém filmu* důležitým článkem v postupném mapování poválečných proměn venkova. Na jejich šíři a složitost ukazuje i sborník *Kolektivizace v Československu* editorů Jaroslava Rokoského a Libora Svobody, který vydal Ústav pro studium totalitních režimů takéž v roce 2013. Při rozmanitosti příspěvků, často zaměřených na konkrétní region, tvoří plastičtější kontext pro téma filmových obrazů venkova, než se vešel do zde recenzované knihy. Obsahuje mimochodem též text Petra Slintáka „Slovenská Pri-beta ve filmu a ve skutečnosti“.

Alena Šlengerová

Archeologie fotografie

Jaroslav Anděl, *Myšlení o fotografii I: průvodce modernitou v antologii textů*. Praha: Nakladatelství múzických umění 2012.

Kniha Jaroslava Anděla *Myšlení o fotografii I* (s podtitulem *Průvodce modernitou v antologii textů*) má velmi zajímavý osud: počátky její koncepce sahají až do poloviny 70. let 20. století, kdy chtěl Anděl vytvořit dílo analogické k *Myšlenkám moderních malířů* od Miroslava Lamače a k *Myšlenkám moderních sochařů* Zdenky Volavkové-Skořepové. V souvislosti s politickou situací však vydání takové publikace nebylo možné, Anděl ale na knize pracoval dál celá desetiletí. Od prvotní myšlenky uspořádání textu po vzoru výše zmíněných *Myšlenek* se však stále více odchyloval s ohledem na odlišnost specifik média jeho zájmu. Fotografie totiž vyžaduje, už stran data svého vzniku, poněkud jiný přístup než dva tradiční umělecké obory, jakými jsou malba a výtvarná tvorba (s. 11). V důsledku toho se také značně rozrostl původní plánovaný rozsah a nyní se tedy po více než třiceti letech dostává čtenáři do rukou monumentální dílo, které je na téměř pěti stech stranách rozděleno do dvaceti kapitol a osmdesáti podkapitol (a to se jedná zatím o první díl). Důvod, proč se vůbec rozhodl seskupit takové penzum různorodých textů o fotografii, Anděl pregnantně shrnuje v úvodu knihy: „Téma fotografie se pro řadu teoretiků a kritiků stalo klíčovým, fotografie se přesunula z okraje do centra akademického zájmu v disciplínách, jako jsou kritická teorie, vizuální a genderová studia, kulturní historie, antropologie ad. (...) digitální technologie přinesla podstatnou transformaci fo-

tografie, která umožnila její ještě větší integraci a pronikání do rozmanitých oborů i do každodenního života“ (s. 13). Nakolik se Andělovi povedla reflexe těchto pohybů a přesunů, je otázkou předložené recenze.

I.

Protože se jedná o *Myšlení o fotografii I*, zcela logicky začíná publikace historickými kořeny fotografie. Anděl zde podotýká, že vznik fotografie lze pojmut jako výsledek spojení camery obscury a poznatků o citlivosti látek ke světlu. První detailnější popis camery obscury (ačkoliv byl mechanismus známý již v antice) podal arabský učenec Alhazen v pojednání o optice, jehož latinský překlad vznikl kolem roku 1200. V Andělově textu se objevuje v souvislosti s dílem Leonarda da Vinci. Da Vinciho úvahy jsou přitom podle Anděla důležité zejména proto, že „jako první dospěl k názoru, že světelné paprsky se při průchodu otvorem camery obscury a zornicí oka kříží, a tak antipoval nejen častá pozdější podobná srovnání, včetně přirovnání fotografického přístroje k lidskému oku, ale také myšlenku přirozenosti obrazu vytvořeného camerou obscurou. Tato myšlenka (...) se stala přímým předchůdcem názoru, že camera obscura či fotografický přístroj dávají obraz, kterým se reprodukuje sama příroda“ (s. 21). V 17. a 18. století se camera obscura stala důležitou pomůckou užívanou při krajinomalbě a portrétu. Tato poznámka je velmi důležitá: když

došlo, v souvislosti s průmyslovou revolucí, která nepřímou vedla k využívání fotochemické technologie, k vynálezu fotografie a k jejímu postupnému zdokonalování, současně se objevily názory na povahu tohoto média, jež lze, při vědomí jistého zjednodušení, rozdělit do dvou protikladných kategorií. Jedni fotografii hodnotí pozitivně, poukazují na její sílu zachytit „realitu samu“ a tím tak obohatit klasickou malbu o nové kvality, ba dokonce argumentují tím, že se nejedná pouze o sféru umění, do níž fotografie přináší zásadní změnu (při pozorování lupou lze zachytit detaily prostým smyslovým vnímáním nerozlišitelné), ale také o vědu jako takovou. Fotografie působí jako prostředek k dosažení vědeckých pokroků, umožňuje přechovávat a zachycovat informace z různých věd (archeologie, topografie, atd.) a tím tak urychlit jejich vývoj. Schopnost archivace viděného vede také k lepšímu uspořádání a koordinaci jednotlivých věd a pro 19. století, jež je založeno na myšlence neustálého pokroku, na neustálém překračování hranic lidských schopností, je fotografie ztělesnění této ideje. Druhým je však fotografie trnem v oku zejména kvůli přesvědčení, že jejím vznikem je „malířství mrtvé“.

Přednáška astronoma a fyzika F. J. D. Aragy pro francouzskou Akademii věd z roku 1839, v níž Araga rozpoznal možný přínos tzv. daguerrotypie (vynálezu J. L. M. Daguerre; tj. prvního prakticky užívaného složitějšího fotografického procesu), vedla k odkoupení této nové pomůcky státem. Díky tomu došlo k hromadnému rozšíření daguerrotypie, a tedy i fotografie. Článek „Daguerrotyp“ reflektuje Aragovu přednášku a zaznívají v něm, jak Anděl tvrdí, postřehy typické pro počátky myšlení o fotografii. V textu, jehož autorem je J. Janin, se předpokládá nepřetržitá reprodukovatelnost, jež „obsáhne celou zeměkouli se všemi přírodními i lidskými výtvoři včetně uměleckých děl. Daguerrotyp tak vytvoří novou paměť, která bude pro obraz znamenat to, co pro slovo znamená knihtisk“ (s. 52). Otázka autentičnosti a reprodukovatelnosti a jejího vztahu k umění je tím, co fotografii provází již od jejích počátků. Foto-

grafie se pokusila zachytit vnější skutečnost tak, jak je „doopravdy“, ovšem toto „doopravdy“ lze mechanicky reprodukovat. Z jednoho jediného momentu se vytvoří multiplicita momentů, nikoliv jedinečnost, ale šílené dění kopií. Umělecká sféra je v šoku z této možnosti. Jakkoliv malíři (častokrát tajně) používali kameru obscuru při vlastní tvorbě, najednou jsou daguerrotypem zděšeni. Umění, které se snaží zachytit v jednotlivém to obecné, je zaplaveno možností neustálé reprodukovatelnosti, kdy již není rozpoznatelný originál od nápodoby. Vznik fotografie tak reflektuje změnu v „obrazu myšlení“ původně založeném na principu identity tím, že přichází s neredukovatelnou mnohostí. Fotografie však nezasahuje pouze sféru umění (a vědy), nýbrž také každodenní život, tedy oblast sociální. S rozšířením (a následným dalším zdokonalováním) se dostáváme také v sociální fotografii či vztahu mezi pornografií a fotografií. Nejedná se však pouze o kuriozity, ale o reprezentaci jistého historicko-sociálního uspořádání a procesu jeho vyrovnávání se s novou technologií.

II.

Stručné nastínění obsahové stránky antologie nás přivádí k jejím formálním náležitostem. Není totiž zcela běžné, aby antologie textů obsahovala „pouze“ výňatky z děl vybraných myslitelů, filozofů, umělců, ale mnohem častěji se setkáváme s tím, že jsou čtenáři předloženy celé (zároveň však kratší) texty, které jsou formálně uzavřenější a strukturně přehlednější. Ilustrativním příkladem mohou být pasáže z Benjaminova eseje *Umělecké dílo ve stavu své technické reprodukovatelnosti* a Kracauerova stať nazvaná jednoduše *Fotografie*. Benjamin v této stati varuje před negativními možnostmi reprodukovatelnosti a v souvislosti s filmem a fotografií mluví o fašizujících tendencích: „Fašismus se pokouší zorganizovat nově vznikající zproletarizované masy. (...) Znasilňování mas, které jsou kultem vůdce sráženy k zemi, koresponduje ono nakládání s aparaturou, kterou chce fašismus zapojit do služeb kul-

tu¹⁾ Oproti tomu se Kracauer zabývá časovými trhlinami a zastavením přítomnosti. Ve fotografii se zastavuje čas, jsme stále v obraze, který zachytila, sama je nicméně „mrtvá“ a do popředí vystupuje jiný její aspekt: „Vědomí stále zajaté v přírodě nedokáže rozpoznat svůj základ. Je úkolem fotografie prokázat zatím neviděný přírodní základ. Poprvé v dějinách vynáší na povrch celou přírodní schránku, poprvé se v ní zpřítomňuje netečný svět ve své nezávislosti na člověku“ (s. 407). Jakkoliv přítomnost textů Benjamina, Kracauera a vlastně celá jedna podkapitola věnovaná vztahu mezi fotografií a politickou propagandou odhaluje je mnohem hlubší rovinu uvažování, zejména tedy spjatost mezi fotografickým zachycením reality a jeho schopností realitu samotnou uvést do chodu, vysvítá v této pasáži problematický moment Andělovy publikace z hlediska formální stránky: jakkoliv je zcela jistě vhodné uvést každou podkapitolu historickými poznámkami a stručně představit texty následující, zdá se mi to poněkud málo. Jak je vidno z reference o obsahové části knihy, Anděl postupuje chronologicky, což je v jistém ohledu změna perspektivy, než která byla uplatněna v Andělově jiné (ale v mnohém podobné) antologii *Stále kinema*, připravené spolu s Petrem Szczepanikiem.²⁾ *Stále kinema* sice začíná Purkyněho dizertací *Beiträge zur Kenntniss des Sehens in subjectiver Hinsicht* (O zření v ohledu subjektivním) z počátku devatenáctého století, ale další texty jsou řazeny tematicky, a nikoliv chronologicky. V *Myšlení o fotografii* je mnohem větší část věnována právě historii fotografického média, teprve potom je antologie rozčleněna tematicky; stále je zde však zachován, byť ne příliš viditelně, ráz chronologický. To ale není předmětem kritiky. Mnohem spíše se jedná o to, co bychom mohli nazvat „povrchovým efektem“, jenž je vyvolán četbou *Myšlení o fotografii*, kdežto *Stále kinema* působí koherentněji.

Je nutné zdůraznit, že ukázek z textů je opravdu velké množství. Tendence k „rozprostraněnosti“ a snaha zachytit v co nejširším měřítku vliv fotografického média na utváření moderního myšlení napříč odlišnými socio-kulturními úrovněmi a poli ovšem funguje kontraproduktivně: vede ke „zploštění“ tématu vztahu mezi moderním myšlením a fotografií, přičemž Anděl si je problematickosti svého přístupu částečně vědom. Základní hypotéza jeho publikace zní, že moderní myšlení je neoddelitelně formováno a zároveň reflektováno skrze fotografické médium. Nejedná se však o implikaci, ale mnohem spíše o ekvivalenci. Jedině posun k modernímu způsobu myšlení umožnil masové rozšíření fotografie jako takové. Anděl vychází od hlediska makroskopického, jak byla fotografie reflektována na různých kontinentech, ale toto „makro“ hledisko reprezentuje jednotlivými texty, tj. hlediskem mikroskopickým, které ono makroskopické utváří.

Odlišnost jednotlivých úryvků z vybraných textů vede k dalšímu problematickému bodu. Ke každému úryvku a jeho autorovi je připojena krátká charakteristika, která text povětšinou stručně interpretuje. Na co je ale, podle mého názoru, často zapomínáno nebo je vynecháno, je důslednější odhalení předpokladů, z nichž ten který úryvek vychází. Čtenář tak velmi snadno může nabýt dojmu, že jsou si předložené texty velmi podobné a liší se pouze v detailech, zatímco jsou teoretické předpoklady jejich geneze odlišné. Forma publikace důkladnější ponoření se do jednotlivých přístupů k fotografii neumožňuje, nechává teorii mluvit pouze úryvky textů. Na jednu stranu je to samozřejmě plus; čtenář je vybranými texty naveden a nasměrován na témata, která lze dále rozvíjet, na stranu druhou se mu nevyhne pocit ztracenosti a zahlcenosti; materiálu je tolik, že je složité se v něm s přehledem orientovat. K tomu samozřejmě také přispívá fakt, že každý

1) Zde s. 410–413. Též: Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: Týž, *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, s. 17–47.

2) Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl, *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu, 1904–1950*. Praha: Národní filmový archiv 2008.

v Andělově antologii prezentovaný autor má své vlastní pojmosloví, kterým nazývá specifické problémy fotografie a popřípadě je vztahuje ke svému myšlení jakožto více či méně koherentnímu celku. I proto je vytvořit antologii formou úryvků z textů, a nikoliv texty samotnými, velmi problematické (a nejenom z čistě edičního pohledu). Otázkou totiž vždy je, co bylo v Andělově subjektivním výběru z dílčích textů vynecháno či zda by se nenašly u daného autora jiné pasáže, které by byly zajímavější. Anděl se snaží tomuto dilematu vyhnout pomocí kvantitativní, a to na úkor koherence antologie. Mnohem více místa by stálo za to věnovat teoreticko-reflexivnímu zamyšlení se nad problémem média zprostředkujícího a také deformujícího realitu a jeho vztahu k danému historicko-společenskému uspořádání. Není tomu tak, že by podobné úvahy chyběly, jsou však nadmíru stručné a vyvolávají dojem ornamentů, což vyplývá z povahy struktury publikace. Jak bylo řečeno, Andělova kniha má téměř pět set stran, tudíž je téměř nad lidské síly ke každé podkapitole napsat detailní rozbor daného tématu. Proto se zdá mnohem logičtější řešením sledovat jednu linii, jedno úzce definované téma. Publikace by se pak stala přehlednější, otevřenější a také detailnější či mnohem více interpretační.

III.

Pro naše účely jsou nadmíru důležité pasáže, které jsou věnovány vztahu mezi fotografií a kinematografií.

Doplňme, že i problematika vztahu mezi fotografií a filmem či literaturou ilustruje problematiku momenty Andělovy knihy. Zásadní se mi zdá přítomnost poznámek o filmu od Henriho Bergsona. Bergson v knize *Hmota a paměť* z roku 1896 představuje koncepci založenou na multiplicitě obrazů. Trvání tvoří naši realitu a náš život, směřování od minulého přes přítomné k budoucímu pojímá jako tvořivý vývoj. V naší zkušenosti vnímáme obrazy, které navzájem pů-

sobí a reagují na sebe. Soubor obrazů Bergson nazývá universem — tělesné věci jsou obrazy, mozek je obrazem, neboli není rozdíl mezi obrazy, věcmi a pohybem. Bergson dále přichází, v knize *Vývoj tvořivý*, s pojmem kinematografická iluze, který spočívá v tom, že navykly schematicismus našeho vnímání funguje podle předpokladu, že pohyb lze obnovit nehybnými řezy v prostoru. Takto se však nikdy nepodaří přiblížit dva okamžiky a pohyb je právě tím, co se odehrává mezi okamžiky, dospíváme pouze k falešnému pohybu (viz s. 186–187). Je na první pohled zvláštní zdůraznit Bergsonův přínos ke kinematografii, když uvádíme zároveň jeho kritiku. Ovšem Bergsonova díla se později chopil francouzský filosof Gilles Deleuze, který se pokusil o vytvoření taxonomie filmových obrazů. Deleuze tvrdí, že Bergson velmi přesně vystihl, díky koncepci obrazu, proměnu myšlení, jež kinematografie podnítila. Každé médium vzniká v kontextu určitého problému, stejně jako každý pojem je výrazem pokusu o řešení tohoto problému. Filmový obraz odpovídá na otázku, která zní: Jak uvést statické obrazy do pohybu? Odpovědí se stal obraz-pohyb. Není tomu tedy tak, že by se pohyb podřadoval obrazu, že by pohyb byl pouhým akcidentem obrazu. Filmový obraz sám je obrazem-pohybem, film je tvorbou samopohybu obrazu. Fotografie je oproti tomu kadlubem reality založeném na principu odlévání, zatímco filmová modulace konstituuje kadlub proměnlivý, plynoucí, časový — jedná se o čistý pohyb kadlub.³⁾ Kritika filmu ze strany Bergsona je pádná, avšak Deleuzova aplikace koncepce obrazu-pohybu umožňuje zachytit, i přes Bergsonovy námitky vůči kinematografii, to, co je na jeho pojmu novátorského. Deleuze totiž Bergsonovi oponuje tím, že film byl zpočátku nucen, jako nově vzniklé médium, napodobovat přirozené vnímání (lépe řečeno iluzivní představu toho, jak vnímání probíhá), než se osamostatnil, k čemuž došlo díky rozpohybování kamery a střihu. Zpočátku tedy film napodobuje iluzi

3) Gilles Deleuze, *Film I. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv 2000, s. 35.

vnímání, poté se však emancipuje a vytváří novou pedagogiku vnímání. Stejnou situaci lze vysledovat při vzniku fotografie. Ta také konstruuje určitý obraz myšlení, jak již bylo ukázáno, a také ve svém počátku vyvolávala řadu protichůdných reakcí. Je škoda, že Anděl tomuto tématu nevěnuje poněkud více místa.

Další podkapitola Andělovy monografie je dále věnována reflexi fotografického média v literatuře. Nechybí samozřejmě *Hledání ztraceného času* Marcela Prousta. Více místa by ale mělo být věnováno zejména tomu, že Proust se účastnil přednášek Henriho Bergsona a důkladněji se pokusit rozvést vztah mezi Bergsonovým pojetím čistě vzpomínky a vnímání a Proustovým dílem či jaký je podle Prousta vztah fotografie a umění, popřípadě jakou roli pro Prousta zastává. Jiným spisovatelem, který je v *Myšlení o fotografii* obsažen, je Franz Kafka. Anděl cituje pasáže věnující se fotografii, ale znovu by bylo mnohem zajímavější pokusit se o hlubší interpretaci motivu fotografie v Kafkově díle. Příkladem takto vedeného výkladu může být například společná kniha G. Deleuze a F. Guattariho (*Kafka. Za menšinovou literaturu*),⁴⁾ v níž je fotografie pojata spolu s portrétem jako jistý typ výrazu, který se opakovaně objevuje v Kafkových textech. Pokud je v antologii obsažena i esej Waltera Benjamina, proč není důkladněji upozorněno na fakt, že se Benjamin Kafkou (samozřejmě také Marcelem Proustem) zabýval; zcela jistě by mohlo být poukázáno, jak Kafka reflektuje moderní dobu (plakáty, kino) a na kterých místech se s Benjaminem setkává. Úvodní stručné shrnutí předložených textů na počátku každé kapitoly a podkapitoly se mi zdá v mnoha případech jako přehlížení potenciálu, které v sobě dané téma či kapitola obsahuje.

IV.

Na Andělově publikaci je třeba ocenit zejména výběr různorodých textů a jejich tematickou pestrost, přičemž se však poněkud zastírá jejich vzájemná propojenost. Čtenář je zaplaven velkým množstvím úryvků, které jsou sice vždy doprovázeny stručným Andělovým komentářem, ale výsledný dojem působí spíše tak, že ulpívá na povrchu. Stejně tak programový souhrn umístěný do předmluvy se zdá být nenaplněn. Je jistě nutné nejdříve, znovu zdůrazněme, že se jedná o první díl, osvětlit „archeologii fotografie“, ovšem i zde lze nacházet jisté mezery, jak již upozornil ve své recenzi Tomáš Matras.⁵⁾ Naprosto chybí sémiotické a sémiologické diskuze o povaze fotografie, ačkoliv je zřejmé, že pokusy sémiologické interpretace jsou spojeny zejména s nástupem tzv. francouzského strukturalismu v 60. letech 20. století (a nutno podotknout, že fotografie se vždy sémiologii dosti svérázným způsobem „vzpírá“), tak sémiotický potenciál analýzy fotografie by jistě stál za zmínku. To jsou však jen poznámky, které mají spíše doplňující formu. A jsem přesvědčen o tom, že ve druhém díle se dočkáme právě vztahu sémiologie a fotografie či konstituce tzv. „picture theory“. Andělova kniha je tak zajímavým počinem, který lze doporučit k četbě i s ohledem na filmové médium. Ukazuje se, jak důsledně jsou spolu fotografie a filmový obraz spojeny, jak jedno médium odpovídá na otázku, která vyplývá ze vzniku druhého. Je nutné také vyzdvihnout vztah mezi modernitou a myšlením o fotografii. Jako by se jednalo o dvě heterogenní řady, které se ale navzájem podmiňují, ba dokonce ilustrují; alespoň takový dojem Andělova kniha na čtenáře činí. Neboli; reflexe fotografického média se stává zároveň reflexí modernity či moderního obrazu myšlení jako takového. Toto zrcadlení — není to právě náhodou moderní obraz myšlení, který umožňuje reflexi specifického média? —

4) Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Kafka. Za menšinovou literaturu*. Praha: Hermann a synové 2001.

5) Tomáš Matras, *Fotografie jako Babel modernity*. Dostupné online: <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/31037/andel-jaroslav-mysleni-o-fotografii-i>>, [cit. 8. 7. 2014].

v sobě obsahuje také pokrok technologický, ale je spojen s mnoha dalšími fenomény, které v sobě obsahují další a další „mikrosvěty“ a odkazy. Například problém jasného a zřetelného zachycení davu na fotografii je zcela jistě spjat s průmyslovou revolucí, která vedla k rostoucí hustotě obyvatelstva v městském prostoru. Ale nejen to; díky rostoucímu počtu obyvatel vznikají specifické dělnické čtvrti a postupně se konstituují i typ fotografie reflektující tuto problematiku. A tak by bylo možné pokračovat. Fotografické médium tedy působí jako jeden možný vchod do prostoru modernity, jako vchod, bez kterého, jak se alespoň zdá, je moderna těžko myslitelná. V tomto ohledu dává podtitul publikace velmi dobrý smysl.

Martin Charvát

Distribuční projekt TIDE. Pouhý experiment, žádný kanibalismus!

Digitalizace kinematografie, která byla ve Francii prakticky dovršena, s sebou přinesla do filmového průmyslu a nejviditelněji pak do distribuce a provozování kin řadu radikálních změn a s tím i několik pozitiv. Jedním z nich je například flexibilita v programování venkovských kin. Regionální premiéry se v načasování výrazně přiblížily těm celostátním. Diváci z oblastí s horší kinematografickou infrastrukturou tak mohou vidět některé filmy ve stejný den jako v Paříži či krátce poté. Tato skutečnost s sebou však nese i negativa pro artový film. Ovlivňuje totiž dramaturgii kin v neprospěch těchto filmů. Venkovská kina již nemusejí čekat celé týdny na kopie žádaných blockbusterů, a programování kin se tak s vidinou jistějšího zisku stává čím dál tím konvenčnějším. Uvádění artových filmů se omezuje na filmové kluby *art et essai*,¹⁾ a pokud se objeví v nabídce kin menších měst, jejich životnost je velmi krátká. V souvislosti s tím se tak v digitální éře významným způsobem prohlubuje i problém pirátství, který je do jisté míry nepřímou odpovědí diváka na současnou nabídku, která neodpovídá

kritériím poptávky. Je ale opravdu ilegální stahování a sdílení filmů prapříčinou poklesu návštěvnosti kin a prodeje DVD ve Francii? A jak se k tomuto problému staví nezávislí distributoři?

Francie je proslulá svými specifiky a výjimkami v rámci Evropské unie v různých oborech. Ty prosazují mnohé profesní organizace a odbory. Jinak tomu není ani ve filmovém průmyslu. Díky levicové politice v oblasti státní podpory kinematografie a privilegovaného postavení filmu ve francouzské kultuře jsou všechna odvětví filmového průmyslu významně dotována. Francouzská kinematografie se tak stala jednou z prvních zcela digitalizovaných evropských kinematografií.²⁾ Aktuální a pro široké publikum atraktivní snímky jsou relativně snadno a rychle dostupné na celém území Francie, takže by se dal předpokládat nárůst návštěvnosti. Ta ale v roce 2013 poklesla o 5,3 % a nepřekročila pomyslnou laťku 200 milionů diváků z roku 2012. Nicméně se nejedná o dlouhodobý trend poklesu návštěvnosti, ale jen o běžné meziroční výkyvy, které se odvíjejí od toho, kolik úspěšných trháků se do kin podaří

- 1) Hlavním kritériem k získání označení *art et essai* je poměr artových filmů uváděných v daném kině (o označení artový film rozhoduje každý měsíc komise CNC). Tento poměr se liší dle velikosti populace města, ve kterém se kino nachází (v Paříži je nutno mít na programu 70 % artových filmů, ve venkovských kinech pouze 25 %). Online: <<http://www.art-et-essai.org/accueil.htm>>, [cit. 28. 4. 2014].
- 2) Na počátku roku 2014 je 99 % francouzských kin digitalizováno. V rámci Evropy se tak nachází společně s Velkou Británií a menšími státy, jako je Belgie, Lichtenštejnsko, Lucembursko, Dánsko, Finsko, Nizozemsko, Rakousko, Švýcarsko, Švédsko či Norsko, v čele digitalizace.

v daném roce uvést. S většími problémy se však potýká fyzický trh s videem. Podle statistik Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNC) zisk z video nosičů (VHS, DVD a Blu-ray) od roku 2004 každoročně klesá v průměru přes 100 milionů eur ročně. Pouze v letech 2008 až 2010 se celkové zisky díky dodnes navyšujícímu se prodeji Blu-ray stabilizovaly. Od roku 2011 je ovšem pokles prodeje DVD tak velký, že trh ohrožuje opět více než 100milionovými meziročními ztrátami. Příčina? Fédération Nationale des Cinémas Français (FNCF) dává vše za vinu pirátství a vysokým cenám vstupného. K negativnímu dopadu ilegálního stahování filmů na zisky z prodeje DVD se přiklání i Syndicat de l'Édition Vidéo Numérique (SEVN), předkládá však ještě jeden silný argument — nedostatek filmových novinek na DVD zapříčiněný zkomatěnou mediální chronologií. Kde jsou kořeny problému a jaká se nabízejí řešení?

Napřed si vysvětleme, na jakých principech ve Francii funguje mediální chronologie, čím se liší od fungování distribučních oken v jiných státech a jak ovlivňuje současnou filmovou distribuci. Na rozdíl od ostatních evropských států je mediální chronologie ve Francii dána zákonem. Zákon o mediální chronologii určuje pořadí distribučních oken a intervaly mezi nimi, ve kterých lze filmy distribuovat v kinech, na video nosičích, VoD či SVoD platformách a na placených i neplacených televizních kanálech. Distribuční okna na francouzském trhu tedy nejsou předmětem obchodních dohod mezi jednotlivými sales agenty a distributory. Ti se ve svých smlouvách v ostatních evropských státech, na rozdíl od Francie, řídí nepsanými pravidly trhu, což umožňuje větší flexibilitu systému. Ukotvení distribučních oken zákonem má sice pozitivní dopad na financování domácí filmové produkce, nese s sebou však i řadu nevýhod. Každá změna zákona představuje zdoluhavý proces novelizace, který neodpovídá

tempu změn odehrávajících se v současné filmové distribuci. SEVN na problém upozorňuje přinejmenším od roku 2009, kdy začal vyzývat filmové profesionály k uzavření meziprofesní dohody, jejíž lhůty by byly aplikovány do doby, než by vešel v platnost nový zákon Création et Internet.³⁾ Odbor navrhoval zkrácení lhůty pro DVD z šesti a VoD ze sedmi měsíců po uvedení do kin na tři měsíce pro obě média a argumentuje tím, že životnost valné většiny filmů v kinech je maximálně tři až čtyři týdny. Organizace se ale nakonec dohodly na čtyřech měsících.

Vzhledem k dynamičnosti trhu se však dva roky po uzákonění nových intervalů mezi distribučními okny začínají ozývat četné hlasy volající po revizi zákona. Je mezi nimi i Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD) žádající další zkrácení těchto intervalů a zavedení takového systému, který by umožňoval udělovat určitým filmům výjimky. Navrhují především zkrácení lhůt pro SVoD, čili platformy fungující na bázi předplatného, a pro bezplatné VoD platformy. Tyto lhůty doposud činily 36 a 48 měsíců od uvedení do kin. Výjimka by se měla týkat filmů, které nebyly financovány televizní stanicí ani se neplánuje jejich distribuce v televizi.

Třicetšestiměsíční lhůta chrání především největšího soukromého investora do filmové produkce, Canal+, který měl až do nedávného příchodu americké společnosti Netflix na francouzský trh na distribuci současných snímků na SVoD ve Francii v podstatě monopol. Pokud by se Canal+ zkrácením lhůty snížily příjmy, mělo by to negativní dopad i na filmové producenty. Jeho reakce však zpočátku byla relativně vstřícná. Nabídl zkrácení lhůty SVoD na 22 měsíců (čili rok po uvedení na placených TV kanálech) pro filmy, kterým by odborná komise udělila výjimku. Výjimka by se však týkala jen divácky nejméně atraktivních snímků, čili artových filmů, které nebyly předplaceny televizními kanály a které byly

3) Zákon č. 2009-669 z 12. června 2009. Online: <<http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORF-TEXT000020735432&categorieLien=id>>, [cit. 28. 4. 2014].

distribuční sítě v kinech maximálně na třiceti kopiích.⁴⁾

V roce 2012 se však souběžně začíná také hovořit o zcela nových způsobech distribuce, jako je Day and Date (D&D) či panevropská distribuce. Tuto myšlenku narušující dosavadní systém distribučních oken podporuje Evropská komise, která vypisuje program na podporu distribučních experimentů postavených na časově i teritoriálně paralelní distribuci. Androulla Vassiliou dokonce navrhuje zrušení jakékoli chronologie pro artové filmy, které se distribuují na minimu kopií a televizní kanály o ně nejeví zájem. Nezávislí producenti si od tohoto modelu slibují větší zisky. Jak se k němu však staví distributoři? Vraťme se ale napřed k otázce, jaké jsou hlavní příčiny poklesu zisků, který se projevuje především na video trhu.

Piráťství, vysoká cena vstupného a zákon o mediální chronologii ve fórech přezdívaný *nekrolog médií*: nejdiskutovanější, velmi úzce spjatá témata a činitelé obviňováni z klesající návštěvnosti kin a prodeje DVD. FNCF zastupující provozovatele všech kin, včetně multiplexů, rozhodně není institucí, která by měla zájem o revizi mediální chronologie, jelikož ta kinům zajišťuje největší exkluzivitu. FNCF podepsalo novelizaci zákona v červenci 2009 pouze pod podmínkou, že Ministerstvo kultury a komunikace a CNC zaručí provozovatelům kin případnou finanční restabilizaci. Jak se tedy FNCF rozhodlo bojovat proti pirátství? Když počínaje lednem 2014 parlament snížil DPH na vstupné do kin ze 7 na 5 % (jako je tomu u živých představení a knih), zveřejnilo FNCF své doporučení celonárodně sjednotit cenu vstupného pro děti do 14 let na 4 eura na všechna filmová představení v jakýkoli den a jakoukoli denní dobu. Šlo ovšem pouze o populistický krok, který měl přesvědčit diváka o tom, že na něm provozovatelé kin snížením daně nechtějí vydělávat. Federace argumentovala tím, že kina

zaznamenávají pokles diváků, což je způsobeno odlivem mladých lidí před monitory počítačů a displeje chytrých telefonů. Iniciativa tak byla prezentována jako čistě edukační s cílem naučit mladého diváka chodit do kina a za filmy platit. Problém byl však v tom, že návrh nebyl projednán s profesní obcí (distributory ani menšími kiny), a jednalo se tak o rozhodnutí velkých řetězců, kterým nárůst diváků či zbylá tři eura v peněženkách rodičů dětských diváků přinesou vyšší příjmy z prodeje občerstvení, které v současné době mohou u multiplexů tvořit až 80 % celkových příjmů. Návrh FNCF byl navíc prezentován, jako by se jednalo přímo o zákon, nikoli doporučení, což mystifikovalo diváky a všichni provozovatelé kin byli nuceni pod jejich nátlakem jednotné vstupné zavést i přes své přesvědčení a ekonomickou nevýhodnost. Opatření bude mít neblahý dopad na venkovská kina, kde není potenciál zvýšení návštěvnosti a kde není prostor k prodeji občerstvení, ale především pak na kina a nezávislé distributory specializující se na kvalitní film pro děti a mládež, kteří si ztráty nemohou kompenzovat prodejem DVD, televizním vysíláním či prodejem merchandising produktů jako například Disney. Zda bude mít opatření alespoň edukační dopad, v současné době nelze odhadnout. FNCF tak sice přemýšlí nad tím, jak bojovat proti pirátství, ale už přehlíží ostatní faktory, než jen cenu vstupného, které ho podněcuje.

Je ale bez ustání skloňované pirátství tím hlavním problémem současné distribuce? Odpověď na tuto otázku není tak jednoznačná, jak by se mohlo na první pohled zdát. Podle nizozemských distributorů, kteří testují D&D distribuci, si VoD a kino navzájem neškodí a prý platí, že čím vyšší je návštěvnost v kinech, tím více uživatelů snímek zhlédne i na VoD platformách. Nedochází tak k žádnému „kanibalismu“.⁵⁾ Skvělým příkladem pro francouzskou distribuci je film VÍTEJTE

4) Snad podotkneme, že i v době téměř stoprocentní digitalizace se často uvádí jako kritérium počet kopií namísto relevantnějšího kritéria, a sice počtu pláten, na kterých byl film uveden například během prvních dvou týdnů, což může způsobit nesrovnalosti.

5) Anon., Un film sur internet avant sa sortie en salle. *Metro belgique*, 7. 2. 2014, s. 17.

u CH'TIŮ. Snímek sice nebyl distribuován simultánně na VoD a v kinech, což ve Francii nelze, nicméně byl hojně stahován na ilegálních serverech paralelně v době, kdy běžel v kinech. A výsledek? Podle Association de Lutte Contre la Piraterie Audiovisuelle (ALPA) byl rok 2008 rekordním v množství ilegálně stažených filmů. Přesto se VÍTEJTE U CH'TIŮ může pochlubit rekordními 20,3 milióny diváky a 700 000 zhlédnutími na VoD.⁶⁾ Nabízí se tedy otázka — byla by návštěvnost ještě vyšší, kdyby film nebyl ilegálně stahován, nebo naopak pirátství přispělo k vytvoření *word of mouth*, které podnítilo návštěvnost v kinech? Podobný případ bylo možné pozorovat, když se producent Luc Besson rozhodl snímek HOME⁷⁾ poskytnout divákům zdarma na internetu, i když byl paralelně distribuován na DVD. Navzdory tomu se film ještě dva týdny po bezplatném zpřístupnění na internetu držel v čele prodejů DVD a Blu-ray v prodejně FNAC.⁸⁾

Co z toho vyplývá? Ilegální stahování či paralelní uvedení filmu na různých distribučních platformách nemusí automaticky znamenat finanční neúspěch, což nahrává zastáncům distribučních experimentů. Kde tedy spočívá problém současné distribuce audiovizuálních děl?

Nejen že jsou ceny vstupného příliš vysoké, pro mnohé je to rovněž otázka času, a to hned na dvou rovinách. Bydlím-li jako divák na venkově, ne vždy mohu investovat čas a peníze na dopravu do vzdáleného kina, proto bych upřednostnil home video. Jelikož ale v té době není film, který mě zajímá, k dispozici legálně, uchýlím se k pirátství. V případě amerických filmů mi to usnadňuje fakt, že v době, kdy se americký film promítá ve Francii, v USA už měl často premiéru v kinech i měsíc dva předtím a je již dostupný na DVD či VoD platformách. Mám dvě možnosti, jak se

k filmu dostat — pomocí proxy serveru obejdu geolokační systém americké VoD platformy, který by mi normálně z mého teritoria, Francie, přístup k filmu zablokoval, nebo jej stáhnou na ilegálním serveru, jelikož již díky VoD putuje internetem. Pro běžného filmového konzumenta je tak dnes D&D v důsledku pirátství téměř samozřejmostí a ochota vyčkávat čtyři měsíce na uvedení na legálních platformách se zdá být příliš malá. Podle německého nezávislého distributora Torstena Frehse z Neue Visionen Filmverleih se D&D stalo běžnou praxí a tento model může nabýt smyslu, pouze až začnou být filmy proti pirátství efektivněji chráněny. Ale jak chránit autorská práva audiovizuálních děl a nenarušovat svobodu internetu?

Evropská komise se rozhodla jednat formou distribučního experimentu. V dubnu 2012 vydal program MEDIA první výzvu k předkládání návrhů na projekty ucházející se o podporu v rámci přípravné akce s názvem „Oběh filmů v digitální éře“. Tři projekty zaměřené na simultánní a panevropskou distribuci evropských artových filmů celkem získaly rozpočet dva miliony eur.⁹⁾ Jedním z vybraných projektů byl rovněž experiment TIDE, realizovaný v roce 2013 a 2014.

Jedná se o panevropský a D&D model, pomocí kterého byly v roce 2013 a 2014 distribuovány čtyři evropské artové filmy v pěti různých státech. Při distribuci je však respektován princip teritoriality licencí a distribuční řetězec. Klíčovou roli v experimentu hrají čtyři mezinárodní sales agenti: Fandango Portobello (Itálie-VB), Goldcrest Films International (UK), Urban Distribution Int. a Wide (Francie). Hlavními koordinátory jsou francouzská Société civile des auteurs-réalisateurs-producteurs (ARP), Under the Milky Way, agregátor autorských práv pro VoD platfor-

6) VÍTEJTE U CH'TIŮ (Bienvenue chez les Ch'tis; Dany Boon, Francie, 2008). Údaje platné k listopadu 2008.

7) HOME (Yann Arthus-Bertrand, Francie, 2009).

8) Třeba podotknout, že situaci částečně pravděpodobně zapříčinila také nezvykle nízká cena DVD.

9) Speed Bunch, projekt společnosti Wild Bunch (500 000 eur), the TIDE Experiment řízený francouzskou profesní organizací Société civile des auteurs-réalisateurs-producteurs (ARP), která získala 800 000 eur, a EDAD (European Day-and-Date) britského nezávislého distributora a provozovatele kin Artificial Eye (695 500 eur).

my, Film Agency zajišťující marketingové strategie a Independent Pan-European Digital Association (IPEDA), poskytující analýzy a závěrečnou zprávu.

Distributorů je do experimentu zapojeno aktivně třináct.¹⁰⁾ Všichni jsou členy organizace Europa Distribution (ED), která projekt zároveň zaštiťuje. Neznamená to ovšem, že by s tímto experimentem souhlasili všichni členové ED. Postoj, který k experimentu distributoři zauímají, se odvíjí od konkrétních situací, které panují na jednotlivých národních distribučních trzích. Například ve Velké Británii praktikují D&D již několik let. Jedná se o způsob, jak se vypořádat s konkurencí stejnojmenného amerického trhu, omezit nákup amerických DVD a současně posílit britskou distribuci. Motivace se ale stát od státu mírně liší a pro polské distributory to může být například špatná infrastruktura kin.

Neshoda ale panuje i mezi samotnými francouzskými distributory a kritika zaznívá i z řad nezávislých distributorů. Francouzské profesní sdružení Distributeurs Indépendants Réunis Européens (DiRE), jehož členové jsou i členy ED, v roce 2012 vydalo *Bílou knihu*,¹¹⁾ ve které jasně sděluje, že je proti jakémukoli zkracování lhůty mezi distribučním oknem pro kina a VoD. DiRE argumentuje tím, že dnes téměř stoprocentní digitalizace francouzských kin umožňuje zkracovat dobu mezi regionálními a celonárodními premiérami, díky čemuž je přístupnost filmů dobrá a není třeba ji suplovat jinými platformami. Francouzští nezávislí distributoři vidí v D&D přede-

vším možností, jak amortizovat ztráty některých neúspěšných filmů,¹²⁾ ale širší aplikace D&D se obávají. Zdá se, že tento model tak ve Francii zatím zůstane spíše iniciativou producentů a sales agentů nebo alternativou pro určitý druh kinematografie, jako jsou režisérské debuty či žánrové filmy.

Aplikovat D&D ve Francii totiž není snadné a podobným experimentům není situace nakloněna. Na podzim 2012 společnost Dammed zpřístupnila snímek *LES PARADIS ARTIFICIELS*¹³⁾ dva dny před premiérou po dobu jednoho večera formou live streamu na Dailymotion zdarma. Dvanáct z patnácti nasmlouvaných kin na to odpovědělo zrušením naplánovaných projekcí. Provozovatelé kin tímto dali jasně najevo, co si o iniciativě asociace Eye on Films myslí. Ve stejné době se společně s informacemi o chystaném TIDEu v médiích objevuje také zpráva o tom, že filmy, k jejichž zveřejnění dojde na video platformě či médiu dříve nežli v kině, nemůžou čerpat distribuční dotace CNC. Což byl případ uvedení filmů *VIRAMUNDO*¹⁴⁾ i *MAGNIFICA PRESENZA*¹⁵⁾ v rámci experimentu TIDE.¹⁶⁾ Uvedením filmu na VoD platformě těsně před jeho uvedením v sálech tak distributoři naklonění těmto experimentům obcházejí zákon, který sice pevně stanovuje lhůty mezi distribučními okny, které se vypočítávají od data uvedení do kin, nemyslí už ale na to, jak distributor s filmem může nakládat před jeho uvedením do kin.

VoD stále není platformou, na které by evropští nezávislí distributoři mohli vydělávat. Může ov-

10) Itálie: Nomad Film Distribution; Francie: Distrib Films, Urbán Distribution, Capricci; Litva: Kaunas International Film Festival; Nizozemí: Amstelfilm; Portugalsko: Alambique; Belgie: BrunBro Films; Polsko: Gutek Film, Tongariro; Velká Británie: Soda Pictures, Peccadillo Pictures; Rakousko: Filmladen.

11) Sylvie Perras - Corréard, *Livre Blanc des Distributeurs indépendants Réunis Européens (DiRE), L'indépendance, vecteur de la diversité cinématographique*. Paris: 2012. Online: <<http://www.distributeurs-independants.org/le-livre-blanc-de-la-distribution-independantes>>, [cit. 28. 4. 2014].

12) Týdně je na francouzský trh uvedeno zhruba dvacet titulů, z toho tři fungují skvěle, další tři obstojně a zbylých čtrnáct doslova jen přežívá.

13) *LES PARADIS ARTIFICIELS* (PARAÍSOS ARTIFICIAIS, Marcos Prado, Brazílie, 2012).

14) *VIRAMUNDO* (Pierre-Yves Borgeaud, Francie / Švýcarsko, 2013).

15) *MAGNIFICA PRESENZA* (Ferzan Ozpetek, Itálie, 2012).

16) *VIRAMUNDO* uvedeno na iTunes a Orange 17. 4. 2013, 8. 5. 2013 v kinech. *MAGNIFICA PRESENZA* 10. 7. na VoD, 31. 7. v kinech.

šem posloužit jako nástroj pro propagaci filmu nebo jako distribuční platforma pro filmy s velmi omezenou životností v kinosálech a nevelkým komerčním potenciálem. Vzhledem ke krátké životnosti artových filmů je těžké film propagovat pomocí tzv. „šeptandy“, VoD by tak umožnilo artovým filmům dostat se k širšímu publiku. Smysl může mít D&D rovněž v zemích s nízkým podílem digitalizovaných kin či se špatnou infrastrukturou kin. Jak jsem poznamenala výše, distribuční platformy by si neměly navzájem ubírat diváky a z příkladu distribuce filmu *ВІТЕЙТЕ У ЧИ'ТИ* vyplývá, že nízká cena filmu na VoD platformě by mohla mít potenciál posílit povědomí o filmu a dostat díky tomu více diváků do kin, i když u artových filmů nikdy ne v takové míře jako u zde zmíněného komerčního titulu. Problém je však v tom, že nízkou cenou se snižuje hodnota filmu a současným uvedením na VoD či DVD klesá exkluzivita kinosálu a tedy teoreticky i zisky z pokladen kin, zatímco náklady na výrobu daného filmu se nemění. Zde je nasnadě zamyslet se nad dopadem D&D distribuce na výrobu a předfinancování artových filmů. Sníží-li se zisk distributorů z kin a tím i jejich možnost investovat do výroby, produkce bude nucena hledat kompenzaci například v nových způsobech financování, jako je *crowdfunding*. Vedou snad dosavadní experimenty, jako je TIDE, k napřímení vztahů mezi výrobou, distribucí a uváděním artových filmů a divákem? Nebude se v budoucnu pojem „on demand“ čili „na vyžádání“ týkat nejen distribuce, ale svým způsobem už i produkce? A jak se k celé situaci postaví státní filmové fondy? Budou artové filmy uváděné převážně na VoD, kdy kinosál či festivaly poslouží pouze jako výkladní skříň, chápány jako kinematografická díla hodna státních či evropských podpor? Změní to nějakým způsobem jejich estetiku?

Letos na festivalu v Cannes došlo k bilanci experimentu TIDE. Dosavadní výsledky potvrdily, že mezi jednotlivými platformami nedochází ke „kanibalismu“, jak se mnozí provozovatelé kin obávali. Nejvíce VoD prodeje se údajně uskuteč-

ňuje v oblastech s horší infrastrukturou kin. Otázkou zůstává, zda jsou dosavadní výsledky dostatečně signifikantní a mají objektivní význam pro více evropských států, nebo se ukáže, že se jednalo pouze o velkolepý nátlak francouzských producentů, režisérů a sales agentů na distributory a provozovatele kin a snahu ovlivnit zákon o mediální chronologii.

Lada Žabenská

Restaurování filmu PŘÍCHOZÍ Z TEMNOT

Každé restaurování filmu si žádá podrobné zkoumání všech existujících filmových a nefilmových materiálů týkajících se filmu a jeho výroby. Jak archeolog, tak i restaurátor hledá stopy času, které mu umožní popsat historii materiálů: odkud pocházejí, ze kterého zdroje byly vytvořené, v jakém kontextu a za jakých technických podmínek a co se s materiálem stalo mezi jeho výrobou a současným restaurováním filmu. Z toho vyplývají informace o tom, jak byl film sestaven, jak vypadal fotografický obraz, jaký zvuk byl používán při představení a podobně. Tato filologická rešerše¹⁾ je nezbytným krokem pro to, abychom si mohli představit, v jaké podobě diváci film viděli (a slyšeli) při jeho premiéře, a aby se tak restaurovaná verze mohla přiblížit co nejvíce této podobě. V některých případech jsou materiály tak různé nebo tak vzácné, že jejich podrobné zkoumání umožní nejen rekonstrukci děje a restaurování estetické podoby filmu, ale i objevy, které jsou samy o sobě historicky významné. V tomto článku popíšu, co jsme objevily při restaurování filmu Jana S. Kolára PŘÍCHOZÍ Z TEMNOT (1921, Československo)²⁾ zejména ve sbírkách NFA, jak v písemných archiváliích a ve fondu orální historie, tak ve filmových materiálech, a čím nám to posloužilo při restaurování filmu.

V NFA je zachován fond Jana S. Kolára od roku 1996, kdy byl zakoupen od režisérova syna Křišťana Kolára. Fond obsahuje mimo jiné mnoho fotografií ze zahraniční i československé kinematografie, včetně snímků z Kolárových filmů a také jeho korespondenci, několik článků a hlavně scénáře a náměty. Mezi nimi jsou dochovány dobové rukopisné dokumenty, které měly pro naši rešerši a výzkum zásadní význam: jeden námět, dvě varianty scénáře a jedna titulková listina.

Rukopisná titulková listina pro nás byla velmi důležitá, protože v Národním archivu se nedochovaly cenzurní spisy z doby premiéry, ale obnovení cenzurního povolení z roku 1933 (opsané strojem), které žádala Emilie Pischová pro svou půjčovnu filmů v Kojetíně a které mělo příloženou titulkovou listinu. Rukopisná titulková listina nebyla datovaná, je nicméně pravděpodobné, že pochází z doby natáčení — ačkoliv se její obsah skoro rovná obsahu listiny cenzurního spisu z roku 1933 před ručně udělanými korekturami, lze nalézt malé rozdíly, které umožňují určit, že rukopis je napsán před cenzurou. V rukopisu nejsou například uvedena jména herců u titulů, které popisují role v titulcích v listině z roku 1933. Další stopou, podle níž rukopisná listina vznikla před rokem 1933, jsou malé rozdíly v obsahu ti-

1) Zahraniční literatura pracuje ve vztahu k restaurování s termínem filologie ve významu studia dochovaných zdrojů.

2) Restaurování filmu provedly Petra Korábová a Jeanne Pommeau za supervize Blaženy Urgošíkové (rekonstrukce v letech 2005–2007, analýza barev roku 2013).

tulků. V titulku číslo 52 v rukopisu můžeme číst: „Tehdy zavlékli cikáni hroznou morovou nákazu do kraje. A já obdržel náhle hroznou neuvěřitelnou zprávu. Má Alena zahynula morovou nemocí“. V roce 1933 odpovídající titulek zní: „Tehdy postihla naši vlast hrozná nákaza morová. A já obdržel náhle strašnou, neuvěřitelnou zprávu... Má Alena zahynula morovou nemocí“. Jak a kdy zmizela zmínka o podílu cikánů na morové nákaze? V NFA existuje duplikační negativ, ve kterém jsou narážkové titulky³⁾ překopírované z původních titulků: mají původní rámeček s datem „21“ a se jménem firmy „Rex film“. Tyto titulky jsou obsahově bližší titulkům z listiny z roku 1933, například citovaný titulek je stejný. V technickém scénáři, který sloužil i pro psaní poznámek při natáčení a který můžeme proto datovat do doby natáčení, obsahuje titulek v přechodné variantě: „Tehdy postihla naši vlast příšerná nákaza morová a já dostal nejmutnější zprávu v celém životě. Má Alena zahynula hroznou morovou nemocí...“. Kromě tohoto extrémního případu jsou titulky skoro stejné. Z toho vyplývá, že rukopisná listina vznikla před natáčením a že při natáčení nebo po napsání rukopisné listiny se titulky trochu změnily. V roce 1933 jsou ještě nepatrně jiné, ale původní mezititulky prošly cenzurou bez jiných význačných významových a jazykových změn. Porovnání obou listin nás informovalo také o tom, že sestavení filmu, který viděli diváci v roce 1933, je stejné jako sestavení, které zamýšlel autor listiny. Dochované rukopisné scénáře obsahují také titulky se stejným obsahem (s výjimkou citovaného případu) ve stejném pořadí. Tyto prameny nám ukázaly původní souslednost děje, což je nezbytná informace pro rekonstrukci filmu.

Existuje ale ještě starší rukopisný zdroj, a to námět, kde je označen obyčejnou tužkou jako autor Karel Hloucha, tehdy známý spisovatel. V námě-

tu se však děj odlišuje od ostatních dokumentů v tom, že v něm neexistuje postava souseda Bora, jiný je také konec. Děj je totiž o dost kratší a jednodušší: statkář Dražický najde ve staré knize (námět neřeší, odkud tato kniha pochází) mezi dvěma stránkami tajemný pergamen popisující cestu do černé věže a usne. Text pergamentu mu umožní otevřít tajnou alchymistickou dílnu, ale je v ní následně zazděn. Najde tu mrtvého muže v obleku z doby Rudolfa II. a chemický návod, jak jej probudit z tisíciletého spánku. Jde o jeho vlastního předka, Ješka Dražického z Lomu, který je schopen mu ukázat cestu ven z věže. Oba se vrátí domů k Dražickým, kde Ješek začíná vyprávět, jak byl zamilován do Aleny, která je podobná manželce jeho potomka. Vypráví také, jak se seznámil s alchymistou Balthasarem del Borro, kterého zachránil před zloději a seznámil se u něj s tajemstvím magie a s existencí elixíru života. Alena umírala na mor a zoufalý Ješek vypil elixír a nechal se uspat. Ješek se dozví nedlouho po vyprávění, že potřebuje vypít další dávku elixíru každý třetí den, aby mohl dál žít. Manželka Dražického Ješkovi připomíná jeho milou Alenu natolik, že se do ní zamiluje. Dražický najde úkryt elixíru života ve věži, zničí láhve a použitím dynamitu odpálí i věž. Ješek, který ví, že mu zbývají jen tři dny, chce získat co nejdříve manželku Dražického, která se v tomto námětu jmenuje Božena. Proto ji unese do člunu na řece. Ješek po něm vystřelí z kuše a Dražický umírá. Vzápětí se ale probudí ve své pracovně, kde mu lidé vysvětlují, že se jeho manželka ráno utopila, když se člun převrátil. Dražický následkem šoku umírá, tentokrát už doopravdy.

Tento děj je zásadně odlišný od podrobnějšího scénáře, který byl napsán později. V námětu, který napsal Karel Hloucha, neexistuje postava zlého žárlivého souseda, potomka alchymisty Borra, který chce také získat mladou paní Dražickou

3) V němé době distributoři dostali často kopie s narážkovými titulky: v kopii bylo přítomno jenom několik okének jednotlivých titulků. Distributor musel titulky rozkopírovat, aby jejich délka stačila pro čtení jejich obsahu. Tato praxe umožnila například poslat kopie do zahraničí, kde distributoři nechali vyrobít titulky v cizím jazyce a díky správně umístěným narážkovým titulkům v kopii věděli, kam cizojazyčné titulky vložit.

(která se v podrobnějším scénáři jmenuje Dagmar), a proto se pokouší během celého filmu zabít Dražického. Největší změna se však objeví na konci filmu: ve filmových materiálech i ve scénáři umírají Ješek a soused u vody, soused Bor je nalezen mrtvý místo manželky, která po celou dobu snu svého manžela klidně spala.

Díky nové postavě Bora se děj prodlouží o epizodu, ve které jsou vzpomenuy jeho pokusy o svedení Dagmar-Boženy. Do děje se tak dostává více tajemství: ve finální verzi je to Bor, kdo přináší knihu statkáři Dražickému. Není jasné, co Bor vůbec věděl o alchymistické věži a o existenci svého předka alchymisty del Borra. Postava ale hlavně umožňuje změnit konec a vytvořit happy end bez toho, že by se musel obětovat fantastický závěr s nalezením mrtvého člověka u břehu po probuzení Dražického. Díky novému scénaristickému nápadu nemusí Dagmar-Božena zemřít, a tak je na konci filmu skoro všechno v pořádku. Sen a realita se spojí se smrtí souseda Bora a zůstává tajemství Dražického, který v konečném titulku hlásá (titulek je stejný v obou listinách): „Sníl jsem děsný sen!... Ale svítá, černá věž září! Budu vám vyprávět, ale ne, poděsil bych vás...“

V obou scénářích je jako autor označen Jan S. Kolár, avšak jméno Karla Hlouchy je v obou případech na scénáři napsáno úplně nahoře před názvem filmu. Je pravděpodobné, že Karel Hloucha napsal jen původní námět filmu, kde není Kolárovo jméno uvedeno vůbec, a jiné varianty děje vymyslel Jan Kolár. První ze dvou scénářů (37 stran) popisuje jednotlivé scény, titulky, občas i velikost záběru (detail, polodetail, celek). Na první straně je navíc vysvětleno, že zkratky „A“ a „B“ označují první a druhý negativ. Byly asi na-

vržené proto, aby ve scénáři odlišily, co se natočí v ateliéru Am Zoo v Berlíně a co v Československu, není však možné to ověřit, protože zkratky se neobjevují v těle samotného textu. V titulku, který představuje postavu Dražického, je uveden jako herec Skorpil. Dražického však ve skutečnosti hraje Theodor Pištěk. Film PŘÍCHOZÍ z TEMNOT byl vyroben firmou Rex-Film, kterou založili bratři Skorpilovi,⁴⁾ což by mohlo vysvětlovat, proč byl pravděpodobně původně vybrán pro tuto roli někdo s tímto jménem.

Druhý scénář je technický: vedle detailnějšího popisu děje obsahuje údaje o exteriérech, použití clony kamery (kreslení) a systematictější je uvedena velikost záběrů. Na rubové straně jsou napsány poznámky z natáčení. Například na straně 7 „Šternb[erg] 38.I. a) snímek nedokončen, špatně. Ondr[áková] nehrála b) dobrý ½ d.[detail]“. Ve stejném sešitu následují po technickém scénáři „poznámky při filmování“. Tam se objevuje více informací o použití kamery, třeba „blenda“⁵⁾ se schématem, informace o tom, v jakých ateliérech v Am Zoo se film natáčel (poznámka „Am Zoo Atel. N°2+3“) a několik údajů o použití barev. Na osmi místech je indikována barva, z toho sedmkrát je napsáno „virage“: buď „bleu“ nebo „yellow“ (viz Fig. 1). V jednom případě je napsáno „virage noc intérieur Nordisk“. Slovo „virage“ ve francouzštině znamená tónování („přeměna černého kovového stříbra na barevnou sloučeninu“⁶⁾), ale termín je v češtině užíván od roku 1924⁷⁾ pro jinou metodu obarvení, a to pro „viráž“ (barvení fotografických obrazů rozpustnými barvivy včetně podkladu, oblíbené zejména v období němého filmu⁸⁾). Protože film byl vyroben v roce 1921, tedy dříve, než se objevuje český vý-

4) Jan Kolár, *K filmu*. Praha: Fechtner a Spol. 1927, s. 124.

5) Ve scénáři se používá pojem „blenda“ pro různé typy přechodů z jedné scény do druhé, což se ještě v této době provádělo v kameře (srov. ilustrace).

6) Otto Levinský a Dr. Antonín Stránský. Srov. oborové encyklopedie SNTL: *Praktická fotografie*. Praha: SNTL / Nakladatelství technické literatury 1972.

7) Ing. C. K. Smrž, *Film: Podstata, historický vývoj, technika, možnosti a cíle kinematografu*. Praha: Prometheus, 1924.

8) Otto Levinský a Dr. Antonín Stránský. Srov. oborové encyklopedie SNTL, c. d.

znam pro „viráž“ v literatuře, scénář nám jako důkaz, abychom mohly určit, zda Kolár ve svých poznámkách myslí pod slovem „virage“ tónování nebo viráž, nestačil. Byla to nicméně naše první stopa, že film byl barevný.

Současně s průzkumem písemných archiválií jsme zkoumaly dochované filmové materiály: v NFA uložený nesestavený a nekompletní negativ z kamery, duplikační negativ a tři kopie. V Gosfilmofondu je uchována kopie, která tam byla zaslána z bývalého Československého filmového ústavu v roce 1958 (vyrobena z duplikačního negativu rovněž uloženého v NFA). Jedním způsobem, jak lze snadno poznat, že jeden materiál pochází z druhého, je analýza slepek, které se mohou objevit uprostřed jednotlivých záběrů. Při podrobném průzkumu materiálů lze zjistit, že slepka je překopírovaná z jiného materiálu. Generace materiálu můžeme také určit díky překopírované perforaci. Systematickým zkoumáním všech existujících filmových materiálů proto můžeme často dokázat, ze kterého materiálu byly vyrobeny ostatní. U PŘÍCHOZÍHO z TEMNOT takový průzkum umožnil zjistit, že všechny dochované kopie pocházely z duplikačního negativu. Nejstarší kopie, označená v NFA číslem 682, existuje podle starých archivních katalogů minimálně od roku 1958. Druhá kopie (č. 8717) je označena rokem výroby 1966, třetí (č. 26481) byla vyrobena v roce 1989. Kopie č. 682 a 8717 mají nové, jazykově modernizované titulky. V kopii č. 26481 a v kopii z Gosfilmofondu zůstaly dvouokénkové titulky překopírované z duplikačního negativu. Protože kopie pocházely z duplikačního negativu, víme, že existují minimálně od roku 1958, když nejstarší dochovaná kopie už existovala. Rozdíl v obsahu mezi kopiemi je nepatrný, jen někdy se objevuje v jednom materiálu slepka navíc uprostřed záběru. Nejzajímavější však je, že všechny kopie a duplikační negativy byly špatně sestavené. Porovnání s obsahem obou titulkových listin (rukopisná a listina z cenzurního povolení z roku

1933) ukázalo, že jedna část filmu byla u všech 5 materiálů (včetně kopie z Gosfilmofondu) přesunutá úplně jinam než původně. Pravděpodobně došlo k záměně pořadí u dvou dílů duplikačního negativu před tím, než z něj byly vyrobeny kopie. Z toho vyplývá, že sestavení filmu bylo částečně nahodilé. Tak se stalo, že pravděpodobně od roku 1952, ale dost možná už dříve, diváci viděli tento film chybně sestavený a do roku 2005 si toho patrně nikdo nevšiml: to málo, co se mezitím psalo o tomto filmu, popisuje film jako značně tajuplný. Zdeněk Štábla píše například v programu Ponrepa: „Rovněž Hellerova kamera dokázala [...] vystihnout potřebnou romantickou náladu a [...] vyjádřit tajemno, obsažené již v dějově složitém příběhu.“⁹⁾ Film byl promítán v devadesátých letech v rámci identifikační komise, a ani v této době nevznikl žádný záznam o tom, že je pořadí děje nesprávné. Film, který už sám o sobě obsahuje flashbaky, nabyt kvůli omylu před kopírováním, nebo během něj, ještě komplikovanějšího děje. Díky fantastickému charakteru filmu současně divákům nemusela řada těchto jevů připadat nikterak zvláštní.

Při rekonstrukci děje nebyl žádný problém najít původní umístění titulků ani rozdělení scén, protože jejich obsah byl jasně spojen s titulky. Protože duplikační negativ byl náš nejpůvodnější sestavený materiál, nechali jsme z něj vyrobit v laboratořích ve Zlíně duplikační pozitiv, který jsme použily jako základní materiál pro restaurování. Sestavily jsme jej podle původní chronologie. Zároveň jsme vyrobily přímo z duplikačního negativu novou kopii, již jsme rovněž sestavily podle správné chronologie děje.

Jak zmíněno výše, v tomto duplikačním negativu byly také původní narážkové titulky. Ve všech materiálech chybí ale kolem 600 metrů oproti původní metráži (2300 metrů podle cenzurního spisu), které se nedochovaly, proto film zůstává nekompletní.

Měly jsme také k dispozici nekompletní negativ

9) Srov. text Zdeňka Štábly v programové brožuře Ponrepa, říjen/ listopad 1973.

jen v originálním negativu, a nikoliv v dochovaných kopiích, nedoplníme do duplikačního pozitivu. Obraz originálního negativu je však, vyjma několika poškozených záběrů (rýhy a škrábance), lepší kvality. Záběry, které existují také v duplikačním negativu a jsou v lepším stavu v negativu kamery (méně slepek uprostřed záběru — skoky, méně poškození a samozřejmě lepší fotografická kvalita), jsme mohly použít pro restaurování (záběry byly zkopírovány do materiálu duplikačního pozitivu a použity do našeho nově vyrobeného duplikačního materiálu). Originální negativ jsme za účelem zabezpečení nechaly kopírovat v laboratoři ve Zlíně do duplikačního pozitivního materiálu. Jedná se totiž o velmi vzácný dokument: různá jetí nám dají nový pohled na výrobu filmu. Pro některé záběry bylo natočeno minimálně 5 různých variant. Některé klapky ukazují příjemnou atmosférou při natáčení (viz Fig. 2, okénko s Anny Ondrákovou, která drbe hlavu Josefa Švába-Malostranského, jenž drží klapku). V šedesátých letech minulého století byl vytvořen stříhový dokument JAK SE U NÁS KDYSI FILMOVALO (Bohumil Veselý, cca 1954), který sestává ze záběrů z němého období československé kinematografie, zejména z nakonec nepoužitých jetí a ze záběrů ze zákulisí natáčení. Veselého snímek obsahuje také krátký film, jenž vznikl při výrobě PŘÍCHOZÍHO Z TEMNOT a nebyl určen pro promítání: je to rychle natočená, drobná groteska, jejíž zábavnost vyvolává anachronie mezi starými kostýmy a využitím motorky. I když je film velmi krátký, je zajímavé si uvědomit, že produkce filmu byla finančně schopná si dovolit využít filmový materiál i pro účel zábavy. V našem negativu PŘÍCHOZÍHO Z TEMNOT se nenachází žádný ze záběrů, které Bohumil Veselý, sběratel němé kinematografie, pro svůj stříhový film použil. Jelikož se však jeho film dochoval pouze v duplikátních materiálech a v kopiích, není možné prokázat, že pro něj autor použil přímo záběry z originálního negativu.

Současně s výměnami záběrů v lepší kvalitě a jejich zanesením do nového duplikačního pozí-



Fig. 2. Josef Šváb-Malostranský a Anny Ondráková rozverně pózuji s „klapkou“. NFA, okénko z negativu č. 1072.

tivu a do nové kopie byly obnoveny titulky. Rozkopírované titulky v kopii 682 a 8717 byly modernizované v padesátých nebo v šedesátých letech. V duplikačním negativu jsou původní mezititulky, ale jen dvou nebo tříokénkové. Ve filmových materiálech, pocházejících z němé doby, se často objevují titulky informativní, aby mohl distributor vložit rozkopírované titulky v požadovaném jazyce (kopie pro export) a na správné místo. Dochované mezititulky z duplikačního negativu jsou kopírované špatně, a tak nejsou graficky úplné (nemají celý původní rámeček). Nicméně jsou vyrobené z původního materiálu s originálním rámečkem distribuční firmy Rex Film. Rozhodly jsme se, že nebudeme používat nové titulky (nově vyrobené nebo modernizované titulky z kopie 682 a 8717), nýbrž rozkopírujeme mezititulky původní a doplníme je do nově vyrobených materiálů. Kvůli občasnému vychýlení rámečku z filmového okénka doleva nahoru, kdy okénko není cele rámováno a titulkový rámeček jej přesahuje, bylo promítání rozkopírovaných titulků velmi rušivé — velká část plátna vpravo dole byla úplně bílá. Rozhodly jsme se vyřešit tento problém s pomocí několika záběrů, které obsahovaly celý rámeček. Pavel Kryml z barrandovských laboratoří se velmi vynalézavě pokusil použít masku a opticky restaurovat původní rámeček ve všech titulcích. Výsledkem byla možnost obnovy všech titulků, ale u několika z nich nebylo možné

zachovat původní ostrost. Fotochemické restaurování titulků nebylo příliš vydařené, šlo o experiment: ověřily jsme si, že oprava titulků analogově byla náročná a není pro tento případ ideální. V roce 2007 ještě nebylo možné v NFA restaurovat titulky digitálně, jinak bychom se je pokusily restaurovat touto cestou a využít fontu původních titulků.

Díky technickému scénáři, několika klapkám a poznámkám na blanku jsme věděly, že film byl barevný. Scény odehrávající se v noci byly natočeny v denním světle: bylo předpokládáno, že tyto záběry budou obarveny po vyvolání. Bohužel, dostupné informace nestačily k tomu, abychom mohly získat představu, jaké odstíny byly pro obarvení použity. V roce 2008 se však objevily v pozůstalosti filmového architekta a režiséra Bohuslava Šuly, uložené v NFA, ve filmové krabici virážívané a tónované výstřihy (29 výstřihů) z několika filmů, včetně PŘÍCHOZÍHO Z TEMNOT (17 výstřihů). Mezi nimi byl také výstřih s make-tou věže, u níž stál Bohuslav Šula. Architekt pravděpodobně na této maketě pracoval, což jsme před rešerší nevěděly. Měly jsme naději, že analýza všech dostupných filmových a nefilmových materiálů, nesoucích stopy použití barev, nám umožní rekonstruovat barevné schéma a barvy restaurovat. Některé scény, pro něž existovaly virážívané výstřihy, se opakovaly vícekrát v průběhu filmu. Mohly jsme předpokládat, že stejný odstín byl používán pro všechny. Naopak pro některé další scény jsme měly více výstřihů pro stejnou scénu. Výstřihy, o nichž bylo možno najít zmínku v technickém scénáři s poznámkou *virage*, byly všechny virážívané (a nikoliv tónované, jak by tato poznámka naznačovala ve francouzštině). Což znamená, že slovo *virage* Kolár používal v dnešním slova smyslu, a nebo jím mínil obě techniky, tedy jak viráž, tak tónování (nikoli však *pouze* tónování). Počet virážívaných výstřihů byl příliš malý a barvy nebyly dostatečně reprezentativní pro obarvení celého filmu. Určení barev u záběrů, pro něž jsme neměly informační zdroje o odstínu, by bylo náhodné, a restaurování

barev jen na místě, kde jsme měly jistotu o odstínu, by zase způsobilo nepůvodní dojem o sledu barevných a nebarevných záběrů, a jednota uměleckého díla by tak nebyla respektována. Ačkoli by prezentace filmu „v nových barvách“ byla jistě divácky i mediálně velmi vděčná, rozhodly jsme se film neobarvit vůbec, prezentovat jej černobílý a nefabulovat nad rámec zjistitelných informací o jeho původní podobě. Kromě duplikačního pozitivu pro prezervaci jsme vyrobily i kopii pro prezentaci do kin.

Hlavním výsledkem restaurování PŘÍCHOZÍHO Z TEMNOT byla rekonstrukce původního děje (s omezením, že se nedochoval původní film v celé délce) a díky použitému materiálu z negativu, který byl v lepším stavu, přiblížení původní fotografické kvality u 29 záběrů. Délka filmu se nezměnila, protože jsme z originálního negativu nedoplňily záběry, u nichž jsme si nebyly zcela jisté, že ve filmu byly použity. Průzkum všech dokumentů se stal cenným zdrojem informací o vzniku filmu (spolupracovníci, praxe natáčení, terminologie, částečné použití dvou kamer). K takovým informacím jsme se dostaly jenom díky tomuto restaurátorskému projektu.

Jeanne Pommeau

Za pomoc s jazykovou úpravou textu děkuji Matěji Strnadovi.

Klub filmových referentů a publicistů (1930–1933)

Valné zhromaždenie Klubu filmových referentov a publicistov (SFIRP)¹⁾ prvýkrát zasadlo 3. júna 1930 v Prahe. Administratívnu a hospodársku agendu klubu mal na starosť správny výbor, do ktorého členovia valného zhromaždenia zvolili za predsedu spisovateľa a nakladateľa Dr. Otakara Štorcha-Mariena, na post miestopredsedu bol zvolený Antonín Jaroslav Urban, konateľom sa stal JUDr. Otto Rádl a za pokladníka ustanovili Ing. Karola Smrža.²⁾

Navrhnuté stanovы klubu boli schválené politickým riaditeľstvom v Prahe 16. apríla 1930 výnosom číslo 144707.³⁾ Schválené stanovы obsahovali 14 článkov a vymedzovali pôsobnosť spolku na území celej Československej republiky. Účelom klubu bola podpora a pestovanie nezávislej a umeleckej filmovej kritiky. Ďalej aktívna podpora rozvoja umeleckého a vedeckého filmu vo všetkých jeho odvetviach a v neposlednom rade združiť všetkých odborných pracovníkov čin-

ných v kultúrno-spoločenskom dianí a hájiť ich duševné aj hmotné záujmy.⁴⁾ Hlavným cieľom klubu bola podpora „kritické činnosti směřující k dokumentování rozvoje filmu, jeho hodnocení a vytčení směrníc uměleckého vývoje“.⁵⁾ Ďalšou snahou klubu bolo nadväzovanie kontaktov so zahraničným tiskom, docieľiť vydávanie vlastného časopisu, usporadúvanie konferencií s odbornou tematikou a dokonca v jednom z posledných bodov 3. článku je zriadenie československého filmového archívu. Činným členom sa mohol stať „každý filmový referent periodického tisku, publicista alebo vedecký pracovník, ktorého umelecká činnosť a filmová kritika súhlasí s pokrokovými intenciami klubu“.⁶⁾ Podľa platne prijatých stanov mal klub tieto štyri orgány: valné zhromaždenie, správny výbor, umeleckú radu a rozhodujúci súd.⁷⁾

Klub v tomto období zatiaľ nemal stále sídlo. Výborové zasadnutia sa najpravdepodobnejšie

- 1) Národní filmový archiv (NFA), f. Klub filmových referentů a publicistů, 1930–1933, sign. Ia, inv. č. 1, fol. 6–7. Neskôr sa používala aj skratka Filmklub. NFA, f. Klub filmových referentů a publicistů, 1930–1933, sign. Ib, inv. č. 2, fol. 2.
- 2) Lucie H u r t o v á, *Karel Smrž 1897–1953* (inventár archívneho fondu v NFA), Hadištko pod Medníkem: NFA 2014.
- 3) Archiv hlavního města Prahy (AHMP), fond Magistrát hlavního města Prahy II. (MHMP II.), odbor vnitřních věcí, spolkový katastr, k. 951, spis sign. XXII/1822.
- 4) NFA, f. Klub filmových referentů a publicistů, 1930–1933, sign. Ia, inv. č. 1, fol. 7.
- 5) Tamtiež.
- 6) Tamtiež, fol. 10.
- 7) Rozhodující súd bol povinný rozhodovať medzi všetkými spormi, ktoré vznikli medzi členmi spolku.

konali v Dome u Choděřů v místnosti Elektafilmu, o čom svedčí aj členská schôdza z 2. júla 1930. Na tejto schôdzi prednášal ukrajinský režisér Alexander Dovženko o vývoji kinematografie na Ukrajine.⁸⁾ Na konci septembra tohto roku mal klub 25 členov.⁹⁾ Klub mal v pláne vypracovať memorandum, ktoré by malo riešiť problém „předvádění německých, resp. cizojazyčných dialogických filmů zvukových“. Za týmto účelom usporiadal Filmklub 7. októbra 1930 schôdzu v Modrom salóniku v dome inžinierov SIA.¹⁰⁾

Už 17. novembra oznámil Filmklub policajnému riaditeľstvu v Prahe konanie mimoriadneho valného zhromaždenia, na ktorom sa majú prednávať nové voľby do správneho výboru, správy doterajších funkcionárov, smernice pre prijímanie nových členov a voľné návrhy. Zasadnutie zhromaždenia sa uskutočnilo opäť v Modrom salóniku v dome inžinierov SIA.¹¹⁾ Z rokovania mimoriadneho valného zhromaždenia vzišiel nový správny výbor klubu v nasledujúcom zložení: predseda Dr. Otakar Štorch-Marien, miestopredseda A. J. Urban, konateľ redaktor ČTK Artuš Černík, zapisovateľ Alexander Hackenschmied a pokladník Ing. Karel Smrž. Ďalšími riadne zvolenými členmi výboru boli Ferdinand Deml, A. C. Nor, Lubomír Linhart, Radovan Šimáček a J. Trojan.¹²⁾

Počas marca bola prijatá zmena stanov. Nové stanovy sa dotkli najmä zriadenia referentskej a publicistickej sekcie. Každá sekcia mala pomocný riadiaci orgán, pre ktorý bol vydaný súbor formálnych pravidiel, tzv. jednací rád.¹³⁾

Spolok bol činný aj v usporadúvaní prednášok. Prvá verejná prednáška v roku 1931, ktorá sa ko-

nala pod záštitou Filmklubu, sa venovala tematike „O zvukovém filmu“ a miestom konania bola veľká učebňa fyzikálneho ústavu Karlovej univerzity v Prahe II.¹⁴⁾ Ďalšie štyri prednášky boli naplánované na november a december.

Valné zhromaždenie zasadlo 25. januára roku 1932. Obsadenie správneho výboru sa po zasadnutí valného zhromaždenia opäť zmenilo, a to v tomto zložení: predseda A. J. Urban, prvým miestopredsedom Dr. Walter Lustig, druhým miestopredsedom Ing. Michal Vaněk, konateľom A. Černík, druhým konateľom R. Šimáček, pokladník J. Mach a zapisovateľ úradník poisťovne Kotva Walter Deutsch. Predsedom sekcie referentov sa stal Dr. František Kocourek a predsedom sekcie publicistov sa stal Ing. Karel Smrž.¹⁵⁾

V roku 1932 sa v Prahe konala Prvá medzinárodná filmová výstava, ktorú organizovala organizácia československého filmového herectva v spolupráci s inými organizáciami. Výborom stanovený člen zastupoval Filmklub na tejto výstave v čestnom výbore celej výstavy.¹⁶⁾

Druhá polovica roku 1932 bola nepriaznivá, nakoľko v spolku došlo k viacerým sporom. Mnoho členov bolo vylúčených kvôli neplateniu členských poplatkov. Dôvod pre vylúčenie sa niektorým členom zdal účelovým, v dôsledku čoho sa vo Filmklube rozpútal rad vážnejších sporov. Existujú aj dokumenty, ktoré poukazujú na konkrétne spory medzi členmi, ktoré potom rozsudzoval rozhodcovský súd.¹⁷⁾ Veľká kritika sa vzniesla aj proti doterajšiemu vedeniu spolku, a to najmä na predsedu A. J. Urbana a konateľa A. Černíka, ktorí na výborovej schôdzi 9. novembra rezignovali zo svojich funkcií. Jeden z členov

8) AHMP, f. MHMP II., odbor vnitřních věcí, spolkový katastr, k. 951, spis sign. XXII/1822.

9) NFA, f. Klub filmových referentů a publicistů, 1930–1933, sign. Id, inv. č. 55, fol. 1.

10) NFA, f. Klub filmových referentů a publicistů, 1930–1933, sign. Ib, inv. č. 2, fol. 2.

11) Tamtiež, fol. 3, 4, 8.

12) Tamtiež, fol. 9.

13) AHMP, f. MHMP II., odbor vnitřních věcí, spolkový katastr, k. 951, spis, sign. kr./4Q31, S. K., XXII/1822.

14) NFA, f. Klub filmových referentů a publicistů, 1930–1933, sign. Ib, inv. č. 2, fol. 7.

15) Tamtiež.

16) NFA, f. Klub filmových referentů a publicistů, 1930–1933, sign. Id, inv. č. 56, fol. 25.

17) NFA, f. Klub filmových referentů a publicistů, 1930–1933, sign. Ic, inv. č. 4–53.

sa k celej situácii vyjadril takto: „poměry ve Filmklubu dospěly za vedení právě resignovanějšího předsedy pana J. A. Urbana a jednatele pana A. Černíka k tak politováníhodným koncům, že hrozilo rozpuštění Klubu. Několik členů dosavadního výboru nejen zneužilo své spolkové moci k tomu, aby zkomolilo stanovy a vyřizovalo si s členy skandálním způsobem své osobní nenávisti, nýbrž došlo dokonce i beze svolání rozhodčího soudu a bez předložení návrhu soudu k projednání k vyloučení celé řady členů.“¹⁸⁾

Po rezignácii hlavných predstaviteľov správneho výboru prevzal dočasné vedenie spolku predseda, redaktor časopisu *Rozpravy Aventina* Dr. Jaroslav Paulík s konateľom JUDr. W. Lustigom. Tieto spory mali za následok zvolanie zasadnutia mimoriadneho valného zhromaždenia, ktoré podporila väčšina členov klubu. Valné zhromaždenie zasadlo 14. novembra 1932 v kaviarni Mánes. Vo voľbách do správneho výboru bol v predsedníckej funkcii potvrdený Dr. J. Paulík, miestopredsedom sa stal Dr. S. Václavek, za druhého miestopredsedu bol zvolený Dr. Fr. Kocourek, prvým konateľom sa stal Dr. W. Lustig, druhým konateľom L. Linhart, pokladníkom W. Deutsch, predsedom publicistickej sekcie A. Hackenschmied a predsedom referentskej sekcie sa stal J. Lehovec.¹⁹⁾

Zaujímavosťou je, že pár dní nato 25. novembra bolo opäť zvolané mimoriadne valné zhromaždenie. Novým predsedom sa stal redaktor Pražského ilustrovaného spravodaja Jaroslav Veselý a za prvého miestopredsedu zvolili resignovaného A. Černíka.²⁰⁾

Riadne valné zhromaždenie nasledujúceho roku sa konalo 31. januára v kaviarni Mánes. Správny výbor opäť zmenil svoje obsadenie a v nasledujúcom zložení: predseda J. Veselý, prvý

miestopredseda Ing. M. Vaněk, druhý miestopredseda J. Hrubý, prvý konateľ R. Šimáček, druhý konateľ A. Černík a pokladník J. Mach. Na konci marca roku 1933 bola prijatá aj zmena stanov, ktorá sa týkala predovšetkým navýšenia počtu členov správneho výboru. Spolok začal od tohto obdobia viesť aj evidenciu nových filmov premietaných v kinách na celom území Československa.²¹⁾

Posledné zasadnutie riadnych valných zhromaždení zaznamenávame 21. februára 1934 v obvyklom prostredí kaviarne Mánes. Členovia si opäť zvolili nové obsadenie správneho výboru. Novo zvoleným predsedom spolku sa stal Ing. Karel Smrž, miestopredsedom O. Parma, druhým miestopredsedom A. Černík, konateľmi R. Šimáček, Vilém Forman a pokladníkom J. Mach. Zrejme posledným zasadnutím valného zhromaždenia bol rok 1935. Zasadnutie sa uskutočnilo 4. februára a jediným známym údajom z rokovania spolku je zmena obsadenia správneho výboru. Predsedom spolku sa stal A. Černík, miestopredsedom Ing. M. Vaněk, konateľom R. Šimáček a pokladníkom V. Forman.²²⁾

Najpravdepodobnejšie ide o posledné zasadanie valného zhromaždenia. Nahlásenia konania ďalších zasadnutí sa v archívnych dokumentoch, ktoré opatrujú Archív hlavného mesta Prahy a Národný filmový archív, nenachádzajú. Reálny zánik spolku nastal 30. júna 1939, kedy podľa vládneho nariadenia čl. II. odst. 2 zo dňa 31. marca 1939 č. 97, Zb. došlo k vymazaniu zo spolkového katastra.²³⁾

Členmi klubu boli poprední významní československí filmoví kritici a publicisti, čo svedčilo o mimoriadnej teoretickej úrovni a odbornosti tohto spolku. Viacerí predstavitelia klubu, ktorí sa neskôr podieľali na rozvoji československej ki-

18) AHMP, f. MHMP II., odbor vnitřních věcí, spolkový katastr, k. 951, spis sign. XXII/1822.

19) Tamtiež.

20) Tamtiež.

21) Tamtiež.

22) Tamtiež.

23) Tamtiež.

nematografie aj po vojne, patrili medzi popredné osobnosti kultúrneho rozvoja tridsiatich rokov minulého storočia. Veľkou škodou je najmä to, že klub nepokračoval vo svojej činnosti v intenciách svojich pokrokových myšlienok a došlo k rozpadnutiu klubu kvôli politickým a častokrát aj osobným sporom.

Archívny fond Klub filmových referentov a publicistov 1930–1933 môže byť zdrojom rôznych informácií k výskumu filmovej kritiky na území bývalého Československa v 30. rokoch 20. storočia. Fond nám umožňuje bližšie zmapovať fungovanie spolku a ozrejmiť situáciu v kruhu filmových kritikov a publicistov, čím prehľbuje našu faktografickú základňu v dejinách československej kinematografie.

Jaroslav Štuller

Česko-německý „Medienwissenschaft“

Mezi červencem roku 2013 a březnem roku 2014 byl realizován projekt dvojjazyčně nazvaný *Pozice a perspektivy české a německé filosofie médií / Positionen und Perspektiven deutscher und tschechischer Medienphilosophie*. Projekt byl podpořený grantem německé grantové agentury DFG (Deutsche Forschungsgemeinschaft) a pod vedením Lorenze Engella a Dietera Mersche byl realizován Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie, Bauhaus-Universität Weimar (Mezinárodním centrem pro výzkum kulturních technik a filosofii médií), ve spolupráci s doktorským programem potsdamské univerzity Graduiertenkolleg Sichtbarkeit und Sichtbarmachung. Hybride Formen des Bildwissens (Viditelnost a vizualita: Hybridní formy vizuální gramotnosti). Z českých univerzit se projektu účastnili zejména vědci z Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, a to podle svého badatelského zacílení, nikoli podle oboru, jehož jsou zástupci. Výstupem projektu pak byly tři workshopy, které zkoumaly aktuální pozice německého a českého myšlení médií a společné či naopak rozdílné tradice.

Autorky tohoto textu spolu vedly dlouhé rozhovory ještě před začátkem spolupráce, Kateřina Krtilová se stala koordinátorkou celého projektu a spolu s Dietrem Merschem vypracovala jeho koncepci. Obě jsou tedy představovanému projektu velmi blízko, přesto se však ukazuje, že situ-

ace na jejich akademických pracovištích a jejich výchozí teoretické pozice jsou natolik odlišné, že se jim zdá podstatné vést dialog i v rámci tohoto textu, respektive pokusit se o jeho syntézu. Jiná hlediska dovolují nejen přiblížit projekt a základní teze německé teorie a filosofie médií, které jsou v českém prostoru téměř neznámé, ale také otevřít některé obecnější otázky týkající se myšlení o médiích či problémy mezinárodní a interdisciplinární spolupráce.

Dialog začíná v okamžiku, kdy se (nejen v českém či německém prostředí) zmíní samotný pojem „médiium“. Překotný vývoj mediální situace, techniky a technologie, bujení obrazů ve veřejném i soukromém prostoru, stírání hranic mezi jednotlivými uměními, populární kulturou, reklamou a vědeckým obrazem či mizení vymezení obrazu učinily z tohoto pojmu jeden z nejvíce neuchopitelných a těžko definovatelných. Humanitní vědy začaly pracovat s intermedialitou, transmedialitou, multimedialitou, s novými médii, nahradily otázku „co je médiium“ otázkou „kde je médiium“, aniž by si na první z nich uspokojivě odpověděly. Negativní vymezování média a ohledávání jeho okrajů ještě více zkomplikovalo to, co médiem skutečně je. Vědy zkoumající média však na jejich efemérnost reagovaly i tak, že začaly hledat nějaký nový pevný bod, ze kterého je bude možné uvidět a reflektovat. Jak se s hledáním opěrného systému vypořádaly jed-

notlivé akademické diskursy, bylo jedním z hlavních témat prvního společného workshopu pořádaného v Praze. Již při prvním setkání se ukázalo, že teoretické myšlení jednotlivých přispěvatelů je si blízké, a naopak se velmi často vzdaluje konceptům a metodám, které jsou v současné době dominantní a vycházejí z jiných (jazykově-teritoriálně vymezitelných) akademických diskursů. Využijeme tedy nejprve negativní definice a určitého zjednodušení, abychom představily, čím vším tyto teoretické koncepce nejsou.

Angloamerické humanitní směry si, v souladu s již dlouhodobým směřováním, při hledání nového, výchozího/pevného bodu začaly velmi často půjčovat výzkumné postupy z věd přírodních; zaměřily se na experimentaci a přesný a ověřitelný výzkum, často sociologického a kulturologického charakteru. Média pro takovýto směr myšlení, nazývaný *media studies*, představují zejména kulturní fenomény, které jsou ověřitelné, průkazné, přesně analyzovatelné. Empiricky a sociologicky orientované výzkumy (masových) médií se začaly v evropském kontextu etablovat zejména v rámci sociálních věd, oborů publicistiky a komunikační vědy, v Čechách zahrnované pod obor mediálních (myšleno nakládajících s masmédií) studií.

Dalším vhodným rámcem k ukotvení a kontextualizaci unikajících médií se pak ukázala (nově pojímaná) historie. Média byla vztahována nejen ke svým starším či novějším podobám, ale i k idejím, které cirkulují v jejich vlastní historii, které se opakují a transformují. Tato mediálněarcho-

logická perspektiva má mnoho podob, ale každá z nich vytváří síť vazeb, mřížek a struktur, které dovolují, aby do nich byly vpleteny konkrétní média a obrazy. Oba směry činí z konkrétních obrazů příklady a případy se zobecnitelným charakterem, z textů pak archivy a katalogy mediální scény.

Mediální věda (Medienwissenschaft), tak jak se již dvě desetiletí systematicky rozvíjí právě v Německu¹⁾ a jak ji představil společný česko-německý projekt, přichází s třetím opěrným rámcem, jenž vychází z dialogu s těmito dvěma směry uvažování, ale i s vlastní tradicí — přichází s rámcem filosofickým. Rozdíl mezi německou mediální vědou (Medienwissenschaft) a mediálními studií (Media Studies) rozšířenými v angloamerickém prostoru je dán zejména jejich odlišným vztahem k empirickému výzkumu. Německá teorie navazuje na vymezení duchověd vůči vědám přírodním a rozvíjí diskuzi ohledně toho, jak lze zkoumat „fakta“ ducha, když jsou zcela jiné podstaty než přírodní zákony.²⁾ Diferenciace mediální vědy vycházející z humanitních věd (kulturwissenschaftliche Medienwissenschaft) a empirické analýzy odpovídající kritériím věd přírodních — která je ovšem aplikována i ve vědách sociálních — navazuje na rozlišení přírodovědeckého „vysvětlení“ (Erklärung) a „rozumění“ (Verstehen), jak jej vymezil Wilhelm Dilthey na počátku dvacátého století.³⁾ Zatímco úkolem přírodních věd je zajistit objektivně platné poznatky, ověřitelné za jasně definovaných podmínek kdykoliv a kýmkoliv, humanitní vědy se vztahují k předpokla-

1) Institucionalizaci mediální vědy (Medienwissenschaft) dokumentuje jednak zpráva vědecké rady z roku 2007 (Dostupné online: <<http://www.wissenschaftsrat.de/download/archiv/7901-07.pdf>>, [cit. 7. 7. 2014]), jednak Společnost pro mediální vědu (Gesellschaft für Medienwissenschaft), která pod tímto názvem existuje od roku 2001. Online: <www.gfmedienwissenschaft.de>, [cit. 7. 7. 2014].

2) Příznačné jsou rovněž rozdíly v označení „humanitních věd“: v němčině jsou duchovědy (Geisteswissenschaften), jejichž označení vzniklo překladem anglického „moral sciences“, jak ho používal John Stuart Mill, v souvislosti s mediální vědou nahrazovány termínem kulturní vědy (Kulturwissenschaften). V angličtině se pracuje s pojmem „Humanities“ — takto nazvané obory však nespádají pod obecné označení „Science“ zastřešující empirické vědy. Čeština naopak příslušným oborům status vědy přiznává, když je pojmenovává jako vědy humanitní.

3) Wilhelm Dilthey, *Die Geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens*. Stuttgart: B.G. Teubner Verlagsgesellschaft 1990, s. 168ff.

dům vlastního zkoumání — rozumění se vždy zároveň týká nejenom toho, co zkoumáme, ale i jak (jak toto zkoumáme a jak o tom můžeme hovořit). Úkolem filosofie ve vztahu k humanitním vědám není tedy pouze vyjasnění pojmů, příslušných teorií a pravidel logické, metodologicky podložené argumentace, nýbrž i rozvinutí možností reflexe jako takové. Takováto teorie médií tak problematizuje samotné pojetí teorie a posouvá otázku *myšlení* médií na pole filosofie nebo také k otázce myšlení jako takového. Filosofie médií přitom navazuje na krizi metodické reflexe, jak ji známe již od Edmunda Husserla:⁴⁾ rozumění není univerzálně a nadčasově platné, ale mění se v průběhu dějin, liší se v různých kulturách, díky různým metodám, nástrojům vědecké analýzy či odlišným technikám psaní, počítání, kodifikace a přenosu vědění.

Právě filosofický rámec se od počátku ukazoval jako velmi nosný pro česko-německý dialog. Reflexe a myšlení médií a obrazů, které překračují analýzu masmédií či nových technologií, navazují na společné tradice, které byly narušeny během druhé světové války a v době totalitního režimu v Československu zcela přerušeny. Fundamentální otázku, jak zkoumat něco, co zároveň určuje samotné zkoumání, klade jak filosofie jazyka, tak strukturalismus či fenomenologie, směry rozvíjené jak v českém, tak v německém prostředí. V současné době se v obou prostředích zase řeší posun k materialitě a performativitě vědění, které nezůstává uzavřeno v ideálním smyslu, ale naráží na měnící se hmotné a technické podmínky, což se odráží v materiálně-symbolických prakti-

kách.⁵⁾ Právě těmito společným základům a představením aktuálních výzkumů, které spojují filosofii s aktuálním vývojem ve vědě a kultuře, byl věnován druhý ze tří společných workshopů, který se konal v prosinci ve Výmaru a jenž nesl název „Východiska filosofie médií“. Probíhala zde diskuse o myšlenkových směrech, které stavěly a staví média do středu pozornosti, uvažovaly a uvažují o jazyce, písmu i myšlení obrazem.

Ukotvení německého mediálního výzkumu do oblasti humanitních věd a jeho usouvztažnění s filosofickými náhledy světa neznamena uzavření se do jednoho metodologického rámce; naopak se tato teorie médií nachází někde „mezi“⁶⁾ — mezi jednotlivými obory (přejímá „předměty“ i postupy z literární a filmové vědy, kunsthistorie či z performativních umění), mezi různými metodologickými východisky (ať už je to strukturalistická a poststrukturalistická analýza textu, obrazu či obecně diskursivních praktik nebo filosofie jazyka), mezi vědou, filosofií a uměním, mezi novými a starými médii a mezi různými předměty výzkumu. Jak konstatuje Claus Pias: „Mediální věda není jako disciplína možná“ a zároveň „rozšiřuje oblast zkoumaných předmětů a destabilizuje metodologii“.⁷⁾ I přes tuto polohu „mezi“ se však německá mediální teorie institucionalizovala, jak o tom svědčí právě Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie při Bauhaus Universität Weimar. V českém prostředí zatím výzkum blízký německé teorii a filosofii probíhá napříč obory, vyvíjí se v rámci různých teoretických disciplín i teoretických modulů uměleckých škol (workshopu se účastnili

4) Shrnujíc program fenomenologie jako apriorní vědy: Edmund Husserl, *Phänomenologische Psychologie*. Den Haag: Martinus Nijhoff, s. 277ff.

5) Např. otázkou performativity a materiality na pomezí textu a obrazu se zabývá Josef Vojvodík či Tomáš Jirsa; otázkou vizuálních praktik, které přesahují předmětnost obrazu, Kateřina Svatoňová; otázkou myšlením obrazem Miroslav Petříček aj.

6) Srov. např. úvod ke knize: Claus Pias – Joseph Vogl – Lorenz Engell – Oliver Fahlke – Britta Neitzel (eds.), *Kursbuch Medienkultur: Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. München: Deutsche Verlags-Anstalt DVA 1999; Georg Christoph Tholen, Medium/Medien. In: Alexander Roesler – Bernd Stiegler (eds.), *Grundbegriffe der Medientheorie*. Paderborn: Wilhelm Fink 2005, s. 150–172.

7) Claus Pias, Was waren Medien? Was waren Medien-Wissenschaften? Stichworte zu einer Standortbestimmung. In: Claus Pias (ed.), *Was waren Medien?* Zürich: Diaphanes 2011, s. 16.

bohemisté, filosofové, estetici, kunsthistorici či filmovědci z Filozofické fakulty Univerzity Karlovy a kunsthistorii z Ústavu dějin umění).⁸⁾

Německá teorie médií se rovněž vymezuje vůči většinově přijímanému pojetí média, jak ho můžeme znát z historie a často i archeologie médií. Dnes již proslulý první „axiom“ teorie médií formulovaný Lorenzem Engellem a Josephem Voglem praví, že „médiá neexistují, každopádně ne chápána substantiálně a nadčasově“.⁹⁾ Tento výzkum médií se tak radikálně vymezuje vůči zobecnění média a jeho ahistorickému či univerzálnímu pojmání. Z hlediska teorie médií je velmi nepřesné mluvit o/v uzavřených pojmech médií, ale je naopak nutné začít uvažovat spíše o operacích, které se mnohem více vážou na samotný proces vznikání díla a jeho používání než na výsledný produkt a jeho statickou definici.¹⁰⁾ Médium se může stát cokoli; kus ohořelého dřeva sám o sobě médiem není, ale jako nástroj kreslení nebo jako stopa po zločinu se médiem stává — přičemž v obou případech je třeba médium chápat jinak. Medialita vychází z procesu, který se k předmětu výzkumu váže, ze vztahu ke kontextu; i proto se hovoří spíše o „mediálních praktikách“ či „kulturních technikách“ nežli o médiích-předmětech. „Kulturu nepovažujeme už za zhmotnělou v díle, dokumentu či monumentu — rozlévá se do každodenních praktik zacházení

s věcmi, symboly, nástroji a stroji.“¹¹⁾ Kulturní techniky přitom nejsou nijak dané: použití ohořelého dřeva není jednoznačně uměleckým dílem či historickou památkou, ale může být uměleckou technikou kreslení nebo nástrojem boje (přičemž i tyto techniky v sobě zahrnují další aspekty: rozdělování ohně, dřevo, povrch, plochu, na níž lze kreslit, určité vidění věcí, zacházení s prostorem atd.). Jak zdůrazňuje Friedrich Kittler či Georg Christoph Tholen¹²⁾ ve vztahu k počítačové technologii: počítač není věc, ale je souborem (možných) funkcí. Mediální věda se tedy zajímá o to, „jak jsou média možná, jaká média jsou možná, a především: co umožňují a co je umožňují“.¹³⁾

Tento odklon od substantiálního pojetí média neznamena krok k abstrakci, ať už abstrakci (znakových) struktur, (sociálních) systémů či jednání, které jsou někde „za“ konkrétní tvorbou a proměnou znaků, konkrétním jednáním, manipulací s věcmi a lidmi, technikami či rituály. Praktiky vstupují do diskursu (ve Foucaultově smyslu), ideální význam naráží na materialitu, na odpor materiálna¹⁴⁾ — mediální praktiky proto nelze chápat „objektivně“, nýbrž na základě intervencí do myšlení, vidění či jednání, např. pomocí průniku písma, psacího stroje nebo diagramů do myšlení artikulujícím se v písmu, „odpoutání“ obrazů od statického obrazu, rámu, ba i plochy atd.¹⁵⁾ Myšlení je vždy spojeno s určitými prakti-

8) Institucionální podobu získal obor Elektronická kultura a sémiotika na FHS UK, v původní podobě blízký německé Medienwissenschaft, do určité míry též Teorie a filozofie komunikace na univerzitě v Plzni, v rámci nichž se ovšem teoretický základ nového oboru nevyvinul.

9) Lorenz Engell – Joseph Vogl, Vorwort. In: Lorenz Engell et. al. (eds.), *Kursbuch Medienkultur: Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. München: Deutsche Verlags-Anstalt DVA 1999, s. 10.

10) Kateřina Krtilová, Dějiny médií a média dějin. Rozhovor s Bernhardem Siegertem. *Iluminace* 23, 2011, č. 2, s. 104–105.

11) Sybille Krämer – Horst Bredekamp, Kultur, Technik, Kulturtechnik. Wider die Diskursivierung der Kultur. In: Tíž (eds.), *Bild — Schrift — Zahl*, s. 15. (překlad K. Krtilová). Anglická verze: *Culture, Technology, Cultural Techniques: Moving Beyond Text. Theory, Culture and Society* 30, 2013, č. 6, s. 24.

12) Georg Christoph Tholen, Metaphorologie der Medien. In: Tíž, *Die Zäsur der Medien: Kulturphilosophische Konturen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, s. 19.

13) Lorenz Engell, Medien waren: Möglich. Eine Polemik. In: Claus Pias (ed.), *Was waren Medien?* Berlin: Diaphanes 2011, s. 128.

14) Více viz Dieter Mersch, *Posthermeneutik*. München: Oldenbourg Akademieverlag 2010.

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

kami.¹⁶⁾ Klíčovými pojmy teorie a filosofie médií jsou proto *materialita* a *performativita*. Věnujeme-li pozornost na jedné straně povrchu a ploše a operacím, které na nich probíhají, a na straně druhé třetímu rozměru jednotlivých ploch, imaginárnímu prostoru, mění se to, co sledujeme jako obraz (a s novými typy obrazu se pak mění i vidění).¹⁷⁾

Na kulturní a umělecké praktiky chápané jako možnosti reflexe mediálního se zaměřil v pořadí třetí workshop, pořádaný v březnu v Berlíně. Byl věnován přesahům filosofickým, vědeckým a uměleckým, tak jak probíhají v německém a českém myšlení, které se často pohybují jak mezi různými disciplínami, tak mezi oblastí vědy a umění. Od obecnějších otázek se dialog přesunul ke konkrétnějším — ukazoval, jak se použití různých materiálů, vyvinutí určitých technik či zásah do symbolického řádu nebo způsobu jednání v umění odráží ve spojení látky a formy, smyslu a smyslů, nástroje a díla; jak může vytyčit hranice řádu, poukázat na určitá prostorová a časová uspořádání nebo rámování.

Pravidelné a intenzivní setkávání mezi obory, médii a mezi Výmarem, Berlínem a Prahou se ukázalo z mnoha důvodů velmi (pří)nosné. Interdisciplinární konference, v současné době velmi populární, často trpí tím, že pod zastřešujícím tématem se vrší nejrůznější příklady, případy a různorodý materiál a zároveň nejrůznější nástroje a metody analýzy. Výsledkem je pak směsice mnoha případových studií, které jsou pro posluchače z jiných oborů často značně zjednodušovány. Mezinárodní konference jsou pak zase poznámenávány tím, že příspěvky jsou pronášeny v „neutrálním jazyce“, v angličtině, a nedovolují tak diskutovat problémy pojmoslovné a definiční,

kteřé jsou však často zcela zásadním podkladem k (vzájemnému) porozumění. Oběma úskalím se projekt *Pozice a perspektivy české a německé filosofie médií* snažil vyhnout. Centrem debat se nestalo ani jedno konkrétní téma či předmět zkoumání, ale širěji pojímaná teoretická otázka reflexe mediálního. Jednotlivé příspěvky tak byly zejména teoretické povahy nebo se vztahovaly k přesahovým otázkám (jako je například paměť, vztahovost, historie či afektivita); příklady z dějin médií, byly-li vůbec uváděny, se nestaly cílem debat, ale spíše inspirací k myšlení médií. Dialog tak byl velmi koncentrovaný na samotné možnosti myšlení a psaní, bez nutnosti mapovat aktuální či historickou mediální scénu. Jako velmi důležité se rovněž ukázalo, že příspěvky i debaty byly po celou dobu překládány do češtiny i němčiny; mluvčí se tedy mohli soustředit na přesnost vyjádření, na samotné vlastnosti „svých“ jazyků, které se materializují/představují v médiu, nikoli na překlad do společného kódu. Paradoxně se tak díky zachování dvojjazyčnosti již během prvního setkání podařilo najít společný „jazyk“ — ve filosofickém a teoretickém myšlení.

I díky tomu tato spolupráce po ukončení série workshopů pokračuje v jiné podobě; na příští rok je plánováno vydání publikace shrnující stěžejní texty německé teorie a filosofie médií *Média, médium, mediálně* a konference IKKM, ve spolupráci s FF UK (na níž se podílejí účastníci projektu Kateřina Svatoňová, Josef Vojvodík a Martin Ritter). Přemýšlení (nejen o médiích a s médii), které vycházelo ze stejných tradic do té doby, než ho politicko-společenská situace zcela přerušila, se tak možná a alespoň částečně znovu přiblíží.

Kateřina Krtilová – Kateřina Svatoňová

16) Kateřina Krtilová, *Gesten des Denkens*. Vilém Flussers ‚Theorie der Gesten‘ als Medienphilosophie. In: Ulrich Richtmeyer – Fabian Goppelsröder – Toni Hildebrandt (eds.), *Bild und Geste: Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst*. Transcript 2014, s. 183–202.

17) Srov. Sybille Krämer, *Punkt, Strich, Fläche. Von der Schriftbildlichkeit zur Diagrammatik*. In: Sybille Krämer – Eva Cancik-Kirschbaum – Rainer Totzke (eds.), *Schriftbildlichkeit*. Berlin: Akademie 2012, s. 79–100; Bernhard Siegert, *Latenz der dritten Dimension. Eine Medientheorie des Trompe-l'Oeils in der Vorgeschichte des niederländischen Stilllebens*. In: Hans Ulrich Gumbrecht – Florian Klinger (eds.), *Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2011, s. 107–134.

Z přírůstků Knihovny NFA

ANIMATING

Animating film theory / Karen Beckman, editor. -- Durham ; London : Duke University Press, 2014. -- x, 359 s. : il., faksim. -- Předmluva, poznámky v textu, o autorech - Bibliografie na s. 317-336, rejstřík - Kolektivní monografie. -- ISBN 978-0-8223-5652-3 (brož.)

AUDIENCES

Audiences : defining and researching screen entertainment reception / edited by Ian Christie. -- Amsterdam : Amsterdam University Press, 2012. -- 332 s. : il., portréty, faksim. -- (The key debates. Mutations and appropriations in European film studies). -- Úvod, tabulky, grafy, poznámky na s. 235-277, o autorech - Bibliografie na s. 279-298, rejstřík jmenný, názvový a věcný - Kolektivní monografie nabízí ve studiích 17 mezinárodních badatelů výsledky výzkumu filmového diváctví a proměny recepce filmové zábavy od raných kinematografických počátků až po éru digitálních technologií. -- ISBN 978-90-8964-362-9 (brož.)

BENEŠOVÁ, Emilie

Návrh zásad pro zpracování a ukládání obrazových, audiovizuálních a zvukových dokumentů / zpracovala Emilie Benešová. -- Vyd. 1. -- Praha : Státní ústřední archiv v Praze, 1995. -- 281. (29 s.). -- (Archivní teorie, metodika a praxe ; 9). -- Pro vnitřní potřebu organizace - Úvod - Bibliografie na s. 28 - Nástin metodických pravidel pro zpracování a ukládání obrazových, audiovizuálních a zvukových dokumentů. -- (Volné l.)

BERGALA, Alain

L' hypothèse cinéma : petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs / Alain Bergala. -- Paris : Cahiers du cinéma, 2006. -- 206 s. -- (Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma ; 90). -- O autorovi - Bibliografie v textu - Kniha esejů francouzského filmového kritika a filmaře, který se zamýšlí nad otázkami podstaty filmového umění, filmového jazyka a jeho výuky v kontextu evropského filmového vzdělávání. -- ISBN 2-86642-456-5 (brož.). -- ISSN 1275-2517

BERGALA, Alain

Kino als Kunst : Filmvermittlung an der Schule und anderswo / Alain Bergala ; herausgegeben von Bettina Henzler und Winfried Pauleit ; aus dem Französischen von Barbara Heber-Schärer. -- Marburg : Schüren, 2006. -- 144 s. -- (Bremer Schriften zur Filmvermittlung). -- Předmluva k německému vyd., poznámky v textu, filmografie, o autorovi - Bibliografie na s. 142-144 - Kniha esejů francouzského filmového kritika a filmaře, který se zamýšlí nad otázkami podstaty filmového umění, filmového jazyka a jeho výuky v kontextu evropského filmového vzdělávání. - Název originálu: L' hypothèse cinéma : petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs / Bergala, Alain, 1943-. -- Paris : Cahiers du cinéma, 2006. -- 206 s. -- ISBN 978-3-89472-449-8 (brož.)

BOLAS, Terry

Screen education : from film appreciation to media studies / Terry Bolas ; [foreword by Toby Miller]. -- 1st ed. -- Bristol ; Chicago : Intellect, 2009. -- xii, 408 s., [12] s. obr. příl. : il. (některé barev.). -- Úvod, poznámky v textu, citáty, výňatky, o autorovi - Bibliografie na s. 377-400, rejstřík - Monografie poskytuje nejen první, ale také autoritativní historii šedesátiletého vývoje studia o filmu a televizi ve Velké Británii od 30. do 90. let let minulého století. Autor se zaměřuje především na dobrovolné úsilí aktivistů Společnosti pro vzdělávání ve filmu a televizi a na proměnlivý vztah se Vzdělávacím oddělením Britského filmového ústavu. Přitom vychází z nedávných rozhovorů s mnoha jednotlivci, kteří přispěli ke zvýšení postavení filmu, televize a mediálních studií. -- ISBN 978-1-84150-237-3 (brož.)

BUCKINGHAM, David

Media education : literacy, learning and contemporary culture / David Buckingham. -- Cambridge : Polity, 2014. -- xii, 219 s. -- Předmluva, o autorovi - Bibliografie na s. 204-215, rejstřík - Monografie zkoumá nedávné změny v oblasti mediální výchovy a v životě mladých lidí, a poskytuje přístupnou kolekci pravidel, na kterých

by měly být založeny osnovy mediálního vzdělávání s jasným odůvodněním pro pedagogickou praxi. -- ISBN 978-07456-2830-1 (brož.)

CURRIE, Gregory

Image and mind = film, philosophy and cognitive science / Gregory Currie. -- Cambridge : Cambridge University Press, 2008. -- xxiv, 301 s. -- Předmluva, poznámky v textu - Bibliografie na s. 285–296, rejstřík - Monografie o povaze filmu: o povaze pohyblivých obrazů, o vztahu diváka k filmu a o typech vyprávění, jako ho je film schopen podávat. Profesor Currie poskytuje obecnou teorii obrazového vyprávění a jeho výkladu v obou obrazových a jazykových médiích a na závěr doplňuje analýzy některých aspektů, jimiž se filmová narace a literární vyprávění odlišují. -- ISBN 978-0-521-05778-3 (brož.). -- ISBN 0-521-05778-7 (brož.)

ČORNEJOVÁ, Alžběta

Dovolená s poukazem : odborové rekreace v Československu 1948-1968 / Alžběta Čornejová. -- Vyd. 1. -- Praha : Academia, 2014. -- 250 s., [16] s. obr. příl. : il. -- (Šťastné zítřky ; sv. 13). -- Úvod, poznámky v textu, seznam vyobrazení, zkratky, o autorce - Bibliografie na s. 232–243, rejstřík jmenný - Publikace na základě výzkumu archivních pramenů přináší ucelený pohled na vývoj a pořádání odborových rekreací v Československu mezi lety 1948–1968. Šlo o přesně plánovaný a organizovaný volný čas jedinců, kteří měli vytvořit ještě pevnější socialistický kolektiv. Zabývá se třemi stěžejními typy dovolené: výběrovou, závodní a zahraniční rekreací, a stručně mapuje i organizaci dovolené v době druhé světové války. V neposlední řadě přináší reflexi rekreací ROH v literatuře a u nás velmi populárních filmech *Dovolená s Andělem*, *Anděl na horách* a *Homolka a tobołka*. -- ISBN 978-80-200-2363-6 (váz.)

DALLE VACCHE, Angela

Diva : defiance and passion in early Italian cinema / Angela Dalle Vacche ; forework by Guy Maddin. -- Austin : University of Texas Press, 2008. -- xviii, 310 s., [8] s. barev. obr. příl. : il. (některé barev.), portréty, faksim. + 1 DVD. -- Poznámky na s. 269–282, filmografie na s. 265–268, o autorce - Bibliografie na s. 283–296, rejstřík - Monografie nabízí první autoritativní studii zkoumající typ a kult „božských“ ženských hrdinek (tzv. divy), které v italském němém filmu z let 1913–1921 ztělesňovaly zejména herečky Francesca Bertini, Lyda Borelli a Pina Menichelli. -- ISBN 978-0-292-71711-4 (brož.)

DEUTSCHES FILMINSTITUT - DIF

Fassbinder jetzt : Film und Videokunst / Herausgeber Deutsches Filminstitut - DIF, Frankfurt am Main und Rainer Werner Fassbinder Foundation, Berlín ; [Redaktion Anna Fricke ... et al.]. -- Frankfurt am Main : Deut-

sches Filminstitut - DIF : Deutsches Filmmuseum, 2013. -- 301 s. : il. (většinou barev.), portréty, faksim. -- Úvod, předmluva, poznámky v textu, filmografie R. W. Fassbindera, o autorech - Rejstřík jmenný a názvový - Německojazyčná verze výpravného katalogu ke stejnojmenné výstavě o životě a tvorbě německého divadelníka a filmaře Rainera Wernera Fassbindera (1945–1982), která se konala 30. října 2013 až 1. června 2014 ve frankfurtském Filmovém muzeu. Kniha kombinuje analytické studie a vzpomínky s bohatou obrazovou dokumentací z jeho filmů i soukromého života včetně přetisků jeho rukopisů. Na závěr je připojena podrobná filmografie a slovníček umělců i badatelů, kteří do knihy přispěli svými texty. -- ISBN 978-3-88799-083-1 (brož.)

DEUTSCHES FILMINSTITUT - DIF

Fassbinder now : film and video art / Edited by Deutsches Filminstitut - DIF, Frankfurt am Main and the Rainer Werner Fassbinder Foundation, Berlín ; [Editors Anna Fricke ... et al.]. -- Frankfurt am Main : Deutsches Filminstitut - DIF : Deutsches Filmmuseum, 2013. -- 301 s. : il. (většinou barev.), portréty, faksim. -- Úvod, předmluva, poznámky v textu, filmografie R. W. Fassbindera, o autorech - Rejstřík jmenný a názvový - Anglickojazyčná verze výpravného katalogu ke stejnojmenné výstavě o životě a tvorbě německého divadelníka a filmaře Rainera Wernera Fassbindera (1945–1982), která se konala 30. října 2013 až 1. června 2014 ve frankfurtském Filmovém muzeu. Kniha kombinuje analytické studie a vzpomínky s bohatou obrazovou dokumentací z jeho filmů i soukromého života včetně přetisků jeho rukopisů. Na závěr je připojena podrobná filmografie a slovníček umělců i badatelů, kteří do knihy přispěli svými texty. -- ISBN 978-3-88799-083-1 (brož.)

DOANE, Mary Ann

The emergence of cinematic time : modernity, contingency, the archive / Mary Ann Doane. -- Cambridge ; London : Harvard University Press, 2002. -- viii, 288 s. : il. -- Citáty, poznámky na s. 235–266, o autorce - Bibliografie na s. 267–278, rejstřík - Ústředním tématem této knihy je kinematograficky zásadní paradox: časová kontinuita sdělovaná „zastavením času“, rychlým sledem statických snímků nebo zmrazenými obrazy. Autorka zkoumá roli tohoto paradoxu a koncepty časové neurčitosti a nestability obrazu, nejen ve formě filmového času, ale také moderní představy o kontinuitě a diskontinuitě, archivovatelnosti, nepředvídané události a determinaci či časové nevratnosti. -- ISBN 0-674-00784-0 (brož.)

FEMME

The femme fatale : images, histories, contexts / edited by Helen Hanson and Catherine O'Rawe. -- 1st publ. -- Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2010. -- xiv, 236 s. : il.,

portréty. -- Poznámky v textu, citáty, seznam vyobrazení, o autorech - Bibliografie v textu, rejstřík - Kolektivní monografie, v níž se 16 evropských a amerických odborníků zabývá tématem uměleckého, respektive filmového zobrazování postav osudových žen (femme fatale) napříč různými kulturními kontexty a historickými epochami. Nechybějí notoricky známé kulturní postavy (např. Salome a Mata Hari) ani osudové hrdinky filmu noir. -- ISBN 978-0-230-20361-7 (váz.)

FILME

Filme sehen, Kino verstehen : Methoden der Filmvermittlung / Bettina Henzler, Winfried Pauleit (Hg.). -- Marburg : Schüren, 2009. -- 239 s. : il. -- (Bremer Schriften zur Filmvermittlung ; Bd. 2). -- Předmluva, citáty, výňatky, poznámky v textu, o autorech - Sborník představuje současné přístupy k filmové výchově v Německu, Francii, Rakousku a Švýcarsku, které otevírají široký metodologický horizont. Spektrum sahá od podrobných metodických zpracování jednotlivých otázek až k textům, které odrážejí širší teoretické, institucionální a filmověhistorické kontexty. Autoři, z nichž většina disponuje bohatými pedagogickými zkušenostmi, pracují v různých institucích (školy, univerzity, filmová muzea, kina či nezávislé pracovní projekty) a s různými médii. -- ISBN 978-3-89472-538-9 (brož.)

FRIČ, Martin

Ej, bogatýre Makoviči obrazotvorče- : z korespondence Martina Friče a Jaroslava Žáka 1938-1948 / [k vydání připravil, doslov a ediční komentáře napsal Ivan Klimeš ; odpovědná redaktorka Lucie Česálková]. -- Vyd. 1. -- Praha : Národní filmový archiv, 2014. -- 178 s. : il., portréty, faksim. -- Vysvětlivky, seznam vyobrazení - Knižní vydání sedmi desítek dopisů, které si mezi sebou vyměnili blízcí přátelé filmový režisér Martin Frič a spisovatel Jaroslav Žák v letech 1938 - 1948, neobyčejně plasticky odráží každodenní život v tomto období, poměry ve filmovém oboru za protektorátu i po zestátnění kinematografie v roce 1945 a samozřejmě rodinné peripetie obou pisatelů. -- ISBN 978-80-7004-161-1 (brož.)

GAUTEUR, Claude

Jean Gabin : anatomie d'un mythe / Claude Gautéur, GINETTE Vincendeau. -- Paris : Nouveau monde, 2006. -- 304 s. -- Předmluva, citáty, výňatky, poznámky na s. 293-300. o autorech - Bibliografie na s. 277-292 - Monografie konfrontuje dva přístupy k hlavní mužské hvězdě francouzského filmu Jeanu Gabinovi. Zatímco první umělcův profil buduje na základě shromáždění archivních dokumentů a svědectví pamětníků, druhá analýza je založena na feministických teoriích a metodách současné anglo-saské kulturní antropologie, jejichž prostřednictvím zkoumá umělcův mýtus ze tří

hledisek: hvězda, Francouz a muž. -- ISBN 978-2-84736-164-2 (brož.)

GA-NETCHŮ!

Ga-netchû! : das Manga Anime Syndrom : [erscheint zu den Ausstellungen Mangamania - Comic-Kultur in Japan 1800 bis 2008, 27. Februar bis 25. Mai im Museum für Angewandte Kunst Frankfurt und Anime! High Art - Pop Culture, 27. Februar bis 3. August 2008 im Deutschen Filmmuseum] / Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main / [Texte: Jaqueline Berndt ... et al. ; Text- und Bildredaktion.: Martha-Christine Menzel ... et al.]. -- [Berlin] : Henschel, 2008. -- 274 s. : il. (většinou barev.), faksim. -- Názvy souběžně v japonském a čínském jazyce - Úvody, předmluva, poznámky v textu, seznam vyobrazení, filmografie, slovníček pojmů, o autorech - Výpravný katalog ke dvěma putovním výstavám věnovaným fenoménu japonského komiksu manga, jejichž specifickým výtvarným stylem i náměty se inspiroují animované seriály a filmy známé jako anime. Publikace mapuje tuto oblast populární kultury a její tvůrce v odborných textech 22 autorů a za přispění bohaté obrazové dokumentace. -- ISBN 978-3-89487-607-4 (váz.)

HENDRYKOWSKI, Marek

Andrzej Munk / Marek Hendrykowski ; foreword by Andrzej Wajda ; translated by Peter Langer. -- Wyd. 1. -- Poznań : Wydawnictwo naukowe UAM, 2011. -- 254 s. : il., portréty. -- Poznámky v textu, filmografie a teatrografie A. Minka - První syntetické zpracování celkové filmové činnosti Andrzeje Munka (1921-1961), jehož dílo vyvolává stále rostoucí zájem v Polsku a ve světě. Kniha je publikována k 90. výročí režisérova narození. Monografie přibližuje všechny zásadní aspekty filmařovy práce: studie týkající se dokumentárních začátků jeho režisérské kariéry, analýzy filmů Člověk na kolejích (1956), Eroica (1957), Šilhavé štěstí (1959) a nedokončené Pasažérky, biografický přehled s neznámými fakty z jeho života a jeho kompletní filmografie. Autor zdůrazňuje kromě Munkova významu pro dějiny polské kinematografie i myšlenky autorského filmu a občanské společnosti. -- ISBN 978-83-232-2270-5 (váz.)

IM

Im Zeichen der Krise : das Kino der frühen 1960er Jahre / Redaktion Johannes Roschlau. -- München : Richard Boorberg Verlag, 2013. -- 175 s. : il. -- (Ein CineGraph Buch). -- Úvod, poznámky v textu, o autorech - Rejstřík jmenný a názvový - Obsahuje též: Was ging wann im Tschechischen Film - und warum? : einige Hinweise zur Filmgeschichte / Milan Klepíkov - Kolektivní monografie, v níž se 13 filmových historiků a badatelů z Německa, Rakouska a České republiky věnuje otázkám, jak reagovali režiséři, kritici a kulturní činitelé na krizi v kinematografiích SRN a NDR

počátkem 60. let a následující rozdílné přístupy k jejímu překonání. Dvě stati jsou věnovány situaci v tehdejší rakouském a československém filmu. -- ISBN 978-3-86916-270-6 (brož.)

KARABASZ, Kazimierz

Odczytać czas / Kazimierz Karabasz. -- Łódź : Państwo-wa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi, 2009. -- 143 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- (Warsztat Realizatora Filmowego i Telewizyjnego ; zeszyt nr 9). -- Autor předmluvy Jerzy Wójcik - Úvod, poznámky v textu, filmografie K. Karabasz - Bibliografie na s. 128 - Kniha úvah a poznámek k problematice dokumentárního filmu z pera jednoho z nejvýznamějších polských dokumentaristů, který své zkušenosti uplatňuje dlouhá léta také jako pedagog lodžské PWSFTviT. Kromě vzpomínkových zamyslení nad svými vlastními filmy se věnuje i obecnějším a praktickým otázkám dokumentární tvorby. Poslední ze čtyř kapitol je věnována tématu televize. -- ISBN 978-83-87870-28-7 (brož.)

KLIMEŠ, Ivan

Kinematograf! : věnec studií o raném filmu / Ivan Klimeš. -- Vyd. 1. -- Praha : Casablanca : NFA, 2013. -- 253 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- (Filmová mozaika ; sv. 2). -- Úvod, poznámky v textu, výňatky, bibliografická poznámka, seznam vyobrazení, anglické resumé, o autorovi - Bibliografie na s. 220-232, rejstřík jmenný a názvový - Knižní soubor již dříve publikovaných studií předního českého filmového historika a univerzitního pedagoga obsahuje texty z posledních deseti let, které se zabývají tématem „raného filmu“, tedy obdobím, kdy se film snažil prosadit jako svébytný a společensky uznávaný kulturní fenomén, kdy se ustavovala instituce kina a kdy se také formovala budoucí podoba tohoto média. -- ISBN 978-80-87292-22-8 (Casablanca : váz.). -- ISBN 978-80-7004-158-1 (NFA : váz.)

KOLSKI, Jan Jakub

Pamięć podróżna : fragmentozbiór filmowy / Jan Jakub Kolski. -- Vyd. 1. -- Łódź : Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, 2010. -- 274 s., [16] s. s. tab. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- (Film). -- Úvod, poznámky v textu, seznam vyobrazení - Výbor textů, poznámek, komentářů, úvah, kreslených náčrtků, výňatků ze scénářů a fotografií z filmů, jimiž polský filmový režisér a scenárista Jan Jakub Kolski dává nahlédnout do svého duchovního a filmařského světa. -- ISBN 978-83-87870-31-7 (váz.)

KURZ

Kurz und klein : 50 Jahre Internationale Kurzfilmtage Oberhausen / [Konzeption und Redaktion Klaus Behn-

ken]. -- Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz Verlag, 2004. -- 237 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Úvod, výňatky, poznámky v textu, o autorech - Bibliografie na s. 235-236 - Kronika prvních 50. ročníků Mezinárodního festivalu krátkého filmu v Oberhausenu vzdává hold nejen historii nejstaršího a největšího festivalu krátkých filmů na světě, ale i samotnému krátkému filmu, jeho vývoji, jeho formám, jeho estetice. Od svého založení v roce 1954 se festival během padesátileté existence vyprofiloval ve svobodné a kritické fórum krátkého filmu, prezentoval a ocenil první díla posléze věhlasných filmařů (mj. Werner Herzog, Roman Polanski, Věra Chytilová, Agnès Varda, Martin Scorsese), představoval tvorbu východoevropských kinematografií v době studené války navzdory silným politickým tlakům a poskytoval prostor ke svobodnému vyjádření (např. v roce 1962 zveřejnění manifestu mladých německých filmařů, v roce 1968 diskuse o umělecké svobodě). Kniha je sestavena ze vzpomínek a svědectví pamětníků (organizátoři, tvůrci, filmoví kritici), dobových ohlasů a přehledy porot a oceněných filmů podle jednotlivých ročníků. Textové materiály doplňuje bohatá obrazová dokumentace. -- ISBN 3-7757-1323-9 (brož.)

LAWTON, Anna

Before the fall : soviet cinema in the Gorbachev years / Anna Lawton. -- Washington : New Academia Publishing, 2007. -- xvi, 349 s. : il., portréty. -- Předmluva, poznámky na s. 283-313, filmografie, seznam vyobrazení, o autorce - Bibliografie na s. 314-323, rejstřík - Monografie zkoumá fascinující svět sovětské kinematografie v letech glasnosti a perestrojky v 80. letech minulého století. Autorka ukazuje, jak se reformy, které otřásly základy bolševického státu a předstíraných hospodářských a sociálních struktur, odrážely v tamním filmovém průmyslu. Jedná se o rozšířené vydání autorčiny knihy Kinoglasnost: Soviet cinema in our time (1992), doplněné o kapitolu komentující dramatické změny, které poznamenaly počátek demokracie v Rusku. -- ISBN 0-9744934-0-6 (brož.)

MICHALOVIČ, Peter

Rozprava o westernu / Peter Michalovič, Vlastimil Zúška ; [autor appendixu Martin Helebrant]. -- 1. vyd. -- Bratislava : Slovenský filmový ústav : Vysoká škola múzických umení, 2014. -- 379 s. : il. -- Předmluva, poznámky v textu, filmografie - Bibliografie na s. 330-336, rejstřík jmenný a názvový - Kniha o westernu je rozdělená do pěti kapitol, ve kterých se prolínají teoretické úvahy o žánru jako kategorii filmové teorie s konkrétním analytickým anebo interpretačním přístupem k jednotlivým westernovým filmům. Ty doplňuje rozsáhlá příloha Martina Helebranta věnovaná zbraním (nejen) Divokého západu a filmového westernu. -- ISBN 978-80-85187-65-6 (brož.)

MUSIC,

Music, sound and filmmakers : sonic style in cinema / edited by James Wierzbicki. -- 1st ed. -- New York ; London : Routledge, 2012. -- xv, 210 s. : il., noty. -- (Routledge music and screen media series). -- Předmluva, výňatky, poznámky v textu, o autorech - Bibliografie na s. 191-201, rejstřík - Kolektivní monografie přináší soubor esejů předních teoretiků filmové hudby z Evropy, Severní Ameriky a Austrálie, kteří zkoumají práci filmařů, dbajících pečlivě nejen na vizuální podobu svých děl, ale stejně tak na zvukovou a hudební složku. Převážná část textu se zaměřuje na tvorbu režisérů amerických a evropských (Wes Anderson, Ingmar Bergman, bratři Coenové, Peter Greenaway, Krzysztof Kieslowski, Stanley Kubrick, David Lynch, Quentin Tarantino, Andrej Tarkovskij a Gus Van Sant). -- ISBN 978-0-415-89894-2 (brož.)

PALÚCH, Martin

Vnem zrkadle fotografie a filmu / Martin Palúch. -- Vyd. 1. -- V Bratislave : Vlna : drevo a srd, 2010. -- 136 s. -- (Filmodrom). -- Úvod, citáty, poznámky v textu, filmografie, anglické resumé, o autorovi - Bibliografie na s. 133-135 - Knižní studie se v teoretické rovině zabývá technickými obrazovými reprezentacemi. Základní část textu se opírá o výsledky výzkumů, které v 20. století přinesly disciplíny jako sémiotika, komunikologie a poststrukturalismus. Diskurz se zaměřuje hlavně ty aspekty technické obrazové reprezentace, které do komunikace vnášejí technicky reprodukovatelná umění (fotografie, film, televize apod.). -- ISBN 978-80-88965-98-5 (brož.)

POSPĚCH, Tomáš

Myslet fotografii : česká fotografie 1938-2000 / Tomáš Pospěch. -- Vyd. 1. -- Praha : Positif, 2014. -- 280 s. : il., faksim. -- Vyd. ve spolupráci s nakladatelstvím DOST - Úvod, citáty, poznámky v textu - Bibliografie na s. 249-271, rejstřík jmenný - Monografie se z různých stran zamýšlí nad psaním o české fotografii. Autor nás seznamuje s různě vytvářenými příběhy vývoje české fotografie. Zajímá jej, jak se psaní o fotografii proměňovalo, jak byly pojmenovávány různé nové přístupy k fotografii nebo jak se posouvají významy nejdůležitějších pojmů spjatých s fotografií. Kniha volně navazuje na antologii textů Česká fotografie 1938-2000 v recenzích, textech, dokumentech. -- ISBN 978-80-87407-05-9 (váz.)

PRESERVING

Preserving and exhibiting media art : challenges and perspectives / Julia Noordegraaf ... [et al.] (eds.). -- Amsterdam : Amsterdam University Press, 2013. -- 428 s., [16] s. barev. obr. příl. : il. (některé barev.). -- (Framing

film). -- Poznámky v textu, o autorech - Bibliografie v textu, rejstřík - Tato důležitá a svého druhu první kolektivní monografie a učební pomůcka se zaměřením na vznikající problémy v oblasti preservace a veřejného prezentování mediálního umění poskytuje v příspěvcích 30 autorů z celé Evropy a Spojených států ucelený přehled o historii, teorii a praktických znalostech na poli uchovávání všech forem časově ukotveného umění, od prací založených na filmu a videu přes diaprojekce až k dílům závislých na výpočetních technologiích a na internetu, jako je softwarové umění a net art. -- ISBN 97890-8964-291-2 (brož.)

RESTART

Restart zespołów filmowych = Film units - restart / [pod redakcją Marcina Adamczaka, Marcina Malatyńskiego i Piotra Mareckiego]. -- Wyd. 1. -- Kraków : Korporacja Halart ; Łódź : Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, 2012. -- 366 s. -- Částečně souběžný anglický text - Úvod, poznámky v textu, zkratky, tabulky, o autorech - Obsahuje též: Between units and producers : organization of creative work in Czechoslovak state cinema 1945-1990 = Między zespołami a producentami : organizacja pracy twórczej w państwowej kinematografii czechosłowackiej w latach 1945-1990 / Petr Szczepanik - Dvoujazyčná kolektivní monografie polských, českých a maďarských badatelů, jejíž vznik iniciovaly otázky, vyplývající z diskusí o nejnovější polské kinematografii, ve kterých se častokrát vzpomíná na slavnou minulost filmových skupin z období komunistické éry Polska a zároveň se zvažují možnosti navázání na jejich myšlenky ve zcela jiné ekonomické a politické realitě. Úvodní tři eseje popisují situaci filmových skupin v Polsku, Československu a Maďarsku. Následné záznamy rozhovorů s řadou významných postav polské kinematografie (Andrzej Wajda, Wojciech Marczewski, Małgorzata Szumowska a Agnieszka Kurzydło, Jerzy Kapuscinski, Maciej Pisuk) sondují možnosti a smyslnost návratu k myšlence skupin a současně poodkrývají produkční podmínky polské kinematografie posledních let. -- ISBN 978-83-62574-73-5 (brož.). -- ISBN 978-83-87870-58-4 (brož.)

SCOPERTA

La scoperta del cinema : Francesco Pasinetti e la prima tesi di laurea : nuova edizione / a cura di Maurizio Roverschak. -- Roma : Luce Cinecittà, 2012. -- 377 s. : il., portréty, faksim. + 3 DVD + brožura. -- Kniha s 3 DVD uložena ve společném kartonovém obalu - Poznámky v textu, o autorech - Bibliografie na s. 350-377 - Kolektivní monografie věnovaná životu a dílu italského filmového režiséra, historika, kritika, dramatika, scenáristy a pedagoga Francesca Pasinettiho (1911-1949). Kniha je sestavena z Pasinettiho teoretických textů a studií osmi italských odborníků, kteří zkoumají Pasinettiho

filmařskou a teoretickou činnost. Publikaci doplňují 3 DVD s 24 krátkými filmy a brožurou s životopisem a filmografií k obsahu DVD. -- (Brož.)

SERCEAU, Daniel

Nicholas Ray : architecte de l'espace : architecte du temps / Daniel Serceau, Michel Serceau. -- Amiens : Éditions Corps Puce, 1989. -- 183 s. : il. -- (Collection Arts). -- Úvod, citáty, poznámky v textu - Bibliografie na s. 173-174, rejstříky jmenná a názvové - Profilová monografie analyzující tvorbu amerického filmaře Nicholase Raye (1911-1979), jehož hrané filmy jsou charakteristické dramatickou senzibilitou, poezií násilí, lidskou osamělostí a trpkostí. -- ISBN 2-907-525-21-2 (brož.)

ŠVANKMAJER, Jan

Touching and imagining : an introduction to tactile art / Jan Švankmajer ; english translation by Stanley Dalby ; edited by Cathryn Vasseleu. -- London ; New York : I.B. Tauris, 2014. -- xxii, 181 s. : il., faksim. -- Předmluva editora, poznámka překladatele, citáty, poznámky na s. 172-176, o autorech - Bibliografie na s. 177-178, rejstřík - V knize významný český výtvarník a filmař intenzivně zkoumá hmatové jevy a zamýšlí se také nad tím, jak navzdory politické cenzuře dokáží umělci najít svobodu. Zhruba v polovině 70. let se začal Švankmajer zabývat výzkumem hmatu. Podnikal taktilní experimenty a v této souvislosti vytvořil i celou řadu taktilních objektů. Na základě výzkumů této dosud uměním téměř neprozkoumané oblasti sestavil v roce 1983 sborník Hmat a imaginace. Úvod do taktilního umění, který pak v roce 1994 vydalo pražské nakladatelství Kozoroh. -- ISBN 978-1-78076-147-3 (brož.)

TAN, Ed S.

Emotion and the structure of narrative film : film as an emotion machine / Ed S. Tan ; translated by Barbara Fasting. -- New York ; London : Routledge, 2009. -- xii, 296 s. -- Předmluva, poznámky v textu, grafa - Bibliografie na s. 253-274, rejstřík jmenný a věcný - Knižní studie zabývající se psychologickými aspekty filmu, zejména pak problematikou vztahu emocí a struktury narativního filmu. -- ISBN 0-8058-1409-4 (váz.)

TRYON, Chuck

On-demand culture : digital delivery and the future of movies / Chuck Tryon. -- New Brunswick ; London : Rutgers University Press, 2013. -- viii, 218 s. : il. -- Poznámky na s. 181-205, o autorovi - Bibliografie na s. 207-212, rejstřík - Autor monografie zkoumá účinky nových digitálních, elektronických a mediálních technologií na distribuci filmů, jež radikálně mění filmovou kulturu, průmysl a obchod. -- ISBN 978-0-8135-6109-7 (brož.)

TURVEY, Malcolm

The filming of modern life : European avant-garde film of the 1920s / Malcolm Turvey. -- Cambridge ; London : The MIT Press, 2011. -- xii, 203 s. : il., portréty. -- (October books). -- Úvod, poznámky na s. 183-206, o autorovi - Rejstřík - Ve 20. letech přijala evropská avantgarda film, experimentující s médiem radikálním způsobem. Malíři včetně Hanse Richtera a Fernanda Legera, jakož i filmaři náležející do těchto avantgardních hnutí (Dada a surrealismus) vytvořili několik klíčových a fascinujících filmů v historii kinematografie. Britský filmolog zkoumá pět kanonických avantgardních filmů, které vyjadřují složité, někdy i protichůdné postoje vůči modernosti a ilustrují hlavní trendy v evropské avantgardní kinematografii té doby: Rytmus 21 (Hans Richter, 1921), Mechanický balet (Dudley Murphy a Fernand Leger, 1924), Mezihra (Francis Picabia a René Clair, 1924), Andaluský pes (Salvador Dalí a Luis Buñuel, 1929) a Muž s kinoaparátem (Dziga Vertov, 1929). -- ISBN 978-0-262-52511-4 (brož.)

WAS

Was verschweigt Fest? : Analysen und Dokumente zum Hitler-Film von J. C. Fest / Jörg Berlin ... [et al.] (Hrsg.). -- Köln : Pahl-Rugenstein, 1978. -- 217 s. : faksim. -- (Kleine Bibliothek ; 120). -- Další editoři a autoři: Dierk Joachim, Bernhard Keller, Volker Ullrich - Předmluva, poznámky v textu, seznam dokumentů a vyobrazení, o autorech - Kolektivní monografie, v níž čtyři němečtí historici analyzují z různých hledisek celovečerní dokumentární film Hitler - eine Karriere (1977), který při svém uvedení vyvolal řadu protichůdných názorů. Film pojednává o vztahu Adolfa Hitlera k německému národu, o okolnostech, které Hitlera formovaly a umožnily mu vzestup. Kniha je doplněna řadou ohlasů z dobového tisku. -- ISBN 3-7609-0359-2 (brož.)

WEIMAR

Weimar cinema : an essential guide to classic films of the era / edited by Noah Isenberg. -- New York : Columbia University Press, 2008. -- viii, 360 s. : il., portréty. -- (Film and culture). -- Úvod, poznámky v textu, filmografie, o autorech - Bibliografie v textu, rejstřík - Kolektivní monografie, v níž mezinárodní kolektiv odborníků ve svých analytických studiích rozebírá šestnáct klíčových německých filmů meziválečného období, považované za klasická díla světové kinematografie němé a počátku zvukové éry. Jedná se o snímky různých žánrů (rané gangsterské snímky a sci-fi, avantgardní díla a fantasy filmy, sexuálně intrikánské a milostné příběhy). Autoři sledují zejména estetický a technologický přínos daného filmu, jeho podrobnou produkční genezi, jeho kritickou recepci napříč časem a jeho postavení, jaké zaujímá v rámci širšího kontextu dějin ně-

meckého a výmarského filmu. -- ISBN 978-0-231-13055-4 (brož.)

WIM

Wim Wenders / mit Beiträgen von Frieda Grafe ... [et al.]. -- München : Carl Hanser Verlag, 1991. -- 367 s. : il., portréty. -- (Reihe Film ; 44). -- Další autoři: Wolfgang Jacobsen, Peter W. Jansen, Stefan Kolditz, Klaus Kreimeier, Karsten Visarius - Poznámky v textu, filmografie W. Wenderse, o autorech - Bibliografie na s. 334-367 - Kolektivní monografie německých autorů mapující a analyzující tvorbu německého autorského filmaře Wima Wenderse. Zsvěcené rozbory jednotlivých filmů doplňují kompletní filmografie i s podrobnými bibliografickými odkazy. -- ISBN 3-446-16311-5 (váz.). -- ISSN 0172-8267

Připravil Miloš Fikejz.

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

Prostřednictvím monotematických bloků se *Iluminace* snaží podpořit koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvořit operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadnit zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata jsou vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevírat specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nevyužitými prameny). Zájemcům může redakce poskytnout výběrové bibliografie k jednotlivým tématům. **Každé z uvedených čísel bude mít rezervován dostatek prostoru i pro texty s tématem nijak nesouvisející.**

S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obraťte na adresu: lucie.cesalkova@gmail.com nebo szczepan@phil.muni.cz.

V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran. Podrobné pokyny pro bibliografické citace lze nalézt na webových stránkách časopisu: www.iluminace.cz, v položce Redakce/kontakty.

1/2015

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*.

Archiv a digitalizace*(uzávěrka 28. února 2015)*

Hostující editorka: Anna Batistová

Abstrakty příspěvků o rozsahu do 200 slov zasílejte do 30. 11. 2014 na adresu anna.batistova@nfa.cz. Uzávěrka pro rukopisy je stanovena na 28. února 2015.

Současná kinematografie je digitální. Filmy jsou několik posledních let převážně natáčeny bez užití filmové suroviny, postprodukce využívá manipulaci obrazu a zvuku digitálními prostředky ještě delší dobu, a dochází také k masivní digitalizaci sítě kin (v České republice například za nemalého přispění ministerstva kultury a Státního fondu kinematografie).

Digitalizace celého výrobního a spotřebního řetězce se pak nutně dotýká i paměťových institucí pečujících o kinematografické dědictví. Do jejich sbírek jsou nově přijímány filmy v digitální podobě, a archivy se musí učit o ně postarat. Dlouhodobé uchování elektronických záznamů je dočista jinou disciplínou nežli péče o díla zaznamenaná analogově a úzce spjatá s vlastním materiálním nosičem. Vyžaduje nejen odlišné vybavení, znalosti a dovednosti, ale do jisté míry i jiné archiváře. A vzhledem ke zpoždění, se kterým se obecně archivy, knihovny a muzea po celém světě přizpůsobují nové digitální době, ale také k množství obsahu, který digitální doba produkuje, zřejmě o některé dokumenty současnosti přijdeme (a některé už ztracené jsou). Především pak musíme znovu promýšlet již téměř ustálené koncepty kurátorství, výběru a uchování pro budoucí generace.

Zatímco se zřejmě všichni filmoví archiváři shodnou na tom, že filmová surovina je stále nejjistějším materiálem pro bezpečné dlouhodobé přežití audiovizuálního záznamu, většina z nich také vnímá nesporné výhody, které digitalizace přináší pro zpřístupnění starších filmů. Pokud můžeme dnešnímu publiku nabídnout simulaci projekce z původního nosiče prostřednictvím digitalizovaného záznamu obrazu a zvuku, neohrožujeme projekci materiálního přežití takového původního nosiče. Dilema mezi uchováváním a ukazováním, které filmové archivnictví provází od jeho počátků, nachází řešení v jakési zlaté střední cestě.

Digitalizace starších archivních filmů ale také akcentuje dříve skryté problémy a přináší nové otázky. V době digitálních kin a jiných distribučních kanálů se jedinou možností zpřístupnění stává právě digitalizace (pro zjednodušení odhlédneme od toho, že řada filmových archivů stále pořádá veřejné projekce i z filmového pásu). A vzhledem k tomu, že z finančních, časových a kapacitních důvodů nelze digitalizovat všechno, každý výběr je zároveň rozhodnutím o tom, co současní a budoucí diváci uvidí a uslyší, a jaký obraz minulé kinematografie jim tedy bude k dispozici.

Do rozhodování o tom co, jak a za jakým účelem se digitalizuje, zároveň zasahují národní a evropské politiky a strategie. Rozvíjejí se „elektronické systémy kulturního dědictví“, na různých úrovních a s různým dopadem – od panevropské Europeaný přes dílčí iniciativu evropských filmových archivů European Film Gateway až například ke konkrétnějším projektům navázaným na připomínané výročí 1. světové války (Europeana 1914–1918, EFG 1914).

Pro rekonstrukce či restaurování nabízí digitální doména možnosti při tradičním laboratorním zpracování nemyslitelné. Ale, slovy Bena Parkera, „s velkou mocí přichází i velká zodpovědnost“. Užití digitálních prostředků při rekonstrukcích a simulacích vyžaduje striktnější etické zázemí, zodpovědnější a méně kompromisní archiváře. A pokud nás digitalizace starších filmů něco naučila, pak že musíme ještě lépe poznat dobové postupy a použitou techni-

ku, pokud chceme kvalifikovaně rozhodovat o tom, jak by měly digitalizované filmy vypadat a znít.

Digitalizace se pak netýká jen paměťových institucí. Vzhledem k tomu, jak proměňuje dostupnost a podobu klíčového pramene pro studium dějin kinematografie, ovlivňuje hluboce také historiografii filmu. Dějinám kinematografie ale také přináší nové nástroje a potenciálně i nové výzvy tradičním způsobům jejich psaní. A konečně, jak ukázaly například debaty v rámci tzv. Second Century Forum na posledním kongresu FIAF v makedonském Skopje (a při té příležitosti prezentované aktivity zájmové skupiny Future of Film Archiving - FoFA), čeká nás hodně práce v oblasti ukotvení řady pojmů, vyjasnění si jejich definic a jejich popularizace mezi širokou archivářskou a filmověvědnou obcí.

V zahraničí se k této problematice vyjadřují především filmoví archiváři. Chystané číslo časopisu *Illuminace* věnované archivu a digitalizaci by mělo diskuzi nad zmíněnými, ale i mnoha dalšími otázkami přenést také do domácího, nejen archivního prostředí. Zároveň se nabízí možnost vykročit za hranice péče a zájmu o film a audiovizi směrem k obecnějším otázkám vztahu kulturního dědictví a digitalizace.

Očekáváme nabídky textů například (avšak ne výhradně) k těmto tématům:

- důležitost analogové techniky a technologie a jejího poznání v době digitalizace;
- úloha archivu a proměna archivních profesí v souvislosti s technickým vývojem;
- zájmové skupiny, jejich spolupráce, možnost dialogu;
- staré a nové – kreativní možnosti období „přechodu“;
- další přežití analogových postupů (alternativa, kreativita, vzdělávání, archiv);
- digitalizace a zpřístupnění: objekt, performativní akt, simulace;
- elektronické systémy kulturního dědictví;
- význam pro historiografii (možnosti a projekty; případové studie);
- „The Digital Dilemma“;
- co je stejné a co zůstává: archiv – paměť – zapomínání;
- oborové, národní a evropské strategie digitalizace a zpřístupňování.

Přitom uvítáme zapojení archivářů, akademiků, ale i praktiků, neboť jedním z našich cílů je podnítit či propojit diskuzi mezi těmito zájmovými skupinami.

Výběrová literatura:

Paolo Cherchi Usai – David Francis – Alexander Horwath – Michael Loebenstein (eds.), *Film Curatorship. Archives, Museums, and the Digital Marketplace*. Wien: Filmmuseum 2008.

Paolo Cherchi Usai, The Digital Future of Pre-Digital Film Collections. *Journal of Film Preservation* 88, 2013, č. 4, s. 9–16.

Paolo Cherchi Usai, The Lindgren Manifesto (zveřejněno různými kanály).

The Digital Dilemma. Strategic Issues in Archiving and Accessing Digital Motion Picture Materials. The Science and Technology Council of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences 2007.

The Digital Dilemma 2. Perspectives from Independent Filmmakers, Documentarians and Nonprofit Audiovisual Archives. The Science and Technology Council of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences 2012.

Barbara Flückiger, Material Properties of Historical Film in the Digital Age. *NECSus. European Journal of Media Studies*, 2012 (on-line: <http://www.necsus-ejms.org/material-properties-of-historical-film-in-the-digital-age/>).

Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2010.

Caroline Frick, *Saving Cinema. The Politics of Preservation*. Oxford: Oxford University Press 2011.

Franziska Heller – Barbara Flückiger, Zur Wertigkeit von Filmen. Retrodigitalisierung und Filmwissenschaft. *montage AV* 19, 2010, č. 2, s. 138–152.

Mari Sol Pérez Guevara, Challenges for European Film Heritage from the Analogue and Digital Era. *Journal of Film Preservation* 88, 2013, č. 4, s. 31–34.

D. N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*. Cambridge – London: Harvard University Press 2007.

Casper Tybjerg, The Raw Material of Film History. In: Dan Nissen – Lisbeth Richter Larsen – Thomas C. Christensen – Jesper Stub Jihnsen (eds.), *Preserve Then Show*. Copenhagen: Danish Film Institute 2002, s. 14–21.

David Walsh, There is no such Thing as Digital Restoration. In: Kerstin Parth – Oliver Hanley – Thomas Ballhausen (eds.), *Works in Progress. Digital Film Restoration Within Archives*. Wien: Synema 2013, s. 30–42.

Jon Wengström, Collection Building and Programming in the Future. *Journal of Film Preservation* 88, 2013, č. 4, s. 17–20.

4/2015

Dějiny FAMU

(uzávěrka 31. července 2015)

Hostující editoři: Martin Franc – Andrea Slováková

Abstrakty příspěvků o rozsahu do 200 slov zasílejte do 30. 4. 2015 na adresu francmartin@seznam.cz a andrea.slovakova@amu.cz. Uzávěrka pro rukopisy je stanovena na 31. července 2015.

Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze oslaví v roce 2016 sedmdesát let svého fungování. Československo se v době jejího založení stalo pátou zemí na světě, kde vzniklo podobné zařízení pro vysokoškolské vzdělávání filmových (a v budoucnu i televizních) pracovníků.

Formující osobností prvních desetiletí existence FAMU se stal bezpochyby kontroverzní filmový kritik a teoretik A. M. Brousil. V průběhu let se FAMU vyvinula i přes všechny peripetie spojené s tragickým obdobím 50. let v celosvětově respektovanou instituci, kde své vzdělání získalo mnoho tuzemských, ale i zahraničních špičkových tvůrců (např. Emir Kusturica, Agnieszka Hollandová). Na FAMU se také formovala slavná česká filmová vlna šedesátých let 20. století. I tuto školu však, stejně jako jiná vysokoškolská a akademická pracoviště, tvrdě poznamenaly dopady tzv. normalizace na počátku sedmdesátých let, kdy FAMU muselo opustit mnoho klíčových osobností z řad pedagogů i studentů. V tomto období dominovali na škole vyučující blízcí dogmatickému křídlu komunistické strany a její kulturní politiky, což se samozřejmě nemohlo nepodepsat na celkové atmosféře fakulty. K určitým změnám k lepšímu došlo až s personálními změnami v druhé polovině sedmdesátých let. V této době se z FAMU stává do určité míry jeden z ostrůvků svobody, i když samozřejmě docházelo stále k zásahům ideologických dohlížitelů. Znovu se oživily kontakty i se západní kinematografií, pod hlavičkou Socialistického svazu mládeže došlo k obnovení studentských kritických aktivit v podobě vydávání různých časopisů apod. Formovala se zde další generace studentů, která své přesvědčení projevila především v listopadu 1989, kdy studenti FAMU i její nedávni absolventi patřili k nejpřednějším aktivistům. Studenty přitom v mnohých krocích podpořilo i tehdejší vedení FAMU v čele s rektorem Iljou Bojanovským.

Od roku 1990 se škola otevřela řadě významných postav české kinematografie i televizní tvorby, které zde začaly přednášet. Ani FAMU se však nevyhnul určitý porevoluční chaos spojený s rozpadem tradičních hierarchických struktur, na něž plynule nenavazovalo budování struktur nových. Navíc se musela, podobně jako ostatní vysoké školy, vyrovnat s poklesem přílivu finančních prostředků do oblasti školství a kultury v období bezprostřední transformace československé ekonomiky. Situace se však postupně přes veškeré potíže stabilizovala, mimo jiné i díky rozsáhlému zapojení do mezinárodní spolupráce. FAMU v podmínkách České republiky přišla o svou prakticky monopolní pozici v oblasti filmové a audiovizuální výchovy, udržuje privilegované postavení. Na počátku 21. století prošla FAMU další vlnou transformace spojené s generační obměnou pedagogů i s novou organizací výuky. Inovace a snahy o vylepšování systému výuky ovšem probíhají až do současnosti jako kontinuální proces pomáhající udržovat kreativní atmosféru na pracovišti.

Přes nesporný význam, který FAMU v systému českého vysokého školství patří, byl jejím dějinám věnován dosud nedostatečný badatelský zájem. Nakladatelství Akademie múzických

umění v Praze již druhým rokem pracuje na projektu Dějiny AMU, jehož hlavním výstupem bude historická monografie jako zásadní syntetické dílo, které ukáže školu jako jeden celek, zároveň ovšem reflektuje specifika jednotlivých fakult (divadelní DAMU, filmové a televizní FAMU a hudební a taneční HAMU). Výzkum se zaměřuje na pozici AMU v dobovém kontextu kulturní a vysokoškolské politiky, reflektována je i mezinárodní spolupráce v rámci smluvních vztahů se zahraničními partnerskými školami. Oddíly věnované jednotlivým fakultám v připravované publikaci se zaměřují na vývoj jejich institucionální a personální struktury, na problematiku vlivu jednotlivých vůdčích osobností na fakultách v různých obdobích, ale také na načrtnutí atmosféry pracoviště. Studie v časopise *Illuminace* by se měly stát jedním z důležitých podkladů pro práci.

Příspěvky čísla se mají zabývat jednotlivými otázkami z dějin FAMU od jejích počátků až po relativně nedávnou minulost. Jako možné tématické okruhy se nabízejí:

- Diskuse o vzdělávání filmařů v první polovině 20. století v Československu.
- Vznik FAMU v dobovém společenském kontextu
- Proměny struktury FAMU a počátky různých vedlejších zařízení FAMU (Studio FAMU apod.)
- Vývoj přijímacího řízení, proměny průběhu studia a závěrečných prací na FAMU
- Politické a ideologické vlivy na FAMU v letech 1946-1989.
- Klíčové osobnosti FAMU
- Formování filmařských generací v rámci FAMU
- Cizinci na FAMU a mezinárodní spolupráce.
- Studentský život na FAMU, podíl FAMU na vystoupeních studentů v letech 1968-1969 a 1989.
- Průběh normalizačních čistek na FAMU
- Dějiny Mezinárodní přehlídky studentských filmů v Karlových Varech
- Studentská umělecká a odborná činnost na FAMU.
- FAMU v podmínkách transformace v letech 1990-1996.
- Proměny postoje veřejnosti k FAMU a její mediální reflexe.

Vybraná literatura:

Bernard, Jan, *Filmy FAMU*. Pracovní verze, Praha, Filmový ústav, 1982.

Dokumentační sešity historie FAMU 2008–2010. Benešov, Archiv výzkumu Muzea umění a designu, 200–2010.

Fabel, Karel – Kirschner, Zdeněk (edd.), *50. výročí založení Akademie múzických umění v Praze. 1946–1996* (50th anniversary of the foundation of the Academy of Performing Arts in Prague). Praha, AMU, 1996.

Klauzury Filmové a televizní fakulty AMU 2012. Praha, AMU, 2013.

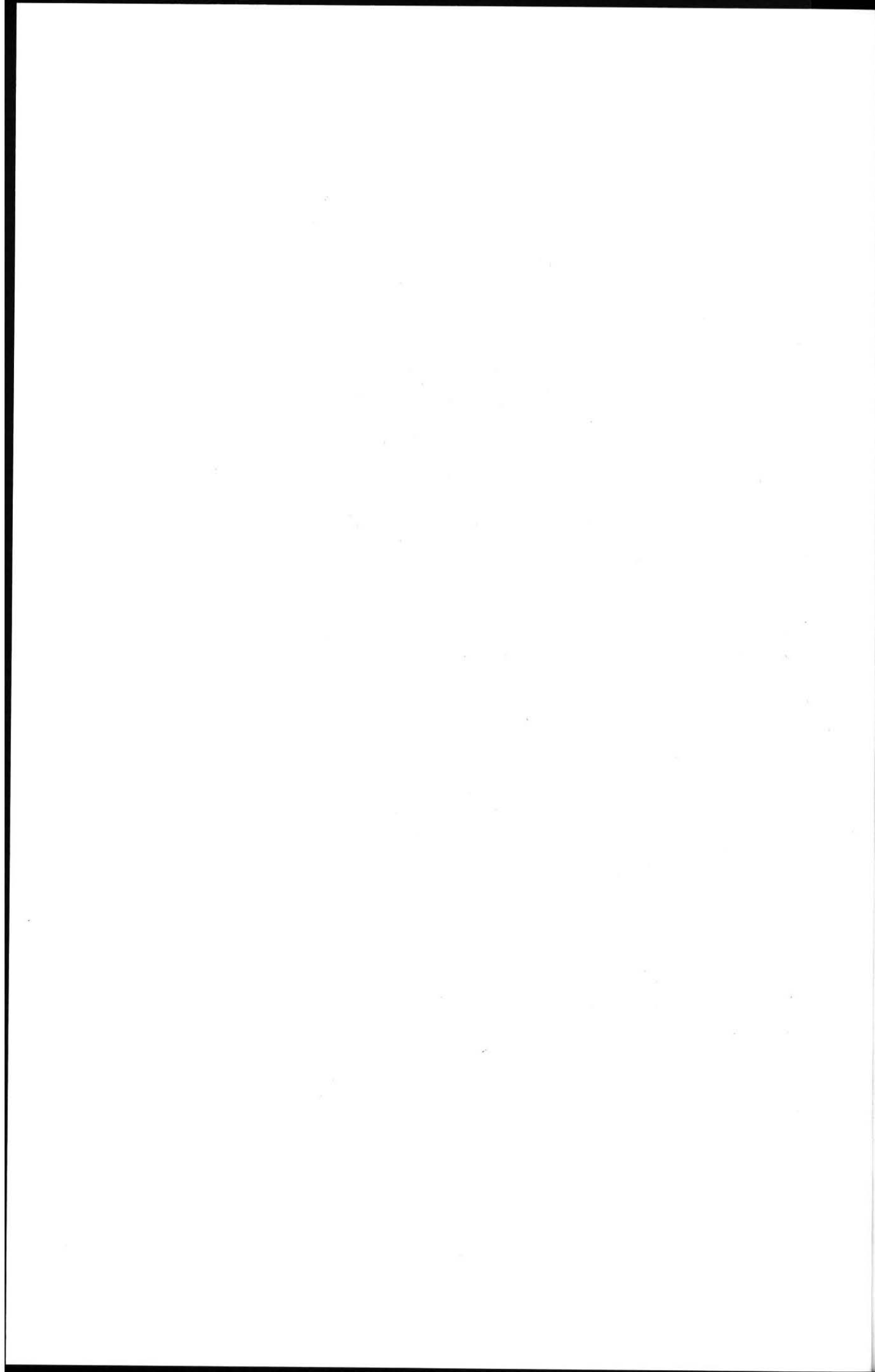
Knapík, Jiří, *Únor a kultura (Sověťizace české kultury 1948–1950)*. Praha, Libri, 2004.

Knapík, Jiří, *V zajetí moci (Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956)*. Praha, Libri, 2006.

Škola múz. 40. let založení Akademie múzických umění v Praze. Praha, AMU, 1989.

Umelecká tvorba ako objekt interdisciplinárneho výskumu, Zborník príspevkov z konferencie. Bratislava, Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1986.

Vojtěchovský, Miroslav, *Smysl a metodologie vysokoškolské umělecké výchovy*, in: Marie Kratochvilová (ed.), *Acta Academica '93*, bulletin pro teoretickou a vědeckou činnost AMU, Praha 1996, p. 100–108.



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 adresu szczepan@phil.muni.cz nebo lucie.cesalkova@gmail.com. Doporučuje se nejprve zaslat stručný popis koncepce textu. U původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran, u rozhovorů 10–30 normostran, u ostatních 4–15; v odůvodněných případech a po domluvě s redakcí je možné tyto limity překročit. Všechny nabízené příspěvky musí být v definitivní verzi. Rukopisy studií je třeba doplnit filmografickým soupisem (odkazuje-li text na filmové tituly — dle zavedené praxe Iluminace), abstraktem v angličtině nebo češtině o rozsahu 0,5–1 normostrana, anglickým překladem názvu, biografickou notickou v délce 3–5 řádků, volitelně i kontaktní adresou. Obrázky se přijímají ve formátu JPG (s popisky a údaji o zdroji), grafy v programu Excel. Autor je povinen dodržovat citační normu časopisu (viz „Pokyny pro bibliografické citace“).

Pravidla a průběh recenzního řízení

Recenzní řízení typu „peer-review“ se vztahuje na odborné studie, určené pro rubriku „Články“, a probíhá pod dozorem redakční rady (resp. „redakčního okruhu“), jejíž aktuální složení je uvedeno v každém čísle časopisu. Šéfredaktor má právo vyžádat si od autora ještě před započatím recenzního řízení jazykové i věcné úpravy nabízených textů nebo je do recenzního řízení vůbec nepostoupit, pokud nesplňují základní kritéria původní vědecké práce. Toto rozhodnutí musí autorovi náležitě zdůvodnit. Každou předběžně přijatou studii redakce předloží k posouzení dvěma recenzentům. Recenzenti budou vybíráni podle kritéria odborné kvalifikace v otázkách, jimiž se hodnocený text zabývá, a po vyloučení osob, které jsou v blízkém pracovním nebo osobním vztahu s autorem. Autoři a posuzovatelé zůstávají pro sebe navzájem anonymní. Posuzovatelé vyplní formulář, v němž uvedou, zda text navrhuje přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučí 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 jakéhokoli 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
-

Továrna
Ji.hlava
Factory

18. Mezinárodní festival
dokumentárních filmů
Ji.hlava

23 → 28
10 | 2014

▲ Továrna jako vizuální fenomén

◆ Alain Resnais: unikátní retrospektiva
neznámé rané tvorby



Filmové korespondence:
mezi galerií a kinosálem



Navštivte manufakturu
na dokumentární sny

www.dokument-festival.cz

- ▼ Ji.hlava Industry
- ≡ Inspiration Forum
- †E† Emerging Producers
- ∞ Festival Identity
- Best Festival Poster
- (|)| Media & Documentary
- ⚡ Visegrad Accelerator
- ★ East Silver Market

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

2 / 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 červenci 2014. /

The manuscript was submitted in July 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 2/2014

ČLÁNKY

Petr Szczepanik: Průmyslové autorství a skupinový styl v českém filmu 50. a 60. let

Kateřina Svatoňová: Experimentální pohledy Jaroslava Kučery.

Pokus o rozbor kameramanské mediální praxe

Marika Kupková: Nejistá převaha. Pozice literátů v české kinematografii druhé poloviny 40. let

Martin Mišúr: „Nepokoušej se pátrat na vlastní pěst!“

Práh rozhodovacích pravomocí a dohled institucí ve filmech Red Scare

Constantin Parvulescu – Ciprian Nițu: Challenging Communities of Values.

The Peripheral Cosmopolitanism of Marian Crișan's MORGEN

35029/2014/2-D

CONTENTS ILUMINACE 2/2014

Knihovna Národního filmového archivu



10112801

ARTICLES

Petr Szczepanik: Industrial Authorship and Group Style in Czech Cinema of the 1950s and 1960s

Kateřina Svatoňová: Jaroslav Kučera's Experimental Points of View.
An Attempt at an Analysis of a Cinematographer's Media Practice

Marika Kupková: Uncertain Dominance.

The Position of Writers in Czech Cinema of the Second Half of the 1940s

Martin Mišúr: "Do Not Attempt to Investigate on Your Own!"

The Threshold of Decision-Making Power and Supervision of Institutions in Red Scare Movies

Constantin Parvulescu – Ciprian Nițu: Challenging Communities of Values.

The Peripheral Cosmopolitanism of Marian Crișan's MORGEN