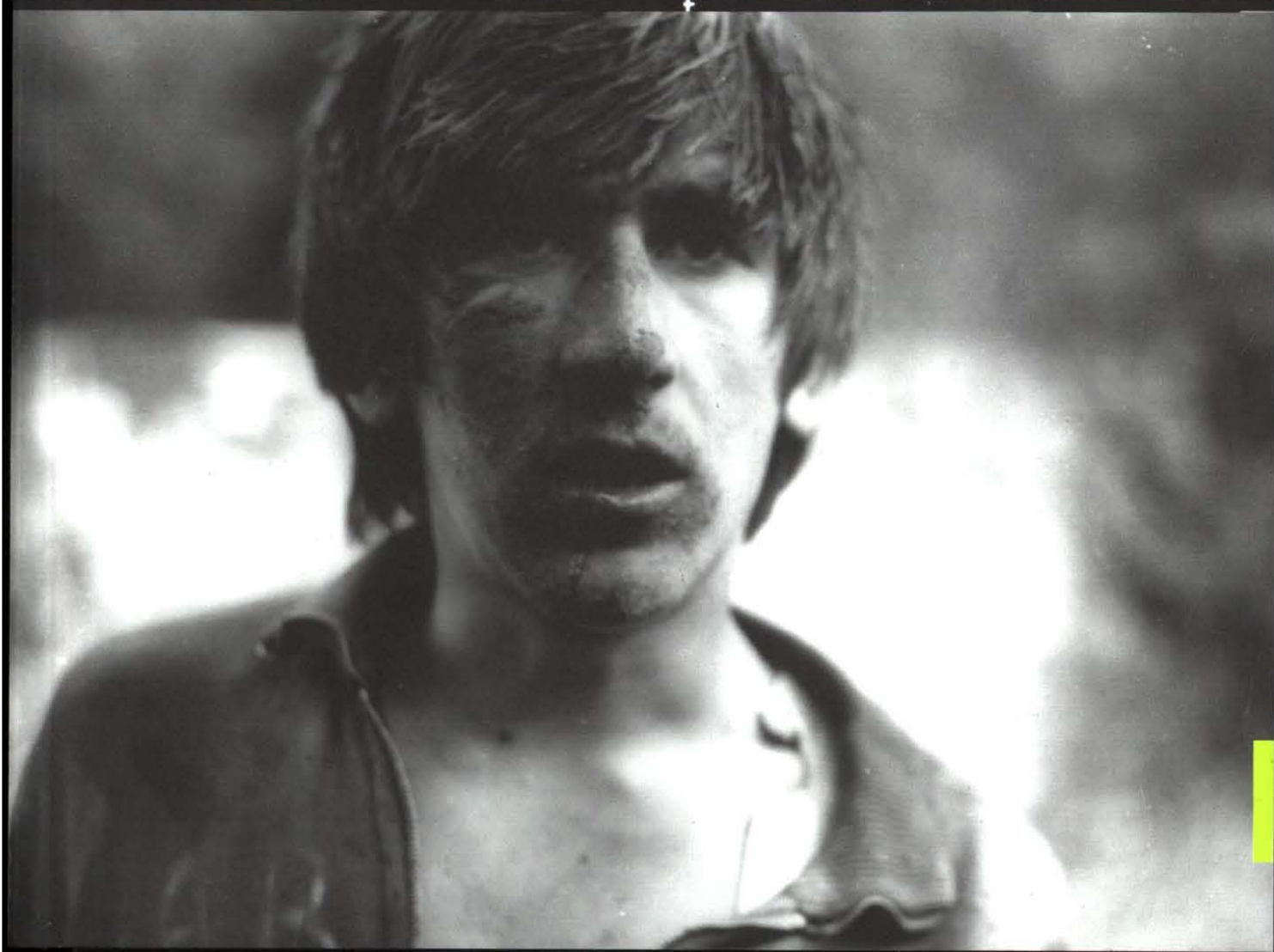


ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

3 / 2014



35029/204/31

Front cover / Na obálce:
Reconstituirea (Lucian Pintilie, 1968)

ILUMINACE

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

3 / 2014

Ročník / Volume 26

TÉMA / MAIN TOPIC:
**SCREEN INDUSTRIES IN EAST-CENTRAL EUROPE III:
INDUSTRIAL AUTHORSHIP**

OBSAH

Články

Editorial	5
Francesco Pitassio: Italian Neorealism Goes East. Authorship, Realism, Socialism.....	7
Constantin Parvulescu: Opening Titles and Authorship in Romanian Socialist Film	21
Lucie Česálková: A School of Opportunism. Short Filmmakers Caught in a Web of Commissions and Dealings.....	37
Dana Mustata: Forging an Identity for Early Romanian Television.....	49

Edice a materiály

Lucie Česálková: „Lidé očekávají daleko větší tragédii“. Poválečné osudy filmové metráže z vyhlazení Lidic.....	59
Lidice. Nerealizovaný scénář Františka Šádka	66

Obzor

Jaromír Blažejovský: O velikém příběhu krize velkých příběhů (Jan Svoboda, <i>Proměny filmového vyprávění</i>)	89
Matěj Strnad: Elegantní dějiny (kolektiv autorů, <i>Fünfzig Jahre Österreichisches Filmmuseum</i>).....	92
Radomír D. Kokeš: Filmová naratologie — ni učebnice, ni teorie, ni metateorie (Peter Verstraten, <i>Film Narratology</i>)	98

Ad fontes

Bohdana Kerbachová: Experimentální filmy Petra Skaly ve sbírkách NFA.....	103
Jiří Kutil: Ringler-Film (Jack Ringler, Arnoštka Ringlerová) 1935–1943 (1946).....	110

Projekt

Žofia Bosáková: Audiovizuálny fond (AVF) a slovenský dokumentárny film v rokoch 2010–2013	114
---	-----

Příloha

Přirůstky Knihovny NFA.....	117
-----------------------------	-----

112977

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA

Knihovna Národního filmového archivu



10112977

CONTENTS

Articles

Editorial	5
Francesco Pitassio: Italian Neorealism Goes East. Authorship, Realism, Socialism.....	7
Constantin Parvulescu: Opening Titles and Authorship in Romanian Socialist Film	21
Lucie Česálková: A School of Opportunism. Short Filmmakers Caught in a Web of Commissions and Dealings.....	37
Dana Mustata: Forging an Identity for Early Romanian Television.....	49

Editions and Materials

Lucie Česálková: "People Expect a Much Larger Tragedy". The Fate of the Film Stock from the Annihilation of Lidice	59
Lidice. An Unfilmed Screenplay by František Sádek	66

Horizon

Jaromír Blažejovský: The Big Story of the Crisis of Big Stories (Jan Svoboda, <i>Proměny filmového vyprávění</i>)	89
Matěj Strnad: Elegant History (kolektiv autorů, <i>Fünzig Jahre Österreichisches Filmmuseum</i>).....	92
Radomír D. Kokeš: Film Narratology — Not a Textbook, Not a Theory, Not a Metatheory (Peter Verstraten, <i>Film Narratology</i>)	98

Ad fontes

Bohdana Kerbachová: Petr Skala's Experimental Films in NFA's Collections	103
Jiří Kutil: Ringler-Film (Jack Ringler, Arnoštka Ringlerová) 1935–1943 (1946).....	110

Project

Žofia Bosáková: Audiovisual Fund (AVF) and Slovak Documentary Film in the years 2010–2013	114
---	-----

Appendix

Recent Acquisitions of the NFA Library	117
--	-----

Screen Industries in East-Central Europe: Industrial Authorship

This issue of *Illuminace* has its origins in the third annual Screen Industries in East-Central Europe Conference (SIECE), held at Palacký University in Olomouc from 29 November to 1 December 2013.¹⁾ Now in its fourth year,²⁾ the conference investigated authorship in relation to the region's modes of production, distribution, exhibition, and delivery, and to the communities of industry personnel that have worked therein. More specifically, it hosted papers considering the topic "in broader, revisionist terms that offload the Romantic notion of the autonomous Auteur in favor of approaches that confront its collectivity and institutional dimensions, and that respect authorship as a phenomenon that can be subject to acts of branding, contestation, appropriation, repurposing, remixing, and so on". The SIECE III conference was co-organized by the EU funded FIND Project,³⁾ and brought together scholars of film and television alongside media practitioners.⁴⁾

From the thirty presentations delivered there, we selected for publication four empirically based historical studies focusing on the transnational dimensions of authorship in the national film or television industries of East-Central Europe. In the first of these, Francesco Pitassio considers how Czech film critics and practitioners discussed Italian neorealism in the postwar years. Pitassio argues that their evaluative models initially helped these figures advance their own ideological agenda, before giving way to considerations of film style and narrative in the post-Stalinist years. From there, Constantin Parvulescu de-

1) See 2012 conference program <http://www.cefs.cz/dokumenty/SIECE_III_leaflet_20131104.pdf> and reports by Eliška Malečková (*Illuminace*, vol. 25, no. 4 /2013/, pp. 136–140) and Marcin Adamczak (*Respublica*, 18 December, 2013, <<http://publica.pl/teksty/ekrany-europy-srodkowej-40893.html>> [accessed 7 November 2014]).

2) See 2014 SIECE IV conference program <<http://www.cefs.cz>> [accessed 7 November 2014].

3) Project FIND ("The Partnership Network of Universities and Film Industry") was funded by the European Social Fund (ESF) via the Czech Ministry of Education, Youth, and Sports — The Education for Competitiveness Operational Programme (ECOP), see <http://www.projectfind.cz> [accessed 7 November 2014].

4) The remaining presentations and discussions are accessible as audio and video recordings on project FIND's website: www.projectfind.cz [accessed 7 November 2014].

tails how changes in conceptions of authorship were reflected in the opening credits of Romanian films during the state-socialist era. The gradual elevation of the director to the position of principal author, he suggests, was a symptom of Romanian ambitions to participate at international festivals and in the international art cinema circuit. Much like Pitassio, Parvulescu shows that this development was not simply a product of official discourse on the social functions of art, but also marked the production sector's relative autonomy from the State. In the third essay, Lucie Česálková examines the ways in which institutional authorship, particularly the limited creative decision-making powers of directors, shaped the production and content of short films in the newly nationalized Czechoslovak film industry. Focusing on the late-Stalinist period, Česálková proposes that the centralization of this industry saw decision-making power shift toward upper management. The final essay is written by Dana Mustata, who tackles professional exchanges between early Romanian television and BBC. Mustata's discussion of these transfers of know-how demonstrates the extent to which State-socialist television — and its authorship — was a part of a broader pan-European development that was particularly pronounced during the early years of the medium.

This modest collection must inevitably leave aside many important issues relating to industrial authorship in East-Central Europe's screen industries, including some discussed at the conference. Among these were the quantitative analysis of authorial styles, the branding of auteur cinema, the institutional conditions precipitating the emergence of collective styles in state-run industries, and authorship in documentary production. Nevertheless, this issue does underscore the continued importance of the annual SIECE conference as a platform for developing intellectual exchanges in the field and for promoting original research originating from or focusing on Eastern and Central Europe. The present issue would not be possible without the extensive assistance of our partner editor Richard Nowell. A selection of the presentations delivered at the 2014 conference in Olomouc will be included in the fall 2015 issue of *Illuminace*.

P. S.



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Francesco Pitassio

Italian Neorealism Goes East

Authorship, Realism, Socialism

Festivals, awards ceremonies, retrospectives, and distribution enabled Italian neorealism to exert a lasting influence on film cultures around the world. To date, the impact of this production trend has been primarily considered in relation to how western nations such as the United States, France, Britain, and Germany helped to shape the reputation of Italian postwar cinema.¹⁾ In particular, scholars have examined how institutions and policies in these countries heralded several neorealist films as modernist cinematic masterpieces (as André Bazin did), honored them with awards, produced nationally specific variants such as the German Trümmerfilme, and increased their cultural visibility by releasing them.

However, neorealism also made inroads into Eastern Europe. For example, these pictures were later rejected by some Soviet filmmakers, including Andrei Tarkovsky, who dismissed *A HUSBAND FOR ANNA* (Italian Title: *UN MARITO PER ANNA ZACCHEO*, 1953) as melodramatic kitsch, opining:

In the final scene of *GIVE ANNA GIACCIEIA A HUSBAND* [sic] de Santis [sic] puts his hero and heroine on either side of a metal gate [...]. The gate positively shouts: now the couple are [sic] split up, they'll never be happy, it's all over. And so a specific, individual, unique event is turned into something utterly banal because it has been forced to take on a trivial form.²⁾

1) Claudio Bioni, 'Il cinema italiano oltre confine', in Callisto Cosulich (ed.), *Storia del cinema italiano. 1945/1948*, vol. VII (Venezia: Marsilio/Bianco & Nero, 2003); Hermann Kappelhoff, Bernhard Gross and Daniel Illger (eds), *Demokratisierung der Wahrnehmung? Das Westeuropäische Nachkriegskino* (Berlin: Vorwerk 8, 2010); Christopher Wagstaff, 'Il cinema italiano visto dalla Gran Bretagna', in Paolo Bertetto (ed.), *Storia del cinema italiano. Uno sguardo d'insieme* (Venezia: Marsilio/Bianco & Nero, 2011); Nathaniel Brennan, 'Marketing, Meaning, Branding Neorealism: Advertising and Promoting Italian Cinema in Postwar America', in Saverio Giovacchini and Robert Sklar (eds), *Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style* (Jackson: University Press of Mississippi, 2012), pp. 87–102; Caroline Eades, 'Another 'Cinéma de Papà' for the French New Wave?', in Giovacchini and Sklar (eds), *Global Neorealism*, pp. 103–124.

2) Andrei Tarkovsky, 'Zapechatlennoe vremya' (1967); 'Imprinted Time', in *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, trans. Kitty Hunter-Blair (Austin: University of Texas, 1989), p. 73.

Moreover, the Czechoslovak filmmaker Jaromil Jireš recalled that students of Prague's FAMU film school starting their classes in the 1950s with renditions of the beggars' song from *MIRACLE IN MILAN* (Italian Title: *MIRACOLO A MILANO*, 1950).³⁾ While it is known that neorealism influenced the style of Eastern European films, little has been said about its contributions to film cultures in the region.⁴⁾ In response, this essay examines the circulation in Czechoslovak cultural discourse of notions of authorship relating to neorealist cinema, by way of an analysis of the reception of the films from 1945 to 1955 in two film magazines, *Kino* and *Film a doba*.⁵⁾ This period is bookended by the emergence of neorealism and the nationalization of the Czechoslovak film industry, and Czechoslovak journalists' somewhat belated response to the 1953 decline of the trend. It needs stressing that the Czechoslovak film distribution sector underwent significant changes following the deaths of the two political figures that exerted the greatest control over culture in this nation: Soviet Leader Josip Stalin and Czechoslovak President Klement Gottwald. Within a year of their passing in 1953, the number of western films imported into Czechoslovakia increased. Even though the number of Italian imports remained fairly low, strong attendance in the mid 1950s indicates that they were relatively appealing.⁶⁾

The case of Italian neorealism's presence in East-Central European film culture suggests we might benefit from adding a fourth conceptualization of transnational cinema to the three identified by Will Higbee and Song Hwee Lim.⁷⁾ The first of their approaches identifies scholarship focusing "on a national/transnational binary, which sees the national model as 'limiting', while the transnational becomes a subtler means of understanding cinema's relationship to the cultural and economic formations that are rarely contained within national boundaries".⁸⁾ Higbee and Hwee Lim argue that this approach concen-

3) Francesco Pitassio, 'Trent'anni dopo. Conversazione con Jaromil Jireš', *Cinema & Cinema*, vol. 19, no. 65 (1992), p. 114.

4) On the connections between Italian neorealism and East-European cinema see for example Antonín and Mira Liehm, *The Most Important Art: Eastern European Cinema after 1945* (Berkeley: University of California Press, 1977); Marek Haltof, *Polish National Cinema* (New York: Berghahn, 2002); Peter Hames, *The Czechoslovak New Wave* (Berkeley: University of California Press, 1985). In addition to aesthetic influences, recent historiography has shed light on neorealism's roles in professional training and film cultures. See for example Oksana Bulgakowa, 'Cinema sovietico: dal realismo al disgelo: 1941–1960', in Gian Piero Brunetta (ed.), *Storia del cinema mondiale*, vol. III/*, *L'Europa. Le cinematografie nazionali* (Torino: Einaudi, 2000), pp. 681–735; Masha Salazkina, 'Soviet-Italian cinematic exchanges, 1920s–1950s: from early Soviet film theory to neorealism', in Giovacchini and Sklar (eds), *Global Neorealism*, pp. 37–51; Eva Nāripea, 'National space, (trans)national cinema: Estonian film in the 1960s', in Anikó Imre (ed.), *A Companion to Eastern European Cinemas* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2012), pp. 244–264; Evgenija Garbolevsky, 'Mirrors of death: subversive subtexts in Bulgarian cinema, 1964–1979', in Sanja Bahun and John Haynes (eds), *Cinema, State Socialism and Society in the Soviet Union and Eastern Europe, 1917–1989: Re-Visions* (Abingdon, NY: Routledge, 2014), pp. 77–93.

5) This essay focuses on magazines rather than newspapers. A survey of such publications is welcomed but beyond the limited scope of this essay.

6) From 1945 to 1955, Italian imports did not surpass six percent of the films released in Czechoslovakia, significantly less than their share of the British, French or Soviet markets. For a survey of film distribution in Czechoslovakia see Ladislav Pištora, 'Filmoví návštěvníci a kina na území České republiky. Od roku 1945 do současnosti', *Iluminace*, vol. 9, no. 2 (1997), pp. 63–106.

7) Will Higbee and Song Hwee Lim, 'Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies', *Transnational Cinemas*, vol. 1, no. 1 (2010), pp. 7–21.

8) *Ibid.*, p. 9.

trates on production, distribution, and exhibition, but downplays the cultural and political processes which facilitate the movement of people and products.⁹⁾ The second approach examines supranational exchange, wherein genres, practices, and heritage circulate within a specific region.¹⁰⁾ The third approach challenges the purported Eurocentricism of many film cultures by shining a light on diasporic and exilic cinemas.¹¹⁾ Yet each of these approaches struggles to accommodate the transnational dimensions of postwar neorealism, as these films and the personnel behind them circulated in international events like festivals. I would like to propose that a fourth category would recognize the simultaneously national and transnational dimensions of films produced within a given nation-state. On the one hand, we would accept that conceptions of the national derive from the specific social and cultural conditions under which films are made. On the other, however, we would note that the transnational derives from the internationally circulating cultural, political, aesthetic formations that inform the production, content, and circulation of such films. This approach suggests that we might benefit from paying greater attention to the roles political entities play in building the transnational circuits in which are supported and exhibited products marked in specifically ideological and aesthetic terms.

Karlovy Vary, Authorship, and Humanism

The Czechoslovak critical reception of neorealism can be divided into three phases. These phases reflected the dominant critical stance toward the relationships between representation and reality, wherein critics assigned specific roles to neorealism and championed filmmakers whose work they felt best exemplified these roles. During the first phase — which I will call “novelty” — neorealism was framed as a new cinematic development. During the second phase, “a symbol”, neorealism was transformed into an emblem of the challenges progressive filmmakers were seen to face under capitalism. The third phase, “specificity”, emphasized the distinct stylistic elements of neorealist films. Thus, where existing historiography frames neorealism as a starting point of modern cinema — with authorship occupying a prominent position therein — I would like to complicate this position, by arguing that neorealism came in myriad forms and that several models of authorship were championed by different agents at different times.

The three phases of the Czechoslovak critical reception of Italian neorealism reflected the principal foci of the film festival known initially as Mariánské Lázně and later as Karlovy Vary (hereafter simply Karlovy Vary), in relation to which the films were mainly discussed.¹²⁾ At first, the organizers of this festival sought to promote national cultures within an international arena and through an international ideology. The festival was designed

9) Ibid., p. 9.

10) Ibid., p. 9.

11) Ibid., pp. 9–10.

12) Jindřiška Bláhová, ‘Národní, mezinárodní, globální. Proměny rolí filmového festivalu v Mariánských Lázních/Karlovy Vary, 1946 až 1959’, in Pavel Skopal (ed.), *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960* (Praha: Academia, 2012), p. 296.

to attract Leftist filmmakers from both sides of the Iron Curtain.¹³⁾ In order to achieve this goal, its organizers showcased a selection of films produced in State-socialist countries, alongside others from western nations.¹⁴⁾ As Jindřiška Bláhová has argued, the early years of the festival can be divided into three chapters. The first (1945–1947) championed Czech-made films over those of other liberated nations, and sought to construct a national cinematic canon, thus effectively using an international framework to promote a national cinema. “In cinema, examining a concrete reality has a critical importance. [...]. First of all, the filmmaker needs to capture this reality and out of it create a new one”, wrote Brousil, in a book originally published in 1941, but significantly republished immediately after the war. “[T]he reality of things and stories is a needed means to fashion his own conception and image of life”.¹⁵⁾ By contrast, during the second chapter, echoing Soviet dogma (1948–1952), journalists primarily discussed neorealism from a thematic and ideological perspective — as a mean of depicting social realities in a capitalist country — and measured it against Moscow’s demands for western films to showcase social inequality. The third chapter, (1953–1959), which followed the deaths of Gottwald and Stalin, is distinguished by commentators concentrating on the style of, and the pleasures of consuming, neorealist films.

Karlovy Vary facilitated Italian-Czechoslovak exchanges in a number of ways. In particular, it provided a meeting point for a pan-European network of progressive intellectuals that had formed around neorealism, and channel through which Czechoslovak films could be distributed in Italy.¹⁶⁾ Articles, screenplays, and books were translated into Czech,¹⁷⁾ while filmmakers such as Giuseppe De Santis and Cesare Zavattini were invited to teach at FAMU. What is more, festival president Antonín Matěj Brousil was asked to speak at an international conference on “Cinema and the Modern Man” — a landmark event in the history of neorealism.¹⁸⁾ Personal relationships also played a major role in

13) See Bláhová’s survey of 1950s sources in *Ibid.*

14) A number of the films screened there were later circulated through the Film Festival of the Workers, while others were released on the Czechoslovak market where they drew the attention of the country’s film critics. For a survey of Italian comments on Czechoslovak cinema and the Czechoslovak film market from 1945 to 1968 see Francesco Pitassio, ‘For the peace, for a new Man, for a better world!’: Italian leftist culture and Czechoslovak cinema, 1945–1968’, in Imre (ed.), *A Companion to Eastern European Cinema*, pp. 265–288. For a discussion of the Film Festival of the Workers see Luděk Havel, ‘“O nového člověka, o dokonalejší život, o nový festival”. Filmový festival pracujících’, in Skopal (ed.), *Naplánovaná kinematografie*, pp. 312–358.

15) Original: “Toto pozorování hmotné skutečnosti je ve filmu nesmírně důležité. [...]. Filmař [...] nejdříve musí zachytit tuto skutečnost a z ní teprve vytváří skutečnost novou. Realita věcí a příběhů je mu nutným prostřednictvím, s jehož pomocí skládá teprve své pojetí a obraz života”, Antonín Matěj Brousil, *Film a národnost* (Praha: Československé filmové nakladatelství, 1946).

16) Pitassio, ‘For the Peace’.

17) This was the case, for instance, of two screenplays, Giuseppe De Santis’ *Lidé a vlci* (Praha: ČSF, 1958), and Cesare Zavattini’s *Střecha* (Praha: ČSF, 1958); see also Guido Aristarco, *Dějiny filmových teorií* (Praha: Orbis, 1968).

18) See Umberto Barbaro (ed.), *Il Cinema e l’uomo moderno* (Milano: Le edizioni sociali, 1950). Brousil also helped to secure a Soviet presence at the Venice International Film Festival and placed Leftist Italian critics in the jury at the 1949 festival, a point at which the escalation of the cold war put a strain on East-West relations. See Stefano Pisu, *Stalin a Venezia. L’Urss alla Mostra del cinema fra diplomazia culturale e scontro ideologico (1932–1953)* (Soveria Mannelli: Rubbettino, 2013), pp. 209–214.

consolidating such exchanges, as did bilingualism; the Czech film critic Oldřich Kautský spoke Italian, for example, and Brousil was fluent in French., the political culture of the Soviet Union remained a key influence on Italian-Czechoslovak relations after 1948 however.

On both sides of the Iron Curtain, claims-makers lauded neorealism, celebrating its main practitioners, and spotlighting its impact on local film cultures. This trend played a key role in transforming conceptions of film authorship. In particular, it precipitated a shift away from models derived from other sectors of the arts, which in Italy usually meant theater. During the postwar years, the film director was elevated to a master of film assembly for whom non-professional performers were little more than malleable resources.¹⁹⁾

At this time, neorealist directors also became unofficial ambassadors for cinematic “humanism” — an ethics of international solidarity based on films that promoted human rights issues. From 1948, Moscow’s foreign and cultural policies appropriated the rhetoric of humanism, employing buzzwords such as “peace”, “humankind”, and “people”. Intellectuals for Peace and the World Peace Council, both products of Cominform, represented arguably the most overt attempts to establish an international network beyond the Iron Curtain.²⁰⁾ These organizations sought to bring together intellectuals from East and West to legitimize State-socialism. At the core of this policy, and of central importance to its impact on cinema, was an international approach that promoted popular forms based on their international ideological thrust (their status as national cinemas notwithstanding). Humanism implied realism due to its focus on vulnerable people suffering through harsh wartime conditions.²¹⁾ In this respect, neorealist directors exemplified what Michel Foucault described as the “author-function”, inasmuch as they invoked “a certain discursive set and [indicated] the status of this discourse within a society and a culture”.²²⁾ Notions of realism and authorship often generated contradictions relating to the value critics placed on plausibly rendering everyday life and on realizing individual style. These positions were reweighted in the Czechoslovak reception of neorealism, firstly through the imposition of a normative interpretation of authorship, and secondly through what Eric Hirsch and Paul Sellors dubbed the “author-norm”.²³⁾

19) Francesco Pitassio, ‘Due soldi di speranza. Considerazioni intorno al dibattito sull’attore non professionista nel Neorealismo’, *L’asino di B. Quaderni di ricerca sul teatro e altro*, no. 12 (2007), pp. 147–163.

20) Philippe Buton, ‘Partigiani della pace’, in Silvio Pons and Robert Service (eds), *Dizionario del comunismo nel XX secolo*, vol. II M–Z (Torino: Einaudi, 2007), pp. 110–111.

21) Pierre Sorlin, ‘Traditions and social change in the French and Italian cinema of the reconstruction’, in Nicholas Hewitt (ed.), *The Culture of Reconstruction: European Literature, Thought and Film, 1945–1950* (New York: St. Martin’s Press, 1989), pp. 88–102; Pierre Sorlin, *European Cinemas, European Societies* (London: Routledge, 1991); David Forgacs, ‘Photography and the denarrativization of cinematic practice in Italy, 1935–55’, in Laurent Guido and Olivier Lugon (eds), *Between Still and Moving Images* (Herts: John Libbey, 2012), pp. 245–260.

22) Michel Foucault, ‘What is an author?’, in Paul Rabinow (ed.), *The Foucault Reader*, trans. Josué V. Harari (London: Penguin, 1984), p. 107. See also Jeff Bell, ‘The director-function: auteur theory and poststructuralism’, *Fotogenia*, no. 3 (1996), pp. 187–193.

23) Eric Donald Hirsch, ‘On justifying interpretive norms’, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 43, no. 1 (1984), pp. 89–91. My approach in this essay is indebted to Sellors’ approach to authorship. See C. Paul Sellors, *Film Authorship: Auteurs and Other Myths* (London: Wallflower, 2010), pp. 106–107. Hirsch argues that

The Czechoslovak Critical Reception of Italian Neorealism: Phase One — Novelty

During the first phase, Czechoslovak film magazines provided a space for Italian Leftist intellectuals who were not affiliated with the Communist Party to promote neorealism alongside the work of French documentarians and art film makers such as Jean Cocteau and Georges Rouquier.²⁴⁾ In *Kino*, prominent Italian intellectuals such as Guido Aristarco and Angelo Maria Ripellino argued that neorealism captured contemporary Italian social reality and political issues without comprising artistic integrity, singling out directors Luchino Visconti and Aldo Vergano for praise. Concurrently, their Czechoslovak counterparts related Italian neorealism to other European pictures about the war and its aftermath. Such films articulated the postwar humanist ethics, which organizations like UNESCO identified as capable of overcoming national differences and maintaining peace. Czechoslovak critics saw neorealism, like the nation from which it emerged, as something of an oddity; as a sudden explosion of anarchy expressed through film style, social engagement, and the dynamics of everyday life.²⁵⁾ Thus, Kautský struggled to comprehend the habitus of Milanese movie-goers, noting:

I just did not get it. First of all, why do Italian audiences drag their small children to late afternoon or night screenings, sleepy and dirty, hanging with their small hands from their mothers' shoulders? Why, when they scream in protest at any projection problems or mistakes in the film, don't these people care about the noise their children make? Watching an American western in an Italian movie theatre is worth the cost of trip to Italy alone.²⁶⁾

During this phase, critics considered neorealism to be a spontaneous response to the war, based largely on the films' unpolished look and their depiction of the harsh realities of the day. Brož, for example, heralded Rossellini as an impressionist on account of his war trilogy's fragmented rendition of the brutalities heaped upon the Italian Resistance and Europeans generally, suggesting the films exemplified neorealism as an outburst of reality

linguistic codes do not incontrovertibly determine the meaning of a text. In order to achieve this outcome, subcodes are required, attributing a normative role to one value (or a set of values); in the case of socialist realism, socialist ideology and its perspective on social reality. An author-norm does not prioritize a specific value, in terms of style or content, but promotes the role of an individual subject behind the text, determining its shape and meaning.

24) Guido Aristarco, 'Kontrastní tendence v současném českém filmu', *Kino*, 17 May 1946, p. 104; Id., 'Georges Rouquier. Farrebique', *Kino*, 9 May 1947, pp. 372–373; Id., 'Cocteau a film', *Kino*, 1 August 1947, p. 614; Angelo Maria Ripellino, 'O soudobém italském filmu', *Kino*, 4 July 1947, pp. 530–531, 535.

25) Anon., 'Italský film o Německu', *Kino*, 6 February 1948, pp. 110–111.

26) Originál: "Několik jevů jsem nemohl pochopit. Předně proč italský divák s sebou tahá malé děti na večerní představení a proč je vůbec tahá po nocích, spící a umouněné, s ručičkami visícíma mámám přes ramena. Proč jejich povyk vůbec nevadí divákům, kteří každou chybu projekce a třeba zdánlivou chybu v ději komentují hlučnými protesty. Zhlédnout americkou cowbojku v italském kinu je požitek, stojící za zvláštní výlet do Itálie". Oldřich Kautský, 'Italské obecenstvo', *Kino*, 21 November 1947, p. 875. The article was the result of a survey of postwar Italian cinema that UNESCO commissioned in the late 1940s.

in cinema.²⁷⁾ Here, the director was reduced to little more than a conduit through which the portrayal of contemporary social conditions flows. Ideologically, neorealism was thus seen to constitute an Italian way of moving toward a progressive portrayal of the heroism of the Resistance movement and the suffering of European populations under Fascism and Nazism: the less obtrusive the style the better. In this respect, the director was effectively positioned as an anonymous narrator.

The Czechoslovak Critical Reception of Italian Neorealism: Phase Two — A Symbol

Lasting until 1953, the second phase of the Czechoslovak reception of neorealism followed the Communist coup of February 1948. This development reformed the national cultural sphere, including cinema. Italian film critics who had previously contributed to Czechoslovak magazines were superseded by new voices affiliated with the Italian Communist Party, as *Kino* and *Film a doba* published the work of Ugo Casiraghi, Glauco Viazzi, and Virgilio Tosi.²⁸⁾ These critics' views did not differ significantly from those of Brousil, Kautský, and Jaroslav Brož.²⁹⁾ They felt that, at its best, neorealism expressed the obstacles progressive filmmakers faced in western countries under the Marshall Plan. According to this view, the Marshall Plan not only affected film markets, but also forced recently liberated populations to submit to economic, social, political, and cultural policies that had been drafted elsewhere, and to respond to the logics of capitalism. Thus, filmmakers were urged not to question social or political developments, which made life difficult for progressives who were routinely deprived of financial backing. This view, cemented by concerns over a postwar influx of American mass culture into Europe, served to strengthen the bonds between anti-American western cultural elites and their dogmatic peers behind the Iron Curtain. These critics saw the Italian government as a reactionary force sabotaging a new generation of talent using a politically motivated style of filmmaking to spotlight the shortcoming of Italian society under capitalism. The worst these critics found in neo-

27) See Brož, *Rossellini filmuje v ruinách Berlína*. Alongside Rossellini, the all but forgotten Aldo Vergano was considered a key figure in this phase. Vergano was hired alongside Tadeusz Kański to co-direct *THE DEVIL'S REVINE* (Polish Title: *CZARCI ŻLEB*, 1950). He likely received this opportunity because of his relationship to the Italian Communist film theoretician Umberto Barbaro, who, at the time was teaching at the Łódź Film Academy, and was also the head of the Film Section of Italia-URSS, an organization promoting Italian-Soviet relations through various cultural exchanges.

28) Ugo Casiraghi, 'K problémům pokrokového filmu v Itálii', *Kino*, 21 May 1953, pp. 170–171, 176; Id., 'Italský film ve stavu trvalého ohrožení', *Film a doba*, vol. 2, no. 1 (1953), pp. 82–86; Id., 'Hold italským protifašistům z let dvacátých', *Film a doba*, vol. 3, no. 2 (1954), pp. 351–353; Glauco Viazzi, 'Tři vítězství italské kinematografie', *Kino*, 2 August 1951, p. 386; Id., 'Achtung! Banditen!', *Kino*, 31 January 1952, pp. 64–65; Id., 'Nejkrásnější', *Kino*, 8 May 1952, p. 215; Id., 'Plášť', *Kino*, 29 January 1953, p. 43; Id., 'Případ režiséra Renata Castellaniho. Na okraj filmu „Za dva groše naděje“', *Film a doba*, vol. 1, no. 6 (1952), pp. 360–364; Virgilio Tosi, 'Vyhledky italského filmu', *Kino*, 8 June 1950, pp. 264–265.

29) Oldřich Kautský, 'Soumrak herectví', *Kino*, 25 September 1952, pp. 396–397; Id., 'De Sica píše otazník', *Kino*, 1 January 1953, p. 13; Id., 'Neorealismus není konečná stanice', *Kino*, vol. 8, no. 16 (30. 7. 1953), pp. 253, 256; Jaroslav Brož, 'Soumrak italského filmu', *Kino*, 23 November 1950, pp. 558–559; bž., 'Zloděj kol', *Kino*, 3 March 1952, p. 17; bž., 'Mlýn na Pádu', *Kino*, 17 January 1952, unpaginated; bž., 'Řím v hodině jedenácté', *Kino*, 17 July 1952, p. 295.

realism was an ill-defined ideological stance exemplified by characters that made “un-socialist” decisions. A case in point being *THE PATH OF HOPE* (Italian Title: *IL CAMMINO DELLA SPERANZA*, 1950), which follows a group of unemployed miners fleeing Sicily and encountering struggling workers in Northern Italy, before finally securing employment in France. This film was condemned in Italy for thematizing issues that the government did not want highlighting, such as social inequality, class struggle, and emigration. However, it was also criticized behind the Iron Curtain for failing sufficiently to associate workers with class struggle or Marxist ideology.

During this phase, Soviet socialist realism became the benchmark against which such critics measured the realist cinemas of every other nation. However, given their capitalist systems, it was felt that western nations could not reasonably be expected to aspire to such standards. For example, Czech Communist director Jiří Sequens asked rhetorically:

Isn't the new Italian cinematic realism just a romantic exaggeration, embellishing the merits of the Italian people vis-à-vis winning peace and democracy? [...] Although the new Italian cinematic realism is innovative insofar as it casts an unromantic eye on reality — and although it is almost photographically realistic, exact, pitiless in its form — It still it fails to capture the moral quality fully determining war and postwar Soviet cinema.³⁰⁾

This phase was also characterized by critical approaches which evaluated Italian neorealism primarily in terms of its political themes and positions. At the time, the state paid significant attention to the themes of films entering the Czechoslovak market; following Soviet practice, scripts were scrutinized prior to filming, as were those pictures imported into the country.³¹⁾ Although the start of the Cold War had polarized the international cultural scene, Italian neorealism was accepted to have demonstrated that socially and politically engaged cinema could be produced in western nations. At this time, the production trend was mainly valued either for critically addressing social issues or for exemplifying filmmakers' encounters with censorship or hostility to their progressive intentions. In terms of the former, *THE BICYCLE THIEF* (Italian Title: *LADRI DI BICICLETTE*, 1948) was celebrated for revealing social inequalities in capitalist nations, thereby implicitly supporting the goals of State-socialism. The latter dovetailed with a slogan used to promote the Karlovy Vary Film Festival: “fighting for peace, a new man, and a better world”. Progressive Italian filmmakers were seen to part of the same community struggling for a brighter social future, thus highlighting a need for revolutionary action in the West. Consequently, the Czechoslovak press paid a great deal of attention to claims that a number of Italian

30) Original: “Není nový italský filmový realismus jen romantickým zveličováním a překreslením zásluh italského lidu na věci míru vítězství demokracie v minulé válce? [...]. Přesto tedy, že je novoitalský filmový realismus objevený v prostém, nepatetickém pohledu na skutečnost, přesto, že je téměř fotograficky realistický, přesný a nemilosrdný ve své formě, přece nemá v sobě ono mravní oprávnění, které je stoprocentním průvodcem válečného a těsně poválečného filmu sovětského”. Jiří Sequens, ‘O poslání a odpovědnosti evropského filmového realismu’, *Kino*, 23 April 1948, pp. 324–325.

31) See Ivan Klimeš, ‘Za vizí centrálního řízení filmové tvorby’, *Illuminace*, vol. 12, no. 4 (2000), pp. 135–139; Jiří Knapík, ‘Filmová aféra L.P. 1949’, *Illuminace*, vol. 12, no. 4 (2000), pp. 97–119.

productions — including those helmed by De Santis, Germi, Lattuada, and Visconti — had been interrupted by the authorities.³²⁾

Attention was also paid to narration. It was suggested that the plots of neorealist films should conform to a preexisting ideological scheme positing that the duty of national culture was authentically to portray everyday life; a notion suggesting social conditions in capitalist societies could only ever be unequal. Critics therefore tended to categorize neorealist films by their principal social concerns. For example, where *THE BICYCLE THIEF* and *ROME: 11* (Italian Title: *ROMA ORE 11*, 1952) were considered to be films about unemployment, *UNDER THE OLIVE TREE* (Italian Title: *NON C'È PACE TRA GLI ULIVI*, 1951) and *THE EARTH TREMBLES* (Italian Title: *LA TERRA TREMA*, 1948) were seen as foregrounding rural issues. Czechoslovak film critics all but ignored the stylistic qualities of De Sica's films but praised *SHOESHINE* (Italian Title: *SCIUSCIÀ*, 1946), *THE BICYCLE THIEF*, *MIRACLE IN MILAN*, and *UMBERTO D.* (1952) for centralizing social inequality. Similarly, Vittorio De Sica was celebrated for embodying a new notion of authorship, in which he rendered compassionately the people's suffering under oppressive circumstances, rather than simply indulging his stylistic predilections.³³⁾ This model was seen to have been perfected in the much-praised *ATTENTION! BANDITS!* (*ACHTUNG! BANDITI!*, 1951), in which it was used to showcase the economic under-classes finding political guidance during resistance. This film's director, Carlo Lizzani, who had already received an award at the 1950 Karlovy Vary film festival for his documentary *SOMETHING CHANGED IN SOUTHERN ITALY* (Italian Title: *AL SUD QUALCOSA È CAMBIATO*, 1949), received a similar accolade a year later for his new film.³⁴⁾ By contrast, Czechoslovak critics dismissed *STROMBOLI* (*STROMBOLI, TERRA DI DIO*, 1948). In suggesting that director Roberto Rossellini's had betrayed realism, they revealed a personal sense of neorealism as wholly predicated on the depiction of social inequality. For this reason, Rossellini was accused of succumbing to the financial temptations of primarily commercial filmmaking.

32) vk, 'Italský film se brání', *Kino*, 17 March 1949, p. 83; Tosi, *Výhlídky italského filmu*; Jaroslav Brož, 'Soumrak italského filmu', *Kino*, 23 November 1950, pp. 558–559; Antonín Navrátil, 'Díla pokrokových vlivů v západních filmových produkcích', *Kino*, 16 August 1951, pp. 409–411; Anon., 'Nenatočené filmy italských režisérů', *Kino*, 15 November 1951, p. 555; Osvald Stein, 'Filmová kultura západu v boji proti Hollywoodu', *Kino*, 18 August 1952, pp. 361–363. Italian Leftist culture pursued a similar strategy. A series of reports published in the mid 1950s in the journal *Cinema Nuovo* as "I film che avrebbero voluto fare" (English-language translation 'Films they would have liked to make') denounced the lack of financial support provided to supposedly valuable film projects.

33) -jab-, 'Zloděj kol', *Kino*, 27 September 1951, pp. 478–479; bž., 'Zloděj kol', *Kino*, 3 August 1952, p. 17.

34) Lizzani's commitment to political causes was such that he even gave a copy of *ATTENTION! BANDITS!* to a North Korean delegation as a sign of solidarity and of his support for this country in its war with the South. See Carlo Lizzani, 'Italská bužoasie a filmy o národním osvobozeneckém hnutí', *Film a doba*, vol. 1, no. 3 (1952), pp. 163–164.

The Czechoslovak Critical Reception of Italian Neorealism: Phase Three — Specificity

By 1953, the Czechoslovak critical scene had changed significantly, with unprecedented attention paid to cinema, especially film style and narrative. Nevertheless, supporters of socialist realism, such as the critics mentioned above, singled out some neorealist films for close analysis.³⁵⁾ At this time, Cesare Zavattini became a key figure after he suggested that neorealism should be seen less as representing reality as a predictable set of social processes prescribed by the laws of dialectic materialism than as a vehicle with which the camera could record and reproduce phenomenological reality.³⁶⁾ This filmmaker's significance to the period is encapsulated by his receipt in 1955 of an International Peace Prize, an award previously given to prominent artists and thinkers including Pablo Picasso, Bertolt Brecht, Vítězslav Nezval, and Paul Robeson.³⁷⁾ Established with an overtly anti-imperialist agenda in 1949 by the World Peace Council, this ideologically inflected honor was given to artists, filmmakers, and organizations that were seen to have contributed to world peace. Himself neither an orthodox Communist by Soviet standards nor a socialist realist director, Zavattini's receipt of this accolade situated this filmmaker, and, by extension, the neorealism with which he was associated, within a pantheon of revered Leftist films and filmmakers. It also provided an endorsement of a different type of realism to socialist realism: one that did not offer exclusively social criticism. This step would have been unconceivable five years earlier.

During phase three, the focus of the Czechoslovak critical reception of Italian neorealism changed as this trend was perceived as a poly-stylistic phenomenon,³⁸⁾ as ideological control loosened and as attention to film style increased. Critics typically focused on narration and style, and were less concerned with evaluating films ideologically. This shift in attitude was partly a product of Moscow's validation of neorealism, following a retrospective of key works at the city's Dom Kino theater in late 1953. As early as the first half of 1954, *Kino* and *Film a doba* published translations of articles that had been written about the films by Ilya Ehrenburg and Alexander Dovzhenko respectively.³⁹⁾ These studies introduced new criteria with which to evaluate neorealist films. They stressed neorealism's propensity for ambiguous characters that did not represent extremes of either virtue or immorality, its heritage in Italian art and global cinema, and their view that its style was of greater value than its political themes. These new evaluative frameworks in turn redirected critical attention to other neorealist filmmakers. For the first time since the end of the

35) See for example Oldřich Kautský, 'Řím v 11 hodin. Skutečnost vyprávěná umělcem', *Kino*, 22 October 1953, pp. 346–348; Id., 'Romeo a Julie na vesnici', *Kino*, 25 March 1954, pp. 106–107; Id., 'Pravda romantická', *Kino*, 8 April 1954, pp. 122–123; Oldřich Kautský, 'Ulička a přece celý svět', *Kino*, 29 July 1954, p. 253; Id., 'Italský usměv', *Kino*, 21 October 1954, pp. 346–347.

36) Cesare Zavattini, 'Několik myšlenek o filmu', *Film a doba*, vol. 1, no. 6 (1953), pp. 931–941.

37) Jan Chotek, 'Světové ceny míru filmovým pracovníkům', *Film a doba*, vol. 3, no. 5–6 (1955), pp. 269–271. Zavattini shared this award with the Dutch documentarian Joris Ivens.

38) Francesco Casetti, 'Style as a site of negotiation: the case of realism and neorealism', <<http://francescocasetti.files.wordpress.com/2011/03/style-as-site-of-negotiation.pdf>> [accessed 18 April 2014].

39) Ilja Ehrenburg, 'O italských filmech', *Kino*, 28 January 1954, p. 44; Alexander Dovzhenko, 'Pokrokové síly italské filmové tvorby', *Film a doba*, vol. 3, no. 1 (1954), pp. 155–159.

war, the plausible depiction of reality was seen as an aesthetic choice executed calculatedly by creative talent, as evinced in the reception of *ROME: 11* or *THE MILL ON THE PO* (Italian Title: *IL MULINO DEL PO*, 1949). Moreover, a successful realist film was no longer considered to require dramatic plotting, a shift exemplified by the praise lavished upon the neorealist comedy *TWO CENTS WORTH OF HOPE* (Italian Title: *DUE SOLDI DI SPERANZA*, 1952).⁴⁰⁾ The titles of these articles, which can be translated into English as “Romantic Truth” and “Reality as told by an artist”, emphasized that the truth could indeed be romantic and that reality could be captured by an artist. These shifts in critical discussion enabled Rossellini to be recuperated as a master of improvisation.⁴¹⁾ Filmmakers were credited with constructing a narrative based on choices that operated outside of ideological demands. After a lengthy period of time, Marxist frameworks had provided a means by which directors could be credited with fashioning films that expressed their own perspectives. Filmmakers could finally claim authority of their films.

Conclusion

In the postwar era, Italian neorealism enabled Czechoslovak film critics to promote various ideological and stylistic frameworks that remind us of the shifting notions of art, political commitment, realism, and authorship. Our understandings of neorealism whether as a production trend or as a collection of film styles or as both should not be limited to its aesthetic impact or its status as an inaugurator of modernist cinema. Neorealism was influential on both sides of the Iron Curtain, because it dovetailed with ideological positions, social and ethics issues, transnational film production and critical trends, and film festivals’ changing policies to the East and the West. This trend offered multiple access points to audiences and critics, and its myriad models of authorship posited a range of perspectives on social issues. The opaqueness, for which Bazin famously praised *PAISAN* (Italian Title: *PAISÀ*, 1946) was therefore by no means limited to its *mise-en-scène*.

Francesco Pitassio is an associate professor at the University of Udine, Italy. He has published in various international journals including *Cinegrafie*, *Bianco e Nero*, *CINÉMAS*, *Montage/AV*, *Archivos de la Filmoteca*, and *Iluminace*. Since 1997, he has been a member of the scientific committee of Udine’s International Conference on Film Studies. He is also an editor of *NECSUS — European Journal of Media Studies*, and coordinates *Cinéma & Cie*’s editorial staff. His books include *Ombre silenziose. Teoria dell’attore cinematografico negli anni Venti* (Udine, 2002), *Maschere e marionette. Il cinema ceco e dintorni* (Udine, 2002), *Attore/Divo* (Milano, 2003), and *Il neorealismo cinematografico*, with Paolo Noto (Bologna, 2010).

40) Kautský, ‘Řím v 11 hodin’; Id., *Romeo a Julie na vesnici*; Id., ‘Pravda romantická’; Kautský, ‘Ulička a přece celý svět’; Id., ‘Italský usměv’.

41) -ro-, ‘Roberto Rossellini zastáncem improvisace’, *Film a doba*, vol. 4, 7–8 (1955), p. 377.

Films Cited:

Attention! Bandits! (*Achtung! Banditi!*; Carlo Lizzani, 1951), *Bicycle Thief* (*Ladri di biciclette*; Vittorio De Sica, 1948), *The Devil's Revine* (*Czarci żleb*; Tadeusz Kański, Aldo Vergano, 1950), *The Earth Trembles* (*La terra trema*; Luchino Visconti, 1948), *A Husband for Anna* (*Un marito per Anna Zaccheo*; Giuseppe De Santis, 1953), *The Mill on the Po* (Italian Title: *Il mulino del Po*; Alberto Lattuada, 1949), *Miracle in Milan* (*Miracolo a Milano*; Vittorio De Sica, 1950), *The Path of Hope* (*Il cammino della speranza*; Pietro Germi, 1950), *Rome: 11* (*Roma ore 11*; Giuseppe De Santis, 1952), *Shoeshine* (*Sciuscià*; Vittorio De Sica, 1946), *Something Changed in Southern Italy* (*Al Sud qualcosa è cambiata*; Carlo Lizzani, 1949), *Stromboli* (*Stromboli, terra di dio*; Roberto Rossellini, 1948), *Two Cents Worth of Hope* (*Due soldi di speranza*; Renato Castellani, 1952), *Umberto D.* (Vittorio De Sica, 1952), *Under the Olive Tree* (*Non c'è pace tra gli ulivi*; Giuseppe De Santis, 1951).

SUMMARY

Italian Neorealism Goes East: Authorship, Realism, Socialism**Francesco Pitassio**

Festivals, awards ceremonies, retrospectives, and distribution enabled Italian neorealism to exert a lasting influence on film cultures around the world. Yet, while it is known that this trend influenced the style of Eastern European cinema, little has been said about its contributions to film cultures in the region. In response, this essay examines the circulation in Czechoslovak cultural discourse of notions of authorship relating to neorealist cinema. The essay examines the reception of the films in two film magazines, *Kino* and *Film a doba*, from 1945 to 1955 — a period bookended by the emergence of neorealism and the nationalization of the Czechoslovak film industry, and by Czechoslovak journalists' somewhat belated response to the 1953 decline of the trend.

Constantin Parvulescu

Opening Titles and Authorship in Romanian Socialist Film

The opening credits of Romanian films illustrate the changing values film industries and audiovisual culture under State-socialism assigned to cinema, authorship, and marketing. This essay examines the opening credits of Romanian serious dramas which were intended to question or raise awareness of historical, moral, political, and social issues. I trace the transformation of these sequences across the socialist era, dividing it into three periods: Early Socialism (1947–1957), Mid Socialism (1957–1977), and Late Socialism (1977–1989). These periods are distinguished by significant transformations in Romanian socialist discourse and the nation's cinematic output. I argue that title sequences bare the traces of organizational, aesthetical, economic, and political discourses, in particular the elevation of the director to the status of author.

Following the Soviet example, the opening titles of the early socialist film *MITREA COCOR* (1952) read: the film company, screenwriter, director, cinematographer, composer, editor, and some staff — the names of the actors appear only later. To account for this format, we need only recognize that *MITREA COCOR* was made at a time when the Soviet Union exerted its strongest control over Romania. In 1950, the Romanian film industry was nationalized, and reorganized according to the Soviet model. *MITREA COCOR* thematized the collectivization of agriculture — a process which started in 1949 and which itself was modeled on a Soviet precedent. The film combined elements of pre-socialist cinema with aspects of socialist realism (again imported from the Soviet Union). This hybrid style was also a product of the film having been helmed by two directors — one schooled on, and active in, the theater of the interwar period, the other an innovative filmmaker who had learned his craft in Moscow.

The Soviet approach to opening credits differed from those used at the time in western film industries, including Hollywood. The Soviet model derived from a distinct cinematic tradition, a distinct understanding of art's social functions, a distinct organization of industries under State-socialism, and a pan-European postwar effort to offer alternatives to American imports. Hollywood's influence on the cinema of the continent was substantial. It had generated seventy-five percent of its income in the 1930s from its European ex-

ports.¹⁾ After the war, however, European film industries and governments retaliated by implementing protectionist measures.²⁾ The traces of such conduct were noticeable in the opening titles of their films, partly as a means of showcasing difference from the Hollywood products being framed as culturally imperialistic and economically piratical.

Hollywood and the Soviet film industry were not just major influences on Romanian cinema, they were also its most prominent Others. As Thomas Elsaesser has suggested, they were significant Others not only because they were widely seen as colonizing forces, but also because they were reminders of the aesthetic interdependency of film industries, including those across the Iron Curtain.³⁾ When considering the early-socialist period, I place an emphasis on the influence of these two superpowers. The differences between Romanian opening credits and their Hollywood counterparts are of particular importance at this time, because they emblemize distinct modes of production: one capitalist, the other socialist. However, during the mid- and especially the late-socialist period — eras of détente and continental integration — a consideration of European film culture becomes pertinent on account of its growing influence on Romanian cinema.

As the early socialist period was unfolding in Eastern Europe, Hollywood's opening credits were ordered thus: lead actors and actresses came first (the above-the-title cast), followed by the rest of the cast and the crew. Hollywood also foregrounded producers, overlooked writers, and, some exceptions notwithstanding, named the director at the end of the sequence.⁴⁾ Only a handful of directors, including Frank Capra, Orson Welles and Alfred Hitchcock, were granted the honor of having their names featured before the title of the film (or of having their names featured on posters above that of the picture).⁵⁾ Hollywood's order of billing therefore followed a specific marketing logic.

The development of title sequences used in the Romanian film industry was shaped by a negotiation of ideological and commercial imperatives, of Soviet and western influences, of popular and high cultural values, and of nationalism and transnationalism. They were also influenced by institutional developments such as the creation of Romanian Bufta Film Studios (Studioul Cinematografic București), historical shifts such as de-Sovietization and the cultural liberalization of the 1950s, and the post-1968 internationalization of Romanian society. Economics also played a part, especially the pursuit of autonomy from Moscow, and the austerity of the 1980s.

During a period of de-Stalinization that began in 1956 the order of billing that had been used on MITREA COCOR gave way to a new approach. Consequently, THE ERUPTION

1) Thomas Schatz, 'Hollywood and the Triumph of the Studio System', in Steve Neale (ed.), *The Classical Hollywood Reader* (New York: Routledge, 2012), pp. 167–178, 175.

2) Steve Neale, 'Arties and Imports, Exports and Runaways, Adult Film and Exploitation', in *The Classical Hollywood Reader* pp. 399–411, 401.

3) Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005), pp. 40–41.

4) Western opening credits are ordered in the following way: production and distribution companies, above-the-line actors, titles, other actors, composer, editor, art director, director of photography, producers, writers, director. See Dominic Case, *Film Technology in Post Production* (New York: Focal Press, 2001), p. 233.

5) The opening credits of REAR WINDOW (1954) are ordered thus: company, featured actors "starring in", and title. However, the title screen reads "Alfred Hitchcock's *Rear Window*", with Hitchcock's name appearing above the title in a smaller font.

(Romanian Title: ERUPȚIA, 1957) featured credits ordered thus: the production company, full cast, title, screenwriter, music, director of photography, and finally the director. This approach approximated Hollywood's credits in terms of its order, its placing of on-screen talent up front, and the pre-title billing of an ensemble cast. Widely considered a landmark film due to its topicality and social relevance,⁶⁾ *THE ERUPTION* is representative of a period of experimentation in Romanian cinema.

The early billing of actors does not ape Hollywood's prioritization of marketability but instead conveys an artistic logic. It reads: the production company (Studioul Cinematografic București) presents (prezintă pe) a cast of thirty men and (some) women in a film called *THE ERUPTION*, which has been written, produced, recorded, filmed, and directed by the credited people. The duration of the credits also sets them apart from their Hollywood counterparts. By the 1950s, Hollywood credits had been reduced to about ninety seconds, with those of *REAR WINDOW* (1954) for example lasting less than a minute. By contrast, *THE ERUPTION*'s credits ran in the absence of any background action for about two and a half minutes, giving late-running moviegoers the opportunity to seat themselves. They also evinced a more democratic approach to billing, using an identically sized font and providing equal amounts of screen-time to all contributors.

The order of *THE ERUPTION*'s opening credits influenced those of other Romanian dramas of the mid-socialist period. However, subsequent releases used shorter sequences and echoed Hollywood's lead by dropping the names of below-the-line talent. During this period, one important shift did take place however. The title of the film was generally featured before the cast. This change led to the inclusion of the term "with" ("cu", in Romanian) between the two; Hollywood had used this technique to distinguish a film's leads from its supporting cast. *THE ERUPTION*'s title sequence thus suggested that a company had made this film with the assistance of various performers, in much the same way as Hollywood credits indicated that a production company was presenting a group of actors. It is likely that these similarities to Hollywood minimized the influence of such features; after all, socialism emphasized the film itself over the talent behind it.⁷⁾

There were variations, of course. For instance, where *THE RECONSTITUTION* (Romanian Title: RECONSTITUIREA, 1968) used a cold open (opening in media res; to plot events rather than credits), and *100 LEI* (1973) billed actors before the title of the film. Arguably more significant, was the addition in the early 1970s of the production unit and the manager of the unit (head producer). Previously, the first image seen in Romanian films was a title card reading "Studioul Cinematografic București" (see Fig. 1). The inclusion of the producing unit reflected the reorganization of the Romanian production sector. Patterned after the Polish model, the production company was broken into five smaller creative teams or units, characterized by relatively high degrees of autonomy and internal cooper-

6) Călin Căliman, *Istoria filmului românesc* (Bucharest: Contemporanul, 2011), p. 225.

7) The billing sequence emphasizes the director, Liviu Ciulei, by presenting his name in a large font, on screen alone, and for a longer period of time than his collaborators. *THE ERUPTION* is also unusual because of the gendered billing of its cast. The first shot bills the actresses, and then a separate shot bills the male performers. War films such as *THE BLUE GATES OF THE CITY* (Romanian Title: PORȚILE ALBASTRE ALE ORĂȘULUI, 1975), which featured mainly male casts, also tended to bill female performers separately.

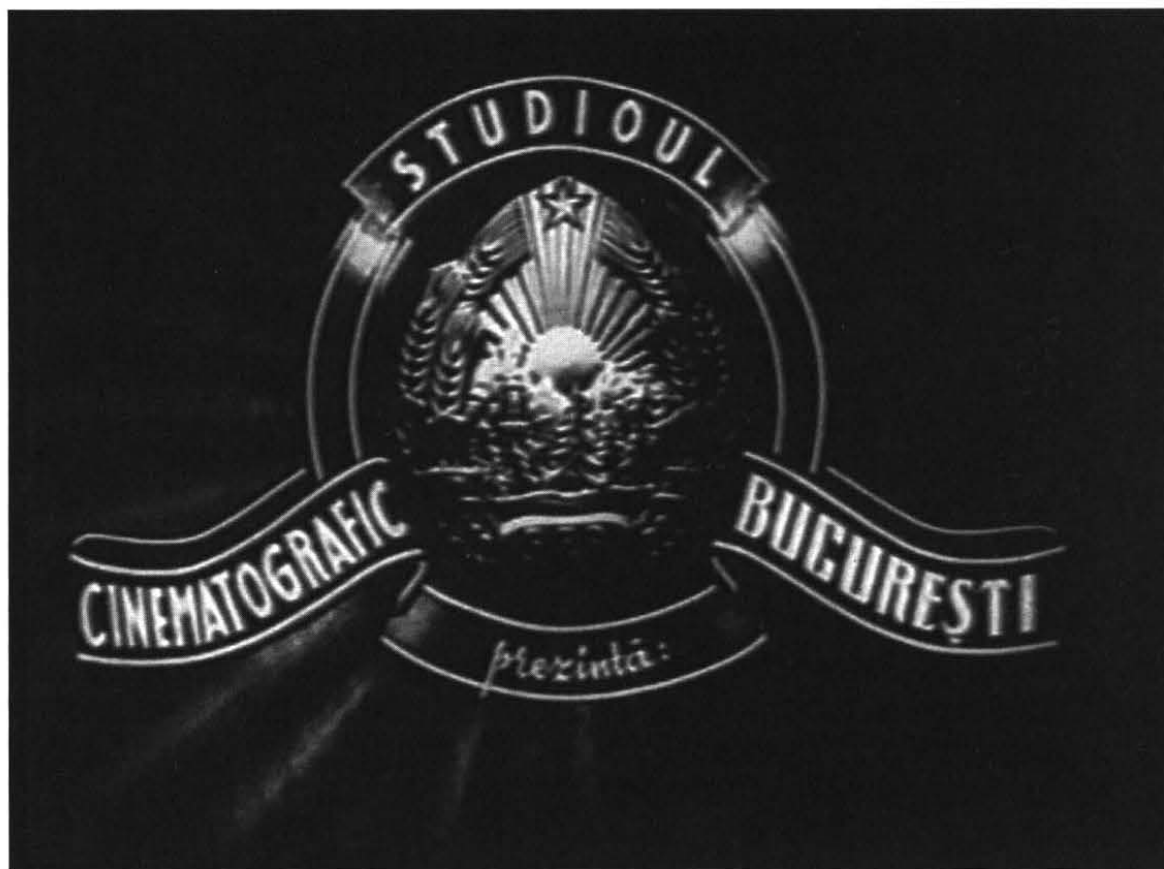


Fig. 1 The logo of the Bufta Film Studios from opening the title sequence of *MITREA COCOR*

ation.⁸⁾ A head producer was placed in charge of each unit, suggesting a vertical organization of labor, thus concentrating authorial power in the hands of one individual per unit. As the general manager of Bufta Studios, Constantin Pivnicieriu, recalls:

As time passes, the output of a film unit comes to reflect the personality of the head producer, in the same way as the editor-in-chief influences the content of the publication he is in charge of. [...] It's mostly about the thematic concerns of the films; their audiences, genres, directors, the boldness of the projects, the cinematic mode and, in general, the atmosphere [in the unit].⁹⁾

At first glance, the billing of the unit might seem to be an endorsement of collective authorship reminiscent of socialism's promotion of collective labor. Yet, the very notion of collective authorship and cooperation is undermined by the hierarchical nature of a title

8) This model was in operation in Poland from the start of the socialist era. As Dorota Ostrowska suggests "[w]ithin them filmmakers were able to exercise some degree of not just creative but also political freedom. The production units were thus semi-autonomous teams of film practitioners, funded by the state, and operating within the state-owned and state-run film industry". See Dorota Ostrowska, 'An Alternative Model of Film Production: Film Units in Poland after World War Two', in Aniko Imre (Ed.), *A Companion to Eastern European Cinemas* (Malden: Blackwell-Wiley, 2013), pp. 453–465, 453.

9) Constantin Pivnicieriu, *Cinema at Bufta: The Cinematic Studio "Bucharest" 1950–1989* (Cinema la Bufta: Studioul Cinematografic "București" 1950–1989) (Bucharest: Biblioteca Bucureștilor, 2011), pp. 52–53.

sequence that boasts different sized fonts and allocates more screen time to some contributors than others.

The title sequences of late-socialist dramas increasingly emphasized the hierarchical organization of the producing unit, and the talent behind the film. For example, *A GIRL'S TEAR* (Romanian Title: *O LACRIMĂ DE FATĂ*, 1980) lists the studio, the unit, the title of the film, the screenwriter, principal cast, music, make-up artists, set designers, costumers, sound engineers, editor, producer, director of photography, and director; other below-the-line talent are excluded. *SEQUENCES* (Romanian Title: *SECVENȚE*, 1982), an homage to the French New Wave, is bolder still. It opens to the names of the production company and the unit, before switching to a two-minute long cold opening, before finally displaying the film's title in a small font. The most significant change here concerns the introduction of the phrase "a film by" between the title and the principal cast. This reference to the director makes a clear statement of authorship and of the hierarchization of talent.

The phrase "a film by" — a hallmark of auteur cinema — became increasingly common in the opening credits of Romanian films of the 1980s. For example, *TWO STEP* (Romanian Title: *PAS ÎN DOI*, 1985) takes the totems of auteur cinema to a new level. Its opening credits foreground individual artistic consciousness over collective work, by naming the director of the film immediately after the production company and before the unit. To this, the opening credits of *IACOB* (1988) added the name of the director and the male lead after a four-minute cold open.

The title sequences of Romanian genre films developed in a similar manner. Thus, much like art cinema of the day, the gangster movie *CLEAN HANDS* (Romanian Title: *CU MÂINILE CURATE*, 1972) challenged the conventional Romanian approach to billing talent. Its title sequence begins five minutes into the film when a card reading "a film realized by" reveals the director as Sergiu Nicolaescu.¹⁰⁾ Comedies also featured various formats. For instance, the opening credits of *I, YOU AND OVID* (Romanian Title: *EU, TU ȘI OVIDIU*, 1977), a musical, starts nine minutes into the film, and herald its generic credentials by listing its cast of well-known comedians.

Early Socialism, 1947–1957

The changes detailed above were products of negotiations related to the aesthetic, industrial, and political functions of cinema. They remind us that under socialism the notion of cinema was not constructed in exclusively ideological terms. They also testify to the transnational and trans-ideological dimensions of Romanian film production, thereby bringing into question the extent to which a national cinema approach can help us understand the challenges faced by this industry.

The opening credits of *MITREA COCOR* reflected the Romanian film industry's adoption of Soviet production practices and socialist-realist content, and that the radical cine-

10) "Realized" is a telling word choice. First of all, its Romanian translation, "realizat de," was used in television for crediting producers. Second, it maintained the preeminence of the director while avoiding the auteurist underpinnings of the phrase "a film by".

ma of the Stalinist period challenged the very idea of film as art. Hollywood also showed indifference to bourgeois preoccupations with sophistication and style, as both socialist realism and Hollywood targeted a mass audience at a time when television had yet to damage film's cross-class appeal. Recognizing that it was the medium of choice for the proletariat, Communist Party elites hoped to use cinema to promote the socialist way of life. By contrast, Hollywood typically aspired to the production of politically neutral entertainment. Yet, in spite of these differences, in the 1940s and 1950s, both downplayed the artistic input of the director, by rejecting a model of authorship derived from a "bourgeois institution of art" comprising literature, the visual arts, and theater.¹¹⁾ The opening credits of Hollywood and of socialist films therefore expressed an industrial conception of cinematic production, even if the industries that produced them organized labor and ownership differently. Nevertheless, in both cases, style was considered secondary to more pertinent goals; entertainment in the case of the former, shaping citizens' worldviews, in the case of the latter.

Where Hollywood credits highlighted contributors who earned the most money, socialist realist films foregrounded personnel according to the political sway they were assumed to carry. It needs stressing that aesthetic theories of the 1950s drew a line between art produced under capitalism and that produced under socialism, positing distinct conceptions of its social functions in eastern and western nations. As a workers' art and the heir to the interwar avant-garde, socialist realism was envisaged as a cinema without authors. Authorship was dismissed as product of bourgeois concerns with form and commercial branding; it was derided as an explanatory framework of creative practice. Socialist-realist art was framed not as a product of individuals imposing a personal vision onto a work, but of people who served as conduits for the interests of the proletariat.

As much as the credits for *MITREA COCOR* embody a rejection of bourgeois conceptions of art, they also express antagonism toward the entertainment of Hollywood. Nowhere is this more apparent than in their refusal to maintain the Hollywood marketing practice of listing the cast before the title of the picture. The stars of 1950s socialism were not film actors as such, but Stakhanovite workers and communist party leaders. For this reason, in a film about collectivization like *MITREA COCOR*, performers' names appear at the end of the opening credits.¹²⁾ One should also not misread the positioning of the director three shots after the production company and the writer. This film's credits were designed to contrast Hollywood practices, which billed the director at the end of the sequence. Although the Romanian film industry saw the director as a producer, it needs to be made clear that the term "producer" was rarely used before the 1970s and did not mean the same thing as it did in the West. Thus, what *MITREA COCOR* credits as the work of the director also refers to the contribution of the producer, i.e. supervising project development. A key semantic nuance also characterizes the Romanian phrase for "directing", which is used instead of the western standard "directed by", thus undermining the sense of directorial ownership; emphasizing the role of the director rather than his or her influence over the final product.

11) See Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis: Minnesota University Press, 2003).

12) The tradition of Soviet Montage also devalued the contribution of the actor and the scriptwriter. See Leo Braudy and Marshall Cohen, *Film Theory and Criticism* (New York: Oxford University Press, 2009), p. 448.

The early billing of the directors also reminds us of the relationships between socialist art and the theatre. Most creative personnel working in the Romanian film industry — including the co-director of MITREA COCOR, Marietta Sadova — either came from the theater or continued to work there.¹³⁾ As a relatively new institution, the Romanian film industry was unable to develop a pool of politically “on-message” personnel, and was thus heavily reliant on individuals schooled by, what were seen at the time as, the reactionary institutions of the past. A onetime acting luminary of bourgeois theater, Sadova had either truly embraced socialist values or repeatedly affected them. In addition to adapting classic Romanian novels, she staged plays rooted in socialist doctrine such as *The Miners* (1949).¹⁴⁾ Ultimately, the Romanian film industry would cultivate socialist personnel, allowing it to unburden itself of individuals like Sadova, who was imprisoned in 1959.

The manner in which the cast of MITREA COCOR is listed is also reminiscent of theater inasmuch as it reads like the cast page of a program for a stage-play. It is organized in top-down fashion, based on each character’s importance to the story. A dotted line connects the name of the character on the left of the screen with that of the actor on the right. The character — the product of the actor’s labor — is thus listed first, with the talent who made this possible coming only second. Another trace of the Romanian film industry’s relationships to theater, and by extension its failure fully to develop the cinema as a distinct institution, can be seen in the inclusion of writer Mihail Sadoveanu as the first credit after the production company. Like Sadova, Sadoveanu also changed his political colors, at least publically. By becoming a member of the socialist parliament and receiving several prestigious political accolades, he occupied a lofty position in socialist cultural hierarchies. His prominent crediting on MITREA COCOR is also indicative of the moving image being widely seen in Romania as secondary in cultural terms to the written word. Moreover, the emphasis placed on the script serves as a reminder that this aspect of the production process was seen to offer the greatest opportunity to police a film’s political stance.

The Soviet-inspired elements of MITREA COCOR’s opening credits also exemplify a significant way Soviet Bloc film industries were differentiated from American culture. As David Caute has argued, “Soviet ideologists, critics, and film-makers tended to depict America as uncultured, as a land of capitalist entrepreneurs selling low-level entertainment, ephemeral, narcotic trash, and Disneyland fantasies to a bemused populace.”¹⁵⁾ Although the Soviet Union was a largely proletarian country, its elites aimed to market the nation as educated and well-versed in high art: not only as the land of Lenin and Stalin, but of Tchaikovsky, Shostakovich, Russian Ballet, Dostoyevsky, Stanislavsky, Chekhov, and the Bolshoi Theater.

13) With few exceptions, well-liked Romanian film actors (socialism’s stars) made their living from theater.

14) Vera Molea, ‘Marietta Sadova from Legionarism to Proletcultism’ (Marietta Sadova de la legionarism la proletcultism’, *Historia.ro*. <http://www.historia.ro/exclusiv_web/general/articol/marietta-sadova-legionarism-proletcultism> [accessed 23 September 2014].

15) David Caute, *The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War* (New York: Oxford University Press, 2009), p. 8.

For the Soviet population the vital term “cultured” — kul’turnyi — carried, paradoxically, values normally associated with the bourgeoisie, not least “correct” and “respectable” comportment in public.¹⁶⁾

Romanian cultural elites replicated this paradoxical mixture of elitism and proletarianism, laying the groundwork for the notion of the film director as the sole source of artistic input. Nevertheless, it needs stressing that the emphasis placed on the writer is not only a symptom of socialist cinema’s relationships to theater and high culture, but also a demonstration that the order of billing during early socialism mirrored the temporality of the film production process. In a country undergoing radical industrialization in line with the Soviet model such practice reflected a productionist understanding of filmmaking, which stood in contrast to Hollywood’s ordering of talent based on marketability.

As a writer, Sadoveanu was named early in the credits because his novel and script initiated the development of *MITREA COCOR*. As such, his contributions are the most spatially and temporally distant from the audience. From an industrial-productionist perspective, *MITREA COCOR*’s opening credits convey the notion of a Romanian studio having started production of a film based on a novel and a script by Mihail Sadoveanu, a film that was then adapted for the screen by two producers/directors, who in turn employed a composer to write the music. The music and script were then realized by three directors of photography, three art directors, a costume artist, an editor, makeup artists, an orchestra, and a troupe of actors.

Mid Socialism, 1957–1977

Romania’s period of socialist-realist filmmaking ended around 1956. That year, in countries such as Poland, Hungary, and Romania, the denunciation of Stalinism precipitated periods of political liberalization, which incentivized alternatives to socialist realism and the promotion of “European values”. The film industries of Eastern Europe consequently sought to open up a dialogue with their counterparts in the West. The opening credits of 1957’s *THE ERUPTION* exemplify this shift, and project the message that Romanian cinema was responding to change. Austere sequences reflective of working-class unpretentiousness gave way to credits that boasted names located in sophisticated-looking frames. These listings were paired with an eerie musical score and images of bubbling oil and sliding mud reminiscent of American and European films noir.

The cold open of *THE RECONSTITUTION* also exemplified the general recalibration of opening credit sequences. A common practice in the 1970s, this feature gestured toward film’s emerging status as a distinct art form, and to the notion that individual authorship generated unique motion pictures. In this sense, the cold open conveyed the idea that the conventions of cinematic storytelling could be comprehended and accepted in the absence of the framing provided by the title sequence. An updating of this sort was bound up with notions of de-politicization; and with its direct and wholly diegetic character suggested

16) Ibid., p. 9.

a matter-of-factness, which countered the prescriptive nature of socialist realism. A case in point is also provided by genre films. For example, *I, YOU AND OVID* begins with a ten-minute cold open that suggests the growing influence of television on Romanian audiences. Instead of featuring the film's title, its highly self-reflexive opening shows a protagonist turning on a television set as a well-known anchor announces that the film about to be broadcast is "the Romanian production *I, YOU AND OVID*".

The opening of *I, YOU AND OVID* is indicative of the Romanian Communist Party's changing views of filmmaking. Party leaders were increasingly preoccupied with the commercial potential of cinema. By the 1960s, the ratio of entertainment to propaganda films in this country already stood at 60–40.¹⁷⁾ It was also clear that television was overtaking film as a popular medium, if only for short periods of time given that programming was broadcast for few hours a day in the 1980s.¹⁸⁾ The Romanian Communist Party's interest in the commerciality of cinema is encapsulated by a meeting among top brass that took place in 1968 prior to the drafting of new legislation on the country's film industry. The powerbrokers present felt that increased entertainment value would help bring ticket sales for Romanian films close to those of well-liked American and Indian imports. The question of how entertainment, which was seen as a capitalist appropriation of art, was to be negotiated alongside the political function of film under socialism was never answered fully. The Party's position remained contradictory. For example, it condemned sex and violence, at the same time as it condoned soft versions of this material. In addition to maximizing ticket sales, entertainment was seen to have an important public relations function. It promised to improve the image of the Party, giving the impression that it was not just interested in ideology but shared citizens' desires for recreation. Although The Party ultimately struggled to balance entertainment and socialism, its 1968 meeting made some recommendations to this effect. One recommendation concerned the production of historical epics. The potential of such an approach is illustrated by the fact that eighteen of the twenty most viewed films of the period fell into this genre. A second recommendation involved turning to films examining contemporary social issues from a socialist perspective. Topical cinema grew in importance, not least because it allowed Romanian filmmakers to fulfill Party elites' calls for socially- and politically engaged pictures while allowing for artistic expression and even criticism of the regime. This shift would become more pronounced and lay the ideological foundation for the kinds of formal experimentation associated with the New Waves of other European nations.¹⁹⁾ At the forefront of this movement, *100 LEI* concerned the nature and problems of the "contemporary man", as socialist discourse would have it.

The establishment of the role of the producer in the Romanian film industry was envisaged as a means of balancing ideological acceptability, artistic quality, and commercial

17) Cristian Tudor Popescu, *Filmul surd în România mută. Politică și propagandă în filmul românesc de ficțiune* (Iași: Polirom, 2011), p. 116.

18) Since both television and cinema were state-owned, one cannot talk of their competition in the same terms as we could of western European nations or the United States, especially in relation to how this competition might have affected style.

19) Even the makers of a formally innovative historical film such as *STONE WEDDING* (Romanian Title: *NUNTĂ DE PIATRĂ*, 1972) felt the need to explain its setting in a prologue which drew parallels between the past and the present.

success on the domestic market and overseas. Constantin Pivniceriu has suggested that producers complicate notions of authorship, arguing they operate as mediators of incompatible interests who are "responsible, and made responsible, for the quality of films and their commercial viability."²⁰ The emergence of the producer in the Romanian film industry was bound up with the reorganization of the national studio (Studioul Cinematografic București), especially its division into units. Within each unit the director was but one member of a team whose multidirectional cooperation suggested greater levels of collective authorship than the previously centralized studio. These developments were expected to challenge the notion of director as film author while blurring distinctions between the institution and the artist. They were also expected to elevate other staff and the supporting cast above their previous status as inconsequential parts of a complex machine that at once enabled and obstructed a director's vision. As Pivniceriu details, it was anticipated that the units would provide myriad creative personnel with the opportunity to express themselves through film albeit via exchanges of ideas.²¹

These institutional transformations notwithstanding, the director continued to hold a preeminent position during Mid Socialism. Consequently, *THE ERUPTION* highlights its director Liviu Ciulei by lingering on his name — presented in a larger font than his collaborators — at the end of the opening credits (see Fig. 2). Moreover, *THE RECONSTITUTION* underscores directorial authority in a manner reminiscent of the self-reflexive *I, YOU AND OVID*, by including voiceover of him instructing an actor. The director tells the actor to throw his face into mud, to lift it slowly, to let blood flow from his mouth, then to look up and ask another character why he hit him, before repeating these actions. Thus, the sequence emphasizes the director's power over the actors and the crew in general, and his right to be recognized by the spectator for his authority over the film.

Although *THE RECONSTITUTION* represented a major step toward a Romanian auteur cinema, the film remained something of an anomaly, and its influence was minimized when it was banned. *THE RECONSTRUCTION*'s title sequence is long, austere, and evokes collectivism, by listing the entire cast and crew. Even the film's director, Lucian Pintilie, is not afforded the privileged position his successors would receive. Rather, alongside, the self-reflexive strategy noted above, Pintilie's contributions are elevated indirectly by listing him as a co-writer. This emphasis on the director as contributor to preproduction anticipated the framing of the writer-director as an auteur by way of the phrase "a film by", which would become commonplace by the 1980s.

THE RECONSTITUTION exemplifies another aspect of authorship under Mid Socialism. At this time, authorship was seen also to be produced through the artist's conflicts with state censors. Indeed, film historians have argued that similar positions contributed to understandings of other Eastern European cinemas of the period, including the Polish cinema of moral distrust. In this discourse, the auteur is envisaged as taking a critical stance against the state, a practice that required him or her to mislead the state into playing the film theatrically. Andrzej Wajda is, for example, credited with executing this tactic suc-

20) Pivniceriu, *Cinema at Buftea*, p. 52.

21) *Ibid.*, p. 53.



Fig. 2 Stylized crediting in *THE ERUPTION*

cessfully when he secured releases for the stridently anti-establishment *MAN OF MARBLE* (1977) and *MAN OF IRON* (1981).

From this perspective, the strong ticket sales generated by *THE RECONSTITUTION* during its eight week engagement at a single Bucharest theater indicate not only the appeal of the film but also that of director-centered authorship. Moreover, in the event that a purportedly subversive film was banned, it tended to be the director rather than the producer or star who was seen as the principal casualty of censorship. The director was thus credited not only for the artistic success of a film, but also for its moral, intellectual, or political message. Such was the reception of Yugoslav director Dušan Makavejev and several Czechoslovak New Wave filmmakers such as Miloš Forman, who left their homelands following firestorms over their films *W.R.: MYSTERIES OF THE ORGANISM* (1971) and *THE FIREMEN'S BALL* (1967).

Late Socialism, 1977–1989

The themes of political dissent which had partly driven the success of *THE RECONSTRUCTION* at the domestic box office also made the picture marketable on the international art house and film festival circuit. This development would facilitate the rise to prominence of auteurism in the Romanian film industry of the late-socialist period. At their aforemen-

tioned 1968 meeting, the Romanian Communist Party leadership had identified the international distribution of indigenous films as commercially and politically attractive. These decision-makers had spoken at length about how such fare could draw overseas movie- and festival-goers. Their discussions were underpinned by the notion that this international cultural bourgeoisie was enamored with stylized cinema, as evinced by an award *THE FOREST OF THE HANGED* (Romanian Title: *PĂDUREA SPÂNZURAȚILOR*, 1965) had received at the Cannes Film Festival. A structuring absence at this meeting was the belief — left unspoken for political reasons — that elite audiences gravitated to films that delivered social and political critiques of Soviet Bloc countries. Rather than openly admitting as much, those in attendance concluded that international success rested on violent and titillating content, the “undressing of the actress,” as Party Prime Secretary Nicolae Ceaușescu described the latter.²²⁾ Ceaușescu put a positive spin on this issue, stressing it was inevitable that both national and international audiences would be interested in the transformations taking place in Romania. Crucially, The Party’s desire to export Romanian films increased the prestige of the director on account of the auteurist turn sweeping international festivals in the 1960s and 1970s. Art cinema, auteurism and international distribution became ever more intertwined with the “(...) international reception of art cinema becoming proof of its national importance”.²³⁾

In the late 1970s, Romanian cinema was visibly westernized, not least because of the European détente and growing East-West exchanges taking place after the Helsinki conference of 1975. This too would catalyze the rise to prominence of the Romanian auteur — and those of other Eastern European countries — in the following decade and a half. We need to acknowledge that sending Eastern European films to western festivals was nothing new, as the presence at Cannes of numerous films including the Hungarian drama *STRANGE MARRIAGE* (Hungarian Title: *KÜLÖNÖS HÁZASSÁG*, 1951) demonstrates. However, what set apart the exports of the 1970s from their predecessors are the grounds upon which they were shipped overseas. The early films were sent to promote both the strength of the film industry behind them and the socialist way of life, and, in so doing, antagonize western audiences. In short, they were exported on political grounds; as part of the political and cultural battles of the early Cold War. Consequently, they were not used to showcase the talent of the director helming the picture.

The 1975 Helsinki conference, which gradually precipitated socialist reform, was intended to advocate shared European traditions and values over East-West differences. This event served to imbue participation in subsequent festivals with an altogether new significance: belonging to a common European artistic community. Eastern European film industries were content to be seen as staunch supporters of a cultural pan-Europeanism undergirded by the European-born concept of the Auteur. The Romanian film industry in particular was more than happy to present itself as an urbane European filmmaking nation whose exports would now not just testify to the success of State-socialism, but also to its belonging to the continent. The importance of winning an award at a western festival

22) Popescu, *Filmul surd în România mută*, p. 131.

23) See Gait Rosalind and Karl Schoonover, “Introduction: the Impurity of Art Cinema,” in *Global Art Cinema: New Theories and Histories* (New York: Oxford University Press, 2010), pp. 4, 7.



Fig. 3. The celebration of the director as author in the 1980s: *TWO STEP*, “a film by Dan Pița”

also increased as it was seen to pave the way for international distribution and ultimately much-needed hard currency.

The phrase “A film by” became the standard introduction of directors of Romanian films in the 1980s (Fig. 3). This trend was prominent among, although not restricted to, the nation’s art films. Also specific to this time were credit sequences which spotlighted long-standing director-star relationships, with IACOB even highlighting this type of collaboration before the title of the film appears on screen. In much the same way as western directors had consistently worked with a preferred star — Godard with Karina, Fellini with Mastroianni, Antonioni with Vitti — the Romanian Dan Pița had collaborated with Claudiu Bleonț on four films: *CONTEST* (Romanian Title: *CONCURS*, 1982) *CHAINED JUSTICE* (Romanian Title: *DREPTATE ÎN LANȚURI*, 1983), *TWO STEP* (Romanian Title: *PAS ÎN DOI*, 1985), and *WHITE LACE DRESS* (Romanian Title: *ROCHIE ALBĂ DE DANTELĂ*, 1988). Somewhat paradoxically, such partnerships served to underscore the creative authority of the director. Where Hollywood marketing emphasized the importance of the star, these collaborations positioned the actor as a conduit through which the director could articulate his or her vision. These actors were the directors’ actor in the literal genitive sense of the term.

The opening credits of *TWO STEP*, a recipient of a Silver Bear award at the 1985 Berlin International Film Festival, shows the development of Romanian socialist cinema, including its drift toward notions of director-centered authorship. This film’s title sequence

conveys the division of the studio into units, bills the manager of the producing unit, names the producer, and indicates directorial authority with the phrase "a film by". At the same time, these credits evince the growing influence of another player: RomaniaFilm (hereafter RADEF). The inclusion of RADEF is significant because it reflects the decentralization of the Romanian film industry and the adoption of another western billing practice. Perhaps most importantly, however, it is evidence of Romania's active involvement in film exportation. After all, adding this institution to the credits was redundant in the domestic market due to RADEF's monopolization of distribution and exhibition in the country. The phrase "RomaniaFilm presents" was therefore primarily intended to mark a film as a serious drama for overseas eyes, both in Romania's traditional export markets of Eastern Europe but now also those in the West.

Conclusion: Post-Socialism

Since the fall of Communism, Romanian cinema has gradually lost its socialist character. It has become an increasingly director-centered cinema, albeit stripped of the socialist underpinnings of yesteryear. Economic and political changes facilitated the (western) Europeanization of Romanian films, even if they still differ to some extent from their western counterparts. The title sequences of the 1980s evince both stasis and change under socialism. Partly as a result of international cinematic trends, Romanian credits shifted stylistically and structurally towards western practices, irrespective of whether the film in question was light-hearted escapism or a serious drama addressing socialist issues.

Film criticism and historiography — books, newspaper articles, and Romania's leading film magazine, *Cinema* — contributed to the shift toward auteurism in serious drama. Thus, a 1982 publication designed to promote the Romanian film industry abroad framed the nation's cinema as wholly director-centered. Printed in the English language, this volume devoted an entire chapter to the auteur cinema of "the 1970s generation"; a generation that included Dan Pița and Mircea Daneliuc.²⁴ Predictably, auteurism grew in significance after 1989, when the fall of the Ceaușescu regime permitted filmmakers to indulge in greater degrees of self-expression without fear of political censure or censorship. Regime change also transformed the dynamics of this field of production, by, for example, allowing filmmakers greater control over budgets. Pița would even become the head of the state body responsible for underwriting the Romanian film industry, and, for a short time, Pintilie the Minister of Culture.

In spite of such developments, the title sequences of the early 1990s do not reflect the radical political changes Romania underwent at this time. In fact, they are remarkably similar in format, order, and style to those of the 1980s, testifying to relations with the West that predated 1989. The order of billing and the exceptions to it remained the same. The only notable change was the inclusion of the new names of production companies and distributors. Thus, the opening credits to *SENATOR OF THE SNAILS* (Romanian Title: SEN-

24) See Manuela Cernat, *A Concise History of the Romanian Film*, trans. Andrei Bantaș (Bucharest: Editura Științifică și Enciclopedică, 1982).

ATORUL MELCILOR, 1995) inform audiences that this state-supported film is distributed by a company with a non-Romanian name that includes the word “international”; following the dissolution of the units, The Studio of Cinematic Creation of the Ministry of Culture (previously known as Cinematic Studio Bucharest — Bufta) became the principal financier of Romanian films. Another change involved a rise in co-productions with western nations compared to the sporadic success the Communist regime enjoyed in arranging such ventures. Accordingly, in addition to listing various overseas production partners, *THE OAK* (Romanian Title: *BALANȚA*, 1992) went as far as to feature a title sequence entirely in the French language. Quite how all these international production companies made it in to the opening credits of (partially) Romanian films is another story however.

Films Cited:

The Blue Gates of the City (*Porțile albastre ale orașului*; Mircea Mureșan, 1975), *Chained Justice* (*Dreptate în lanțuri*; Dan Pița, 1983), *Clean Hands* (*Cu mâinile curate*; Sergiu Nicolaescu, 1972), *Contest* (*Concurs*; Dan Pița, 1982), *The Eruption* (*Eruptia*; Liviu Ciulei, 1957), *The Firemen's Ball* (*Hoří, má panenko*; Miloš Forman, 1967), *The Forest of the Hanged* (*Pădurea spânzuraților*; Liviu Ciulei, 1965), *A Girl's Tear* (*O lacrimă de fată*; Iosif Demian, 1980), *I, You and Ovid* (*Eu, tu și Ovidiu*; Geo Saizescu, 1977), *Iacob* (Mircea Daneliuc, 1988), *Man of Iron* (*Człowiek z żelaza*; Andrzej Wajda, 1981), *Man of Marble* (*Człowiek z marmuru*; Andrzej Wajda, 1977), *Mitrea Cocor* (Victor Iliu and Marietta Sadova, 1952), *The Oak* (*Balanța*; Lucian Pintilie, 1992), *Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1954), *The Reconstitution* (*Reconstituirea*; Lucian Pintilie, 1971), *Senator of the Snails* (*Senato-rul melcilor*; Mircea Daneliuc, 1995), *Sequences* (*Secvențe*; Alexandru Tatos, 1982), *Stone Wedding* (*Nuntă de piatră*; Dan Pița and Mircea Veroiu, 1972), *Strange Marriage* (*Különös házasság*; Márton Keleti, 1951), *Two Step* (*Pas în doi*; Dan Pița, 1985), *W.R.: Mysteries of the Organism* (*W.R. - Misteri-je organizma*; Dušan Makavejev, 1971), *White Lace Dress* (*Rochie albă de dantelă*; Dan Pița, 1988), *100 Lei* (Mircea Saucan, 1973).

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)

SUMMARY

Opening Titles and Authorship in Romanian Socialist Film

Constantin Parvulescu

This article analyzes the opening titles of Romanian socialist films. It reveals how their credits reflected changes in how the Romanian film industry and film culture perceived the social functions of cinema, authorship, and, marketing. The form, structure, and content of these sequences testify to the director's elevation to the position of author. Romanian film culture did not simply follow official Communist positions on the role of the arts in society however. While the Romanian Communist Party promoted socialism and nationalism, international capitalist production and distribution trends increasingly shaped cinema in this country. Whereas the late-socialist regime expressed an anti-western stance, Romanian title sequences indicated cinema was heading in an altogether different direction: it was becoming ever more auteur-driven and aspiring to marketability on an international art cinema circuit that traversed western markets and festivals.

Lucie Česálková

A School of Opportunism

*Short Filmmakers Caught in a Web of Commissions and Dealings*¹⁾

Between 1949 and 1950, the Board for Documentary Film or Sbor pro dokumentární filmy (hereafter the board) operated within the Short Film Unit or Krátký Film of the newly nationalized Czechoslovak film industry. Krátký Film was responsible for the production of all non-feature films in this country, including non-fiction, documentaries, and animation. The Annual Reports of the Czechoslovak Film Industry written by Artuš Černík downplay the importance of this board.²⁾ However, archival materials clearly show it played an active role in bringing the professional standards of short films in line with those of Czechoslovak feature film production. While there exists a need to examine the overall vision the Board developed for documentary films, its limited scope imposes more modest ambitions on this essay.

Accordingly, in what follows, I examine the relationships between these institutions from 1948 to 1953, placing emphasis on their relationships to film directors, and the influence their professional standards exerted on the medium-to-long term ideological stance of Krátký Film. In particular, I consider the range of options available to the directors of documentaries and other short films when making their own creative decisions about subject matter, and the manner in which they handled these options. So we might better understand the systems and structures in which documentary and short film production existed, I begin by detailing how at this time production was organized and how decision-making was hierarchized in the Czechoslovak film industry. An examination of the cases documented in state archives, of filmmakers' private documents, and of the minutes of meetings between those involved allows us to identify a series of motives and practices from which we might conceptualize the dynamics of the development process. These in-

1) This work was supported by the project "Employment of Newly Graduated Doctors of Science for Scientific Excellence" (CZ.1.07/2.3.00/30.0009) co-financed from European Social Fund and the state budget of the Czech Republic.

2) Artuš Černík, *Výroční zpráva čs. filmovnictví 1950* (Praha: ČSF, 1954), p. 24.

cluded the educational and ideological functions of short films, the role of the popular hero therein, methods of reconstructing the nation, recycling archival footage, and the influence Soviet documentaries exerted on their organization, themes, and style. Given that working on short films was widely seen to prepare creative personnel for feature filmmaking, we can also glean insights into how their experiences shaped Czechoslovak socialist cinema generally. In this sense, it is necessary to distinguish between, on the one hand, the temporal and spatial specificity of production, negotiation, motivation, and practice, and, on the other hand, the general conditions of working within the non-profit audiovisual production sector.

Economizing on manpower: short film production and the non-profit sector

In 1945, Jiří Lehovec reorganized short film production in Czechoslovakia, by uniting various production companies, technical service providers, and archives into a single nationalized body.³⁾ The Czechoslovak Film Chronicle, as it came to be known, was divided into Zpravodajský film or Newsreels and the aforementioned Krátký Film, which operated out of the cities of Prague, Brno, and Zlín (known as Gottwaldov between 1949 and 1990). The latter was run by Elmar Klos, with an editorial board comprising Alan František Šulc, Vladimír Čech, Jan Kavan, Jan Kučera, Jiří Lehovec, and František Sádek.⁴⁾ By mid 1946, Krátký Film assumed responsibility for all one-off productions.⁵⁾ Within a year, it boasted five production groups headed respectively by Karel Kohout, Jan Paul, Miloš Schmiedberger, František Utěšil, and Vojtěch Červený, all of whom were answerable to Lehovec. The Animated and Puppet Film unit (Kreslený a loutkový film) operated autonomously until the establishment of the Czechoslovak Film Monopoly in April 1948, but, with the founding of the Czechoslovak State Film, it joined Krátký Film and Kreslený as simply Krátký Film, with Klos remaining in charge until he was replaced by Vojtěch Trapl in September of 1948.

The nationalization of the Czechoslovak film industry brought production under the control of the Ministry of Information. Driven in part by this ministry's agenda and its relationships to other ministries, the production and the content of short films were increasingly determined by state bureaucrats. Consequently, the Minister of Information approved the executive members of Krátký Film and the thematic concerns of its output, and insisted that its films reflected governmental campaigns of the day.⁶⁾ Patterned after the

3) Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství, 1945–1950* (Prague: ČSFÚ, 1970), p. 94–95.

4) See 'Manifestační schůze pracovníků krátkého filmu', *Filmová práce*, 4 August 1945, p. 2.

5) I use Krátký Film as an umbrella term for the institution of short film production after 1945.

6) In 1951, the State expressed a preference for films which showcasing one or more of the following traits: "What the curricula vitae of the prominent industry representatives teach us", "showing transformation of village life", "the important role The Party plays in everyday life, and exposing class enemy and traitors", "the love of the Soviet Union", "the revolutionary tradition in national histories and the workers' movement", "following the example of the Soviet biographical film", "films for youth and musical comedies". Minutes from the conference of creative workers of the Czechoslovak state film (3 May 1951). NFA, f. ČSF (unprocessed, box label R9/BII/5P/2K).

Soviet model, this form of restructuring hamstrung documentary compared to other aspects of Czechoslovak production such as popular science and educational films.⁷⁾

From 1949, teams answerable to the Central Dramaturgy of Krátký Film were responsible for producing short films.⁸⁾ In the year that followed, more restructuring took place when the unit adopted the model of production used by the units behind popular science and educational films, documentary films, and animation and puppet films respectively. In this model, each unit was controlled by a supervisor; his assistant handled economic issues, and a "Dramaturgy" comprising a chief dramaturgy and two underlings liaised with their editorial boards in developing projects for production groups. Editorial boards ratified the themes and scripts of new projects and prepared final cuts of submitted works. Approbation commissions then decided how these films would be distributed.⁹⁾ It needs stressing that the editorial boards included not only unit employees but also government representatives and other external experts.

The dramaturgy of Krátký Film therefore operated in a different way to those of other units. As Petr Szczepanik has shown in relation to Czechoslovak feature film production of this period,

[t]he dramaturg, or, the artistic head of the unit, was a virtual equivalent of the pre-state-socialist hands-on 'producer', albeit without the usual financial, green-lighting, and marketing responsibilities, which were instead held by the state's or the Party's representatives.¹⁰⁾

First, Krátký Film's dramaturg partially controlled budgets, with the Ministry of Information rarely refusing his request to increase the cost of a film.¹¹⁾ Second, this dramaturg did not act as a "broker between studio and the political establishment, between upper studio management and creative teams, between writers and directors, between directors and crews, and between wider political and cultural trends and filmmaking practice".¹²⁾ On the contrary, upper management of Krátký Film shared the burden of decision-making; Vojtěch Trapl, the head of Krátký film, who was also the head of the Popular Scientific film unit, attended editorial board meetings, as did representatives of the relevant governmental ministries. A broad range of agents therefore applied regulatory mechanisms to short films. Undermining the notion of individual creative input, their actions led to mul-

7) At a meeting of the Documentary Film Group at the Film Institute of Czechoslovak State Film held on 18 November 1949, Elmar Klos stated his intention to model Czechoslovak film production on the Soviet system. "A. F. Šulc: And what will be left of the current Krátký Film? Elmar Klos: Probably nothing but popular science films". NFA, f. ČSF (unprocessed, box label R5/BII/1P/5K).

8) Dramaturgs F. B. Kunc and A. F. Šulc ran Krátký film Praha, Josef Kainar Krátký film Brno, Jaroslav Novotný Krátký film Zlín, Erik Švábík Kreslený film Praha, Richard Kubeš Kreslený film Brno, Jiří Trnka Loutkový film Praha, Hermína Týrlová and Karel Zeman Loutkový film Zlín.

9) Materials of the organisation (Dokumentární film, Populárně-vědecký a naučný film, Kreslený a loutkový film). NFA, f. ČSF (unprocessed, box label R11/BII/3P/6K).

10) Petr Szczepanik, 'How Many Steps to the Shooting Script? A Political History of Screenwriting', *Iluminace*, vol. 25, no. 3 (2013), p. 81.

11) See film budgets approvals in: NA, f. MI, k. 170–190.

12) See Szczepanik, 'How Many Steps to the Shooting Script?'

tilateral negotiations which transformed the production process into an arena in which clashes between creativity and Party loyalty played out. Crucially, during negotiations with state officials, the editorial board was often critical of the films it received and of the talent behind them. For instance, a fairly typical exchange in a summary of an editorial board meeting read “[PRVNÍ OBILÍ STÁTU / THE FIRST STATE GRAIN] was made following a commission by the Ministry of Purchase: “Comrades were present at the screening. We criticized the film openly; they defended it.”¹³⁾ In a dual role that influenced its relationships to filmmakers, the editorial board functioned as both a gatekeeper and possessor of power in the script selection process. Moreover, as permanent staff, both dramaturgs and the editorial board members held a quite different occupational status to the directors and other personal hired on short-term contracts. As elucidated below, their dependence on editorial boards profoundly influenced filmmakers’ conduct. In order better to understand the reasons for this hierarchical organization we need to recognize its relationships to short film production generally and under State-socialism in particular.

Crucially, short films belonged to the non-profit sector of the State-controlled Czechoslovak film industry. Their circumstances of distribution ensured these were not standard commodities that stood to generate revenue to cover the cost of production and turn a profit for their backers. Short films operated outside financial spheres and circuits of monetary exchange. Rather than being judged on box office returns, their success was measured in symbolic and educational terms; by their capacity to impart values and information. While these films were not produced for commercial reasons, striking a balance between economic and ideological concerns was nevertheless pertinent to their development, not least because they were costly propositions.

Countless archival documents from the period reveal that Krátký Film strove to balance the operational and economic challenges of fulfilling the State’s long-term approach to short film production. Ensuring that its shorts adhered to their educational, civic, and propagandistic responsibilities doomed the unit to the hapless pursuit of securing financing for these inevitable loss-makers. Krátký Film found itself in the unenviable position of being pressured into producing costly cultural artifacts for which the agent applying the pressure was loathed to pay. The State’s hesitancy to bankroll shorts gave rise to a number of structural/organizational measures designed to ensuring high levels of output at minimum expenditure. In practice, this meant that the lion’s share of the cost of production was either paid by the ministry commissioning a film or by parties expected to benefit from the film’s subject matter.

These testing circumstances were compounded by a contemporaneous trend toward cutting the salaries of Krátký Film’s staff, especially those of permanent employees.¹⁴⁾ Disputes between filmmakers and management predictably ensued. For example, the director Jan Kavan complained that his contract offered little professional security or control over the final cut of his films.¹⁵⁾ Kavan’s lament anticipated a long-term issue captured in a letter which disoriented practitioners wrote to unit management in June 1948. They made it

13) Meeting Reports. NFA, f. ČSF (not processed, box label R11/BII/3P/6K).

14) Výklad k situaci v Krátkém filmu. Archiv Barrandov Studios, a.s., f. Barrandov — historie, c. 1949-01-c.

15) Krátký film Jízda králů — dokončení jeho. NA, f. MI, k. 176, složka Filmy krátké — J.

clear that they considered their situation to be a clear-cut case of social inequality, particularly as the duties of permanent and temporary employees were identical, but their benefits not.¹⁶⁾

(...) Krátký Film has been employing part of its staff on a permanent basis, and another on short-term contracts. Permanent contracts are given to office workers and a small number of creative workers including film directors. The rest of the film directors — the majority of them in fact — along with several members of the production section, all equally engaged in the advancement of Krátký Film, are unable to enjoy the legal benefits granted by the people's democracy of Czechoslovakia to every one of its hard-working citizens. They receive no health insurance or pension, and are not entitled to child benefits, bonuses, holiday pay, or many of the other benefits afforded trade union members. They have no right to vote for the works council yet they are obliged to pay sales tax, and, unlike their colleagues, the revenue office regards them as private entrepreneurs!¹⁷⁾

Although management at Krátký Film made no concession to creative workers employed on short-term contracts, it did attempt to resolve this situation. Concerns over the division of labor had been festering since nationalization. However, management was primarily concerned with maximize output, rather than tending to the emotional or financial wellbeing of casual workers. Klos emphasized that technical personnel were treated well at this time, much as they had been during the Nazi occupation of Czechoslovakia.¹⁸⁾ Because this unit was the product of a merger between eighteen companies, the various professions represented therein were unevenly distributed and in terms of skill and experience. While camera operators tended to work on shorts and feature films, directors — at least according to Klos — lacked the expertise to multitask in this way. For Klos, a lack professional expertise underwrote management's dealings with staff, especially when it came to verifying talent's qualifications, drafting contracts, and handling redundancies.

Economic conditions also played a role however, particularly the pressure placed on the management of Krátký Film by the Ministry of Information and other governmental institutions. These bodies, as well as third parties pushing their own agenda, overburdened the unit with commissions, many of which were insufficiently funded; the third parties could usually only afford to cover the cost of production and not unit's operational costs. Consequently, management sought to increase output while cutting costs in two ways. One the one hand, it channeled capital to production, sharing the burden with those who commissioned projects, and, in so doing, ensuring the continued practice of using

16) The group comprised most of the key short film makers of the late 1940s: Pavel Blumenfeld, Jindřich Ferenc, Kurt Goldberger, Antonín Görlich, Rudolf Hlaváček, Jan Kavan, František Lukáš, František Oukrop, Josef Pintner, Jiří Stichenwirth, Jan Svoboda, Václav Švarc, Ivo Toman, Ludvík Toman, Josef Vácha, Jaroslav Veselý (directors); Josef Bulánek, Karel Smutný (cameramen); Vojtěch Červený (production manager); Václav Kokstein, Václav Waldhaus (assistant production managers); and Karel Koubíček (production coordinator).

17) Československý státní film, odd. Krátký film — Pracovní poměry zaměstnanců. NA, f. MI, c. 209, file Zpl-nomocněnec pro filmovou kroniku a krátký film, 1945–1949.

short-term contracted staff. On the other, the salaries of permanent staff were not linked to workloads, ensuring their income remained fixed even when commissions increased.¹⁹⁾ Both strategies benefited management over employees, but helped the unit to grow.

A change to industrial relations came into force in 1949 when some creative personnel received fixed-term contracts.²⁰⁾ These were primarily reserved for dramaturges, scenario writers, and scriptwriters; the status of directors and camera operators was actually downgraded.²¹⁾ The prioritization of a project's ideological dimensions — elucidated below — explains much about the character of industrial relations at the unit. The fixed-term employment system may have been a stopgap solution at best, but it still tempered the charges of inequality and exploitation leveled at management. What remained, however, was the sense of insecurity that resulted from an organization which offered its creative staff quite limited professional opportunities. After all, even the Information of Ministry rationalized the one-year duration of the contracts by suggesting that filmmakers were under-qualified and by stressing the insecure nature of working on short films. “ (...) [It] is necessary to leave options open in regards to the termination of employment, in view of the fact that film directors in particular are often newcomers to the field whose qualifications remain unproven”, the ministry argued.²²⁾ Ultimately, this sense of professional insecurity at Krátký Film ranked among the most decisive factors shaping career development and professional achievement in short film production of the late 1940s. The working lives and forms of authorship incubated within this system started gradually to transform in the early 1950s amid pressures related to planning, the fulfillment of ministerial and other institutional directives, and increasing numbers of commissions. A new purpose-oriented strategy for short film production introduced in 1949 was formulated in response to the criticism of the previous system, including that of its exploitation of staff on short-term contracts. Management finally acquiesced to calls to standardize equal conditions of employment for all production personnel.²³⁾ Alongside organizational flaws and the conflicting agenda of the editorial boards and filmmakers, the labor relations problems that had dogged Krátký Film nevertheless continued to fuel criticism of unit inefficiency, from politicians and from within.

18) Výklad k situaci v Krátkém filmu. Archiv Barrandov Studios, a.s., f. Barrandov — historie, file 1949-01-c.

19) Ibid.

20) In January 1949, the Ministry of Information acknowledged that “workers were deprived of their employment rights”, and recommended their re-classification “in view of a need for workplace conditions to correspond to the social requisites of our time”. Přerazení pracovníků Krátkého filmu ze smlouvy o dílo do služebního poměru. NA, f. MI, file 209, section Zplnomocněnec pro filmovou kroniku a krátký film, 1945–1949.

21) Materiál Dokumentární film. NA, Archiv ÚV KSČ, f. Ústřední výbor 1945 — 1989, Prague, oddělení kulturně propagační a ideologické (19/7), arch. i. 668.

22) Přerazení pracovníků Krátkého filmu ze smlouvy o dílo do služebního poměru. NA, f. MI, c. 209, file Zplnomocněnec pro filmovou kroniku a krátký film, 1945–1949.

23) Materiál Dokumentární film. NA, Archiv ÚV KSČ, f. Ústřední výbor 1945–1989, Prague, oddělení kulturně propagační a ideologické (19/7), arch. i. 668.

Negotiations, Ideology, Economy, and Time Pressure

It was not uncommon for the editorial board to suggest that a new project should be assigned to a director with a track-record of delivering satisfactory films on time.²⁴⁾ This seemingly trivial request was more significant than we might think, not least because it points to the demands placed on short film makers. The importance of the timely delivery of acceptable films was such that it even superseded originality. It is clear that even when the Ministry of Information assumed ultimate control of production, executives at Krátký Film were taking steps to ensure their properties stood a reasonable chance of securing ministerial support. Among the most important consequences of this conduct was the convergence and subsequent standardization of two practices: echoing the discourses set by the ministries and other agenda-setting institutions, and producing series of shorts helmed by a single director. In financial terms, the editorial board's attitude was contradictory. Its stance toward budgets was rather *laissez faire*; it even agreed to increase them from time to time. However, it did stress cost effective solutions to film development, such as reusing archival footage. Taken as a whole, these priorities underpinned its interaction with commissions and its attempts to balance the desires administrators and filmmakers expressed about the content, form, and themes of short films.

An early example of the dealings between Krátký Film and the ministries occurred around a series of overtly political films commissioned by the Ministry of Information in the fall of 1945. Unit executives proved themselves to be wholly subordinate to governmental wishes. Minister Václav Kopecký commissioned the unit to make seven short films on a variety of past regimes, national figures, and industrial matters. This request prompted Lehovec, in his role as a trustee, to contact the Ministry of Information asking for specifics about the desired subject matter, its organization, the duration of the films, and their handover dates.²⁵⁾ Six days later, the ministry sent synopses of each topic, informing the unit that the films needed to be episodic shorts assembled from stock footage, which would be given new voiceovers, cut as necessary, and be connected via brief bridging sequences, maps, or diagrams. This communiqué contrasted the hardships of the Nazi occupation of the country to the purported euphoria of postwar State-socialism, reading:

A street market: everything in abundance. Munich, Germans arriving in Prague; goods become scarce. War, introduction of ration cards: Government, National Alliance, Puppet Hácha, Neurath; the Führer making a speech, Frank making a speech, members of our Government making speeches. Destitution in the country rises. What we were being told; the press coverage, the reality. The industry works for the Reich. Young people pressed into forced labor. Anti-air-raid measures, Bombs over Prague. Germans still winning, but the reality is different. The situation escalates: climax.²⁶⁾

24) Zápisy redakční rady dokumentárního filmu. NFA, f. ČSF (not processed, box label R12/ AI/3P/5K).

25) NA, f. MI, k. 171, file *Filmy krátké politické*.

26) Ibid.

Where Tereza C. Dvořáková derives her view that Krátký Film enjoyed relative autonomy from government institutions from a document entitled "Observance of competences of the Ministry of Information,"²⁷⁾ other materials bring her conclusions into question. Production information and inter-ministerial correspondence suggest a correlation between ministerial guidelines and Krátký Film's output. The notion that strategy was devised between editorial boards and the unit head — in line with the requests of government institutions and other interested parties — therefore did not represent a paradigm shift born of the reorganization of the Czechoslovak film industry in 1950. Government bodies had dealt with the film production sector from 1945 onwards, and, even though their requests were not always granted, their political and economic power ensured they typically got their way. Such interactions represented an important yet largely unseen influence behind editorial board decisions. Reports on editorial boards meetings show that the final call was often left to representatives of the ministry or body commissioning the project under discussion, as their views carried greater weight than those of dramaturgs. One such document emphasized that "[t]he ministry insists on the implementation of the idea even though a film on a similar topic already exists."²⁸⁾

A combination of time pressure and indifference towards originality and professionalism also shaped the attitudes of filmmakers at the unit. Those working on commission-based contracts were forced to accept their situation and develop coping strategies. Knowing the time lag between the proposal of a project and the start of production, they sought to work on several short films simultaneously. They also drew up ideas in advance so that these could be put into action if and when needed. Although a paucity of available archival materials from the later period makes it impossible categorically to confirm the cases from the later period discussed by Vladimír Čech and Bohumil, it is possible to shine a light on cases from the early period.

Their reliance on commissions meant that filmmakers were in a perpetual state of competition with one another. The consequences for those who were not recipients of the preferential treatment that enabled them to build their portfolios are spotlighted in the personal papers of director Vladimír Čech. From 1946 to 1947, Čech saw only two of his projects come to fruition: *NEROZUMÍM* (I DON'T UNDERSTAND, 1947), a docudrama about the search for Czechoslovak children in postwar Germany, and *DAŇOVÁ MORÁLKA* (TAX MORALE, 1947), a Ministry of Finance-commissioned piece explaining Czechoslovakia's new State-controlled economy. At least five others remained unfinished. As was fairly typical of the period, Čech was a victim of the State's ideological priorities and of competition with the units. On occasions the topics he was developing did not dovetail with Party policy; on others, filmmakers developing similar projects were chosen ahead of him. Thus, his much-praised sketch named "Hoří!", about a child causing a house fire, failed to conform to existing mandates. Moreover, with "Hudba nad Vltavou" ("Music Over the Vltava River"), Čech had set about promoting Czechoslovakia and its music by way of a tribute to the Prague Spring Festival, the Czech Philharmonic Orchestra, and the Prague Musical

27) Tereza Cz. Dvořáková, 'Elmar Klos a zestátnění československé kinematografie', in Jan Lukeš (ed.), *Černobílý snář Elmara Klose* (Praha: NFA, 2011), pp. 61–62.

28) Zápisy redakční rady dokumentárního filmu. NFA, f. ČSF (not processed, box label R12/ AI/3P/5K).

May festival. Even though interest existed in promoting the Prague Spring, it was felt that Čech's synopsis was too vague and poetic at a time when such films needed to focus either on the reconstruction of the country or on Protectorate-era heritage

While typically associated with creative experimentation, the case of Krátký Film reminds us that reusing stock footage and other recycling strategies such as collage and montage are also practically motivated. Belonging to this unit was the Baalfilm production company, which had specialized in the production of promotional films since the Nazi occupation of Czechoslovakia. Baalfilm worked from a limited range of prewritten scripts that could be repurposed to the specific needs of individual clients. For example, a script entitled "White Lady" was offered as the basis for commercials for a soap firm in 1944 and a furniture company three years later.²⁹⁾ Krátký required screenwriters, production executives, and directors "to be aware of its growing archive of footage and its use in new productions". Directors clearly preferred financially-derived solutions because they were forced to process instructions quickly, because they could never be certain about what future commissions might entail, and because most of their ideas never made it to the screen.

Economics notwithstanding, short film makers needed above anything else to ensure that their work fulfilled its ideological and educational mandate. Failing to do so could result in the termination of the project. For example, stock footage of American runners and of hockey players deemed personae non grata by the State needed to be removed from *SPORTOVNÍ MASÁŽE* (SPORTS MASSAGE, 1948).³⁰⁾ Complying with the ideological demands of the client, which usually meant the government, was typically bound with four other practices: promoting the figure of the popular hero, spotlighting the reconstruction of the nation, replicating Soviet models, and maintaining a sense of authenticity through location shooting and the use of non-professional performers. Thus, the board criticized the makers of *VALAŠSKÝ SOUBOR JASANKA* (WALLACHIAN COMPANY JASANKA, 1953), for paying insufficient attention to individual folk dancers as emblems of the new Czechoslovakia, lamenting this failure as evidence of their inability to live up to Soviet precedents.³¹⁾ The pressure to meet such demands paradoxically led to confected portraits of idealized or demonized citizens and groups; of socialist heroes and enemies of the state. With their makers knowing that these were the real indices of acceptability for the board, short films were invariably derivative, schematic, and riddled with stereotypes.

It is important to emphasize that executive ideological control exerted the greatest single influence during both those parts of the production process concerned with the selection and approval of both the general subject matter of projects and their scripts. During postproduction, the editorial board mainly recommended changes to commentary, while calling for some content to be reedited or cut. Even though the board's judgments could be quite severe at this time, few films were banned. Those films the board deemed to have failed in terms of delivering suitably topical and ideologically sound content were simply

29) Kašpar Václav — Chemická výroba (Dvůr Králové). NFA, f. Baalfilm, sgn. II/d, inv. č. 44; Bratři Škutové — výroba osvětlovacích těles (Frýdek). NFA, f. Baalfilm, sgn. II/d, inv. č. 40.

30) NFA, f. ČSF (not processed, box label R11/BII/3P/5K).

31) Ibid.

distributed non-theatrically. Although it was well aware of the questionable quality of many of its films, the board went to great lengths to fulfill the terms of its contracts and to achieve its release its production targets.

Conclusion

The postwar reorganization of the Czechoslovak film industry led to the formation of a distinct, highly controlled short film production sector. Economic and organizational-operational factors fostered an opportunistic environment shaped more by external forces than individual creative talent. The degree of autonomy enjoyed by the makers of short films was determined by their capacity to deal with those commissioning their projects and to ensure they conformed to governmental agenda. Such circumstances pushed filmmakers into tailoring content accordingly, whether in terms of subject matter, the positions their films took thereon, or using stock footage. Given that the management of Krátký Film only provided some creative personnel with the security of permanent employment, workers moved between commissions or tried their luck in feature film production. By and large, the only filmmakers to remain loyal to the unit were those granted a measure of creative autonomy or those who accepted the production-line conditions of crafting short films to commission. For them, working life centered on repackaging existing material as a means of breaking into feature films. Eventually a newly established film academy would take over the responsibility of training inexperienced filmmakers; however, well into the 1950s, short film production served as a something of finishing school — one characterized appropriately enough by a mixture of discipline and freedom.

By considering how power structures and imperatives shaped the content, form, and style of Czechoslovak shorts of the late 1940s, we can conclude that creative personnel were beholden to the requirements of those commissioning the films. Put simply, during this period, very few short film makers worked with full autonomy; wholly independent of external influence. As is usually a non-profit medium, short film production the world over has been historically reliant on commissions. However, the case of the Czechoslovak sector of the late 1940s evinces a particularly strong dependency on ideological imperatives and an indifference to the demands of the audience that is characteristic of documentary filmmaking under State-socialism.

Lucie Česálková is an assistant professor at the Department of Film Studies and Audiovisual Culture, Masaryk University, Brno, Czech Republic. She is also a Research Department Head at the National Film Archive in Prague, and the General Editor of *Iluminace*. Her research focuses on non-fiction and non-theatrical cinema, especially Czech(oslovak) short films and their functions.

Films Cited:

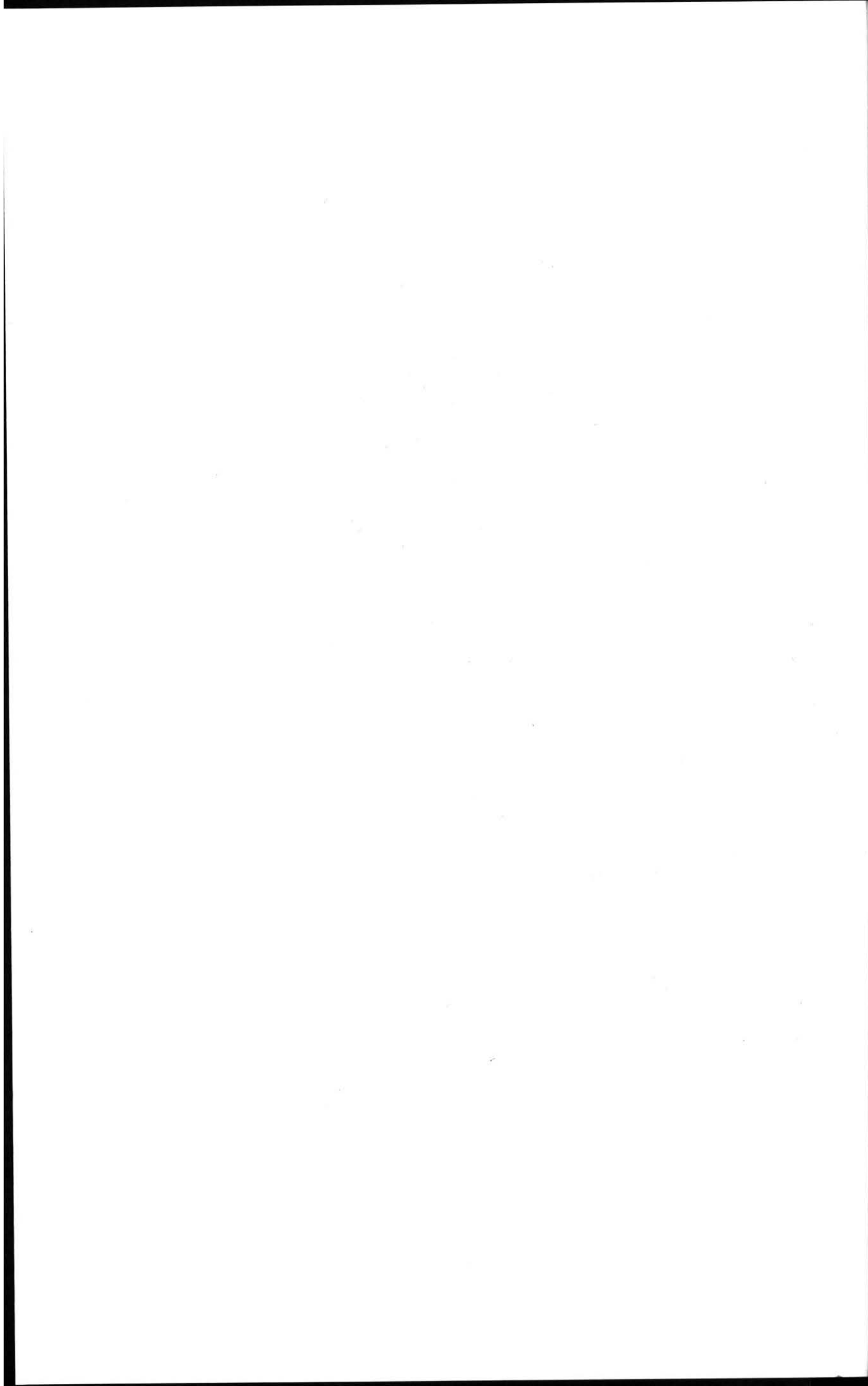
Daňová morálka (Vladimír Čech, 1947), *Nerozumím* (Vladimír Čech, 1947), *První obilí státu* (Robert Vyhlídka, 1953), *Sportovní masáže* (Jiří Swirth, 1948), *Valašský soubor Jaseňka* (Milan Tichý, 1953).

SUMMARY

A School of Opportunism: Short Filmmakers Caught in a Web of Commissions and Dealings

Lucie Česálková

This essay examines short film production in Czechoslovakia in the late 1940s and early 1950s, examining how power structures and the imperatives of the commissioning production system influenced film content, form, and style. Considering the editorial boards to have been the most influential agents in this process, the essay focuses on their motivations as well as those of others involved therein. State archives, filmmaker's personal collections, and editorial board meeting reports reveal how filmmakers and the editorial boards clashed over ideological issues and time pressure. An analysis of the boards' editorial criteria also reveals which professional standards were valued within this system. These included an emphasis on documentary's educational and ideological values, on the popular hero, on recycling as much stock footage as possible, and on emulating Soviet documentaries.



Dana Mustata

Forging an Identity for Early Romanian Television

Attention started to be paid to the television author around the time as the medium itself became an object of scholarly consideration. This early interest was, however, shaped by a conceptualization derived from understandings of other media such as film, theatre, and literature. It is perhaps unsurprising then that the foundational works of the 1970s and 1980s were mostly produced by journalists or scholars of literature. Indeed, it follows that these writers concentrated on the text while largely neglecting production processes and the specificities of the medium.¹⁾ For instance, journalist critics such as Nancy Banks-Smith of London's *Guardian* newspaper focused solely on the content of television programs, and singled out their writers and stars. Similarly, one of the first books dedicated to the medium, George W. Brandt's *British Television Drama* (1981),²⁾ was organized around dramatists and screenwriters, with entire chapters dedicated to Dennis Potter, Jim Allen, Trevor Griffiths, and others.

In light of the development of new academic disciplines such as Television Studies, by 1990, the media scholars Robert Thompson and Gary Burns acknowledged that questions of television authorship needed to be revisited.³⁾ The identity of the television author had never been clear however. Programs were often positioned as the result of a collective effort subsequently associated with a specific company or broadcaster or channel.⁴⁾ Television was therefore declared an "authorless" or a "polyauthorial" medium. Paying attention to the production process, argued Thompson and Burns, promised to provide more fruitful ways of understanding television authorship.⁵⁾

1) Charlotte Brunsdon, 'What Is the Television of Television Studies?', in Christine Geraghty and David Lusted (eds), *The Television Studies Book* (London: Arnold, 1988), pp. 95–113.

2) George W. Brandt, *British Television Drama* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981).

3) See Robert J. Thompson and Gary Burns (eds), *Making Television: Authorship and the Production Process* (New York: Praeger, 1990).

4) See John Hartley, 'From Republic of Letters to Television Republic? Citizen Readers in the Era of Broadcast Television', in Lynn Spiegel and Jan Olsson (eds), *Television After TV: Essays on a Medium in Transition* (Durham: Duke University Press, 2004), p. 401.

5) Thompson and Burns 'Introduction', pp. ix–x.

The recent expansion of television texts as components of complex multi-platform serial narratives within the hyper-competitive market of the “era of plenty” or the “post-network era” has inspired new interest in the television author.⁶⁾ In this “post-network era”, authorship is understood as positing a single, unified author of the television text.⁷⁾ Increased interaction with Hollywood has thus transformed writers into brand names which provide a sense of coherency, continuity, and integration to fictional universes spread across multiple platforms; into “indicator[s] of legitimacy” and into valuable marketing hooks.⁸⁾

While not wishing to diminish the importance of authorship and the text to understandings of the post-network era, I would like to suggest that, in the early age of television, the creation process played a key role in conferring an identity on television in terms of aesthetics, programming, and the organization of labor. This process of creation was carried out by personnel who imprinted a defining “look” on the medium. Negotiations between professionals, on the one hand, and, on the other, social and political actors were central to fashioning a specific identity for the television.⁹⁾ It was this initial lack of such an identity which left room for negotiations over what this new medium was, how it might look, and how it would function.

Thus, where television is typically considered to be authorless or poly-authorial, based on the collective efforts of scriptwriters, directors, and producers,¹⁰⁾ in the case of early Romanian television, individual professionals need to be singled out from the collective nature of the medium. These professionals contributed much to the identity of television in this country, not least because they played significant roles in decision-making and program-making. Having acquired “know-how” through professional exchanges with over-

6) John Ellis, *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty* (London: I.B. Tauris, 2000); Henry Jenkins, *Convergence Culture: When Old and New Media Collide* (New York: New York University Press, 2006); Jason Mittell, ‘Narrative Complexity in Contemporary American Television’, *The Velvet Light Trap*, no. 58 (Fall 2006), pp. 29–40; Amanda Lotz, *The Television will be Revolutionized* (New York: New York University Press, 2007); John Thornton Caldwell, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television* (Durham: Duke University Press, 2008); Elizabeth Evans, *Transmedia Television: Audiences, New Media and Daily Life* (New York: Routledge, 2011).

7) Evans, *Transmedia Television*.

8) See for example Roberta Pearson, ‘Lost in Transition: from Post-network to Post-television’, in Janet McCabe and Kim Akass (eds), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond* (London: I.B. Tauris, 2007), p. 239; John Thornton Caldwell, ‘Para-industry: Researching Hollywood’s Blackwaters’, *Cinema Journal*, vol. 52, no. 3 (Spring 2013), pp. 157–165; Matt Hills, *Fan Cultures* (London: Routledge, 2002), p. 132; Evans, *Transmedia Television*, p. 32.

9) See Monika Elsner, Thomas Muller, Peter M. Spangenberg, ‘The Early History of German Television: the Slow Development of a Fast Medium’, in H.U. Gumbrecht, K. L. Pfeiffer (eds) *Materialities of Communication* (Stanford: Stanford University Press, 1988); Daniela Mustata, ‘The Power of Television: Including the Historicizing of the Live Romanian Television’ (Dissertation: Utrecht University, 2011).

10) See for example Thomas Streeter, ‘Broadcast Copyright and the Bureaucratization of Property’, in Martha Woodmansee and Peter Jaszi (eds), *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature* (Durham: Duke University Press, 1994), p. 303; Thompson and Burns (eds), *Making Television*. Furthermore, television production has notoriously discouraged authorial creativity in favor of risk-aversion; and, for this reason, it has prioritized repetitive, format-driven, and serial narrative formulae over one-off creations. See John Ellis, ‘Television Production’, in Robert C. Allen, Annette Hill (eds), *The Television Studies Reader* (London: Routledge, 2004), p. 275.

seas broadcasters, it was they who did most to forge the look and feel of early Romanian television. Moreover, their actions made the consolidation of Romanian television part of a broader pan-European phenomenon. By centralizing such personnel we might depart from the nation-centric lens that has been typically applied to studies of European television.¹¹⁾ Singling out those professionals who helped to forge an identity for early television qualifies as authorship, and it is this definition, which I will use for the remainder of the article. This concept of authorship extends beyond the studio and the text to include spaces of institutional decision-making and the transnational exchanges, which were central to defining a look and feel for early television in Romania.

When approaching the European dimensions of early television — beyond discussions of content — in former socialist countries we must recognize the extent to which official records will have been shaped by political interests. For example, a high-profile Romanian television executive's visits to the British Broadcasting Corporation (hereafter BBC) were not recorded by the Romanian authorities but were documented by the BBC.¹²⁾ Accordingly, the history presented below is derived from analyses of a variety of historical sources, including audiovisual material, oral testimonies, and written documents relating to nineteen public broadcasters.¹³⁾ Oral testimonies are drawn from the *Viziune Tele* collection, which was compiled by the Romanian broadcaster to mark its fortieth anniversary. They are, however, supplemented by references to documentation covering the same topics that are preserved in the BBC's Written Archives.

Authoring an Identity for Early Romanian Television

Romanian television's early years can be seen as a phase of "experimental visions". This phase started in December 1956 when broadcasting began. It would last until 1971, when the medium reached a point of maturity, marked by such developments as the consolidation of management close to Communist Party top brass and the establishment of a television centre distinct from the country's film studios.¹⁴⁾ This phase also coincided with what John Ellis has called the "era of scarcity", a period in European television history characterized by a paucity of content, a migration of personnel from radio and cinema, experiments with the artistic possibilities of the medium, and the social and functional reorganization of production, management, and institutional structures.¹⁵⁾ As Monika Elsner, Thomas Muller, and Peter M. Spangenberg note in relation to German television, this was

11) For a critical discussion of nation-centric approaches to television history see Catherine Johnson and Andreas Fickers, 'Introduction', in *Transnational Television History: A Comparative Approach* (New York: Routledge, 2012).

12) 'Visitors from Romania to Our Television Service' in E 1/2, 309/1 "Romania. Brucan Silviu", 5.11.1964, BBC WAC.

13) These are included on EUscreen, a database of thousands of film and television clips from broadcasters across Europe. EUscreen, <<http://www.euscreen.eu>> [accessed 5 May 2014].

14) Mustata, 'The Power of Television'.

15) John Ellis, *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty* (London: I.B. Tauris, 2000).

a time in which across Europe this medium searched for its own identity as an artistic form, as an institution, and as work practice.¹⁶⁾

Because Romanian television was only under the loose supervision of the State in its early years, creative personnel enjoyed a measure of freedom to engage in acts of experimentation. Within the national broadcaster was a group of workers familiar with the basics of programming, technology, organization, and audience targeting. Its efforts get to grips with the medium and to explore its possibilities ultimately overshadowed the ideologically driven interventions of the Party, which, we should note, was more interested at the time in the propagandistic potential of radio than that of television.¹⁷⁾

Silviu Brucan, a former ambassador to Washington, was the first person to play a key role in constructing an institutional identity for Romanian television. In 1962, then Party leader Gheorghe Gheorghiu-Dej made him its first vice president, a position similar to that of the director general of the BBC. Brucan described his relationship to Gheorghiu-Dej as "unusual for someone who was ruling the country and the Party with a strong hand and who was used to everybody responding to his decisions as to a military command".¹⁸⁾ Brucan had made it clear that he would only accept the position if given considerable decision-making freedom. Dissatisfied with Romanian programming, Gheorghiu-Dej believed Brucan's exposure to American television during his time in Washington would help him to reform this institution. His influence was expected to increase the entertainment value and educational qualities of Romanian programs. As Brucan explained:

I liked the idea of organizing television, and I thought some policies needed to be instituted. I warned Gheorghiu-Dej that I would only accept his offer if I was given the freedom to do what I thought was best, and if other officials didn't interfere. He agreed to this, and, at our first meeting, I told him that I had received five phone calls from Party members. Two of them felt current programming was informative and entertaining. However, three of them had complained about naked women, complained that I was allowing [comedy actors disliked by Party leaders] Mircea Crisan and Amza Pellea to satirize the Party, and complained that *The Saint* [1962–1969] incited juvenile delinquency. I asked Gheorghiu: "Who should I listen to?" He replied: "To yourself. It's your responsibility." He instructed everybody to let me do my job, because I knew what I was doing.¹⁹⁾

While he brought entertainment such as satires and variety shows to the Romanian screen, Brucan's most significant contribution involved helping to form an institutional identity for the broadcaster. This identity was inspired by the BBC. It departed from the visions of the Romanian Communist Party. In October 1964, Brucan wrote a letter to the managing director of BBC radio, Frank Gillard, explaining "[e]ver since I was appointed to run our Radio and Television system, a visit to the BBC became an important objective

16) Elsner, Müller and Spangenberg, 'The Early History of German Television'.

17) Grigore Pop, *Viziune-Tele* (Bucharest: TVR Directia de Logistica si Memorie, 1996), p. 167.

18) Silviu Brucan, 'Idila mea cu televiziunea', in *Viziune-Tele* (Bucharest: TVR Directia de Logistica si Memorie, 1996), p. 41.

19) Ibid., pp. 41–42.

of mine".²⁰⁾ In correspondence with the head of the BBC's Eastern European service, M.B. Latey, Brucan emphasized "[k]nowing the way TV programmes are done in England is a must these days".²¹⁾ By the end of the year, Brucan had spent three weeks at the corporation seeking "know-how from the BBC to help establish the new Television Centre in Bucharest".²²⁾ "This know-how", he detailed, "extends over a wide range from architectural design through to the actual administrative structure of the television service".²³⁾ A BBC memo stressed Brucan's was very much a working visit:

He is a most engaging and amusing person and his English is fluent. I found him excellent company and very ready to talk freely, even dangerously. [...] He professes a life-long admiration of the BBC and wants to spend his time with producers and in studios, seeing how programmes are prepared and directed, not in a round of official lunches, dinners and receptions. What a relief to have a visiting potentate with that kind of purpose in mind!²⁴⁾

A senior Assistant from BBC Television Liaison, A.S.W. Skempton, wrote:

Mr. Brucan, as you know, is in sole charge of television in Romania, although he only carried the title of Vice-President, and he made it quite clear during his visit that he would be only too glad to help the BBC quoting specifically that we could send our cameramen freely throughout Romania and they could return with undeveloped film. There would be no restrictions of any sort and no censorship.²⁵⁾

Brucan also visited BBC West, a regional office of the corporation, in order to learn about color television trials being run in the city of Bristol. As a result of these visits, an agreement was signed between the corporation and Romanian television. It made BBC programming available at a reasonable price and promised Romanian delegations would be assisted on subsequent visits to the corporation.²⁶⁾

Brucan left his post in 1965 when Ceausescu came to power. He rationalized this decision thus: "I realized that I could no longer do things the way I had done them in the past".²⁷⁾ Brucan's fears notwithstanding, Romanian delegations continued to visit the BBC. One such visit took place in 1966 and involved the new vice president of Romanian television Ioan Grigorescu, its editor-in-chief of children's and youth programs Ileana Pop, and its editor-in-chief of news programs Tudor Vornicu. This delegation travelled to Britain to learn more about the BBC's organizational structure, its editorial offices, and its ap-

20) E 1/2, 309/1, 'Romania. Brucan Silviu', October 1964, BBC Written Archives Centre, Caversham (hereafter BBC WAC).

21) Letter from Brucan to Latey in E 1/2, 309/1 "Romania. Brucan Silviu", November 1964, BBC WAC.

22) E 1/2, 309/1, 'Romania. Brucan Silviu', 4.12.1964, BBC WAC.

23) Ibid.

24) E 1/2, 309/1, 'Romania. Brucan Silviu', 13.11.1964, BBC WAC.

25) Ibid.

26) Subsequent fact-finding missions of the 1960s were covered by a "Contra-account", a credit arrangement between the two broadcasters.

27) Brucan, *Viziune Tele*, p. 42.

proaches to genre programming such as scientific broadcasts and variety shows.²⁸⁾ Two years later, another new vice president of Romanian television, Bujor Ionita, spent time at the BBC's engineering division to learn more about color television.²⁹⁾ Soon after, producer/editor Catinca Ralea Petrut and camera operator Virgil Cojocaru liaised with the corporation, gathering information about audience research, acquiring serials and telefilms, and acquiring organizational insights in preparation for the launch of a second Romanian channel.³⁰⁾

The exchanges with the BBC that had been inaugurated by Brucan shaped the institutional and professional culture of Romanian television. Brucan had helped to cultivate an environment in which production took place free of political interference, where a broader range of content was broadcast, where entertainment was as valued as educational programming, where western imports were desired, and where "know-how" was gleaned from other European broadcasters. The identity Brucan inspired was thus rooted in international exchanges and in European models. In this respect, it needs stressing that Romania was not the only continental European country whose television sector was influenced by cross-border exchanges. The BBC was a key figure in the regional interaction which made the early development of Romanian television part of truly pan-European phenomenon. For example, in the 1960s, personnel working in programming, engineering, and audience measurement at broadcasters across the continent were inspired by, and acquired professional "know-how" from, the corporation.³¹⁾ The BBC's influence was especially strong in Scandinavia, where "television pilgrimages", as Jérôme Bourdon has called them (2008), also took decision-makers to Britain.³²⁾

Professional and Aesthetic Consolidation

The impact of the institutional consolidation of Romanian television was felt in its working culture. This culture bore a striking resemblance to those of other European broadcasters insofar as it was supported by staff and resources recruited from radio and cinema.³³⁾ Enforced moves from radio to television are highlighted by a number of workers, including Editor-in-chief Sofia Sincan who has said that:

In the spring of 1967, [director general of Romanian television] Octavian Paler came into my office at the radio and said in a low, stern voice: "Please take the night

28) 'Visit of Romanian TV Officials, 17th May' in E 1/2, 310/1, 'Romania. Brucan Silviu', 13.11.1964, BBC WAC.

29) Letter by L.E. Pauley dated 26.02.1968 in E 1/2, 311/1, 'Romania, Ionitza, B.', BBC WAC.

30) Letter to Stephenson from J.A. Birch dated 4.10.1967, E 1/2, 313/1, BBC WAC.

31) Jérôme Bourdon, 'Imperialism, Self-inflicted? On the Americanization of Television in Europe', in William Uricchio (ed), *We Europeans? Media, Representations, Identities* (Chicago: University of Chicago Press, 2008), p. 96.

32) Other European broadcasters, including those in the United Kingdom, Germany, Italy and Spain, also visited their American counterparts to glean insights into program development. For example, the Italian broadcaster adapted American quiz shows, and French variety producers Maritie and Gilbert Carpentier visited the set of *THE PERRY COSMO SHOW*. See *Ibid.*, pp. 96, 100.

33) See Michele Hilmes, *The Television History Book* (London: British Film Institute, 2003).

train to Timisoara. Tomorrow night, there will be a televised theater play and you will have to fill in the breaks between acts. Think of some ideas. There will be a TV director there. He will fill you in on the details.”³⁴⁾

During the early years of Romanian television, working groups set about professionalizing and institutionalizing the new medium. Workers speak of brainstorming about program development in a courtyard at the Molière studio, a former film studio that was transformed into Romania’s new television center. These professionals became known in the popular parlance as “the generation under the mulberry tree”, due to the presence of such a tree in this location. “We were like a big family back then; full of youth and enthusiasm”, explained artistic director Vlad Batca; “We were entrusted with this electronic toy and had to find out its secrets, at the same time we were discovering who we were as human beings and artists.”³⁵⁾

Under Brucan a reliable management team was put in place at the Romanian broadcaster. Octavian Paler was appointed director general following a stint in Rome as a correspondent for the national news agency, Agerpress. Bujor Ionita, an engineer, became the new vice president of television (Paler’s second-in-command), with Vornicu becoming editor-in-chief for news and eventually program director. Beneath upper management emerged a group of professionals characterized by a strong team spirit and solid work ethics. Program maker and reporter Carmen Dumitrescu recalled:

I spent many happy years in the mulberry tree yard, where our programs were born. [...] I had superiors who were valuable to Romanian television and to us. With honesty and respect, I must mention Silviu Brucan, who in 1962 — perhaps confident in his friendship with Gheorghiu-Dej — recommended we choose our interviewees based on value, rather than political standing. [...] It was an honor for us to have Octavian Paler go from being our colleague to a superior who let us bloom. Year after year, we sat together in the same viewing rooms, pushing ourselves to go beyond journalistic mediocrity. When [vice president of the Radio and Television Committee] Ioan Grigorescu would come to viewing sessions, [Paler] would apologize and talk continuously, showing us that he trusted us, that he shared our ideas, and that he was responsible with us, without being the censor. [...] Vornicu, although he was our boss, used to call me “boss”. Not only did he grant me decision-making power, he supported my decisions, especially when we made programs together.³⁶⁾

Among the various professionals contributing to the early identity of Romanian television, the director stood out however. Although they drew from other branches of the arts such as film and theater, the contributions of some directors nevertheless represented an effort to establish an artistic identity for television. The critical endorsements some of their ranks received would cement their status as such, and ensure that the figure of the director became the first internationally accepted reference point for the evaluation of tele-

34) Author interview with Sofia Sincan, 15 January 2008.

35) Vlad Batca in *Viziune Tele*, p. 20.

36) Carmen Dumitrescu in *Viziune Tele*, p. 86.

vision as an art form.³⁷⁾ Several directors engaged in experimental creative practice to compensate for the technical limitations of the medium. Across Europe, festivals singled them out as a driving force behind the medium's aesthetic values. Thus, the Italian Salsomaggiore festival gave awards to several indigenous directors for their television work, and, in 1966, the Austrian director Helmut Zilk received a "Golden Camera" award for his achievements in the medium.³⁸⁾ That year, the Golden Prague International Television Festival also applauded Europe's television directors.³⁹⁾

Several directors of early Romanian television rose to international prominence. By 1965, both Valariu Lazarov and Cornel Popa had become widely acknowledged as visionary talents. Lazarov brought home several accolades and awards. In 1964, his musical *OMUL DIN UMBRA LA SOARE* (Translation: "The Shadow Man in the Sun") received a special mention from the jury of the Monte Carlo International Television Festival.⁴⁰⁾ Another Lazarov musical, *OMUL SI CAMERA* (Translation: "The Man and the Camera") won three awards: first prize at the Cairo International Festival of Television Films (1966), best directing and most original work at the Prague International Television Festival (1966), and an international critics' award and another special mention at the Monte Carlo International Television Festival of 1967.⁴¹⁾

GAME PENTRU TELEVIZIUNE (English-language Title: *GAME FOR TELEVISION*, 1968) was widely seen to showcase Lazarov's artistic qualities as a television director however. For one, this musical film received a special mention from the jury of the Monte Carlo International Television Festival. A self-reflexive consideration of television directing, *GAME PENTRU TELEVIZIUNE* synchronized camerawork, editing, sound, and lighting in a manner that both emphasized the audiovisual possibilities of the medium and compensated for its technical deficiencies.⁴²⁾ Lazarov used sequential cuts after every frame as a means of approximating the effect of the zoom-out transfocalization that television cameras were unable to achieve. This practice generated changes from frame to frame, giving the impression that the image was moving to the beat of the soundtrack.⁴³⁾ Similarly, Lazarov used dissolves between the back- and foreground to give the illusion of the camera moving to the beat of folk music. Elsewhere, rapid editing complements drums in a manner akin to the aesthetics of much 1980s genre television. What is more, moving shots and editing were synchronized to create various lighting effects for a singer; the camera was all

37) See Dana Mustata: 'The Europeans of Early Television'. A History of European Television, <http://www.euscreen.eu/exhibitions.html#.U3s511xiC_s> [accessed 6 May 2014].

38) See SALSOMAGGIORE PREMI AI REGISTI TELEVISIVI, Cinecittà Luce, 18 June 1964 <http://euscreen.eu/play.jsp?id=EUS_EA563DB3334F4205B492B9F786051FB5>; SALSOMAGGIORE: PREMIO REGIA TELEVISIVA, Cinecittà Luce, June 1976, <http://euscreen.eu/play.jsp?id=EUS_214063F10C2B418998898B6976FC6AF9>; TV DIRECTOR HELMUT ZILK IS AWARDED THE „GOLDEN CAMERA 1966”, ORF Austrian Broadcasting Corporation, 26 January 1967, <http://euscreen.eu/play.jsp?id=EUS_DDE49A45EB5B415689CDF1572A3B-DAF7> [all accessed 5 May 2014].

39) ČESKOSLOVENSKÝ FILMOVÝ TÝDENÍK 26/1971, Czech Television, 1971, <http://euscreen.eu/play.jsp?id=EUS_0B06A5147021494F93628693D49A5657> [accessed 5 May 2014].

40) T. Pasca, *TVR in competitii nationale si internationale (1962–2001)* (Bucuresti: Societatea Romana de Televiziune, 2001), p. 5.

41) *Ibid.*, p. 6.

42) Mustata, 'The Power of Television', p. 160.

43) *Ibid.*

but transformed into a partner for this character. Another important director, albeit one not showered in accolades like Lazarov, was Alexandru Bocanet, who used monochromatic contrasts as a substitute for color at a time when Romanian television only broadcast in black and white. However, unlike Lazarov, Bocanet was only known locally. Ultimately it was Lazarov who brought home international awards and helped to make Romanian television part of a pan-European discourse on the artistic credentials of the medium.

Conclusion

Television undeniably remains a collective effort, acknowledgement of which has tended to exclude from histories of the medium discussion of the relevance of single authors. While the current era of media convergence may have brought into focus the notion of the television author as a single, unified persona, analyses of the formative stages of the medium continue to centralize collective effort. However, in this essay, I argued that certain individuals need to be singled out from such efforts if we were better to understand the early development of this medium's institutional, organizational, and aesthetic identity. Doing so helps us to extend the concept of authorship beyond the text and spaces of production to situate it within institutional decision-making and transnational professional exchanges, thereby promising more fully to address the formation of an identity for early television. The early period of Romanian television was characterized by an exploration of the medium's potential, thereby opening up a space for individuals to exert control over its consolidation as both an institution and an art form. They became negotiators between television staff and politicians, and between local needs and pan-European developments. In this case, the defining of the new medium — in terms of its social roles and artistic forms — took precedence over the televisual text. To conclude, I would like to suggest that examinations of authorship and early television might benefit from both comparative and bottom-up approaches. Acknowledging the transnational dimensions of the development of this medium in nations such as Romania indicates that we might best consider television's institutionalization a pan-European phenomenon.⁴⁴⁾

Dana Mustata is Assistant Professor in Television Studies at the Department of Media and Journalism Studies at the University of Groningen. She completed her Ph.D. in 2011 with a dissertation entitled "The Power of Television: Including the Historicizing of the Live Romanian Revolution". She is currently working on a research project entitled "Everyday Matters: Material Historiographies of Television in Cold War Contexts", and is leading the collaborative project "Television Histories in (Post)Socialist Europe", both funded by the Dutch Science Foundation (NWO). She is a co-founder and coordinator of the European (Post)Socialist Television History Network, and managing editor of *VIEW: Journal of European Television History and Culture*.

44) For an in-depth discussion see Dana Mustata, 'Television in the Age of (Post)communism', in Timothy Havens, Aniko Imre, and Katlin Lustyik (eds), *Popular Television in Eastern Europe During and Since Socialism: Entertaining a New Europe* (New York: Routledge, 2012).

SUMMARY

Forging an Identity for Early Romanian Television

Dana Mustata

The limited amount of attention paid to authorship has led to claims that television is authorless or poly-authorial. While such positions respect the collective efforts undergirding the medium, we should not underplay the extent to which authorship has contributed to its development. Alongside the current "post-network" era, a consideration of authorship promises to enrich our understandings of television's early development in Europe, especially its development of a medium specific identity. This essay therefore examines how authorship contributed to the institutional and artistic identity of Romanian television of the 1960s, singling out those individuals who took the lead therein. This process, I argue, was less a national than a pan-European phenomenon, one shaped by transnational exchanges, which are better understood when we broaden the national perspective traditionally applied to researching and writing television histories.

„Lidé očekávají daleko větší tragédii“. Poválečné osudy filmové metráže z vyhlazení Lidic

Český dokumentární film raně poválečných let 1945 a 1946 byl, zcela nepřekvapivě, filmem ve stínu války. Velká část prvních českých poválečných dokumentů reflektovala události války, okolnosti osvobození a bezprostřední poválečnou obnovu země. Více než kdy jindy byl vyzdvihován význam dokumentárního filmu jako důkazního média a rozbíhala se celá řada projektů, jejichž cílem bylo zajistit mezinárodní oběh snímků referujících o válečné situaci zejména v nacisty okupovaných zemích. V rámci trendu mezinárodního šíření informací o tom, jak Evropa prožívala válku, vznikl také snímek *DOPIS Z PRAHY* (1946) režiséra Františka Sádka. Pro úvodní řeč i jako voice-over využíval mezinárodně známou osobnost Jana Masaryka (československého velvyslance v Londýně, ministra zahraničí londýnské exilové vlády, jenž se po válce stal ministrem zahraničí Gottwaldovy vlády, ale též prvního předsedy v Lucemburku nově založené Světové federace sdružení pro Spojené národy, World Federation of United Nations Associations, WFUNA). V souladu se silně protiněmeckými náladami poválečného Československa se výběr týdeníkových záběrů sestříhaných do *PSANÍ Z PRAHY* soustředil na obrazy toho, co bylo chápáno jako materiální, fyzické i psychologické dědictví nacistické okupace: obrazy ničení, smrti, utrpení a útlu. Jedním ze záběrů, sloužících zde

jako vizuální důkaz násilného chování nacistů, byl také záběr z vyhlazení Lidic. Velký celek výbuchu ve vesnici snímané zdáli přes pole byl doprovázen komentářem, podle něž mělo jít o jediný dochovaný filmový záběr z dané události.

Jedná se o informaci, která filmového historika zarazí. Je dobře známo, že si nacisté filmovou dokumentaci vyhlazení Lidic objednali a že byla na příkaz Ministerstva informací v druhé půli roku 1945 hledána a objevena v pracovně kameramana, jenž ji pořídil, Františka Tremla. Kriminalisté Tomáš Matuška a Ladislav Šíma našli a identifikovali tři kotouče 16mm filmu, každý obsahující okolo 390 metrů natočeného materiálu.¹⁾ Informaci z *DOPISU Z PRAHY* je tudíž třeba chápat v širších souvislostech debat, které se vedly okolo bezprostředně poválečného využití filmové dokumentace vyhlazení Lidic, a odtušit v nich určitý typ zdrženlivosti ohledně její veřejné prezentace. Sekundárně se tak díky tomuto historickému střípku k průzkumu otevírají dva okruhy obecnějších otázek — jednak téma poválečných představ o tom, jak veřejnosti ukazovat obrazy válečného násilí, jednak citlivá problematika toho, jaké obrazy mohou sloužit jako symboly národní tragédie. Ostatně už protektorátní osud filmové metráže z vyhlazení Lidic dokládá, že se navzdory opakovaným tvrzením, že byla natáčena pro účely zastrašení protektorátního obyvatelstva, do

1) Zpráva kriminalistů o výsledcích pátrání po lidických filmech, 30. 1. 1946. NA, f. MI, k. 177, složka Filmy krátké L, podsložka Film o Lidicích.

běžných kin vůbec nedostala. Dobové týdeníky zachycovaly po událostech v Lidicích pouze proslovy a demonstrativní pochod s rakví Reinharda Heydricha,²⁾ zatímco apel na posílení české loajality po atentátu byl mediován odlišně.³⁾ Karel Pečený, ředitel společnosti Aktualita, jejíž kameramani byli k natáčení v Lidicích rovněž vyzváni, pak tvrdil, že se metráž promítala pouze na soukromé projekci pro německé úředníky.⁴⁾

Ačkoli zůstávala skryta očím veřejnosti, stala se filmová metráž z vyhlazení Lidic katalyzátorem řady zákulisních debat o tom, jak se adekvátně vztahovat k traumatickým okamžikům národní historie, jak vytvářet národní symboly a jak tyto symboly prezentovat na mezinárodním poli. V neposlední řadě pak, jak uvidíme, měla paradoxně posloužit jako jeden z nástrojů mediální legitimizace poválečného násilí, jež páchali Čechoslováci na Němcích.

Rozpor mezi zjevným zájmem získat filmovou dokumentaci Lidic a následným zdráháním předvést ji širší veřejnosti lze pozorovat už od okamžiku, kdy se Ministerstvo informací obrátilo na Policejní ředitelství v Praze s požadavkem metráž vypátrat. Úsilí filmy vystopovat souviselo s bezprostředně poválečnou snahou zmapovat a popsat nacistické zločiny v Československu, pomoci obětem a přeživším a usvědčit pachatele. V souvislosti s tím byl tři roky po lidické tragédii (6. června 1945) schválen projekt znovuoobnovy Lidic a sestaven jeho přípravný výbor. V září roku 1945 byla oficiálně založena Společnost pro obnovu Lidic s cílem: „vybudovati Lidice, dáti nový domov lidickým ženám, vrátivším se z koncentračních táborů a jejich dětem v rámci této obce

[...], postarati se o uctění památky obětí nacistických zvěrstev [...] a obnoviti Lidice tak, aby se staly trvalým symbolem spojení všech demokratických sil, které spoluvybudovaly mezinárodní jednotu ke zdolání fašismu.“⁵⁾ Právě v létě 1945 bylo také započato pátrání po lidických filmech.

Zatímco podle deníků kameramana Aktuality, Čenka Zahradníčka, natáčel štáb českých kameramanů v Lidicích až 26. června 1942,⁶⁾ v den lidické tragédie, 10. června 1942, a v dalších dnech byl s kamerou na příkaz Úřadu říšského protektora filmový konzultant NSDAP v Praze, František Treml. Sám Treml zemřel během osvobozování Prahy, v bytě jeho asistenta, specialisty na úzký film Miroslava Wágnera, nalezla policie fotografie obou mužů natáčejících v Lidicích, stejně jako důstojníků, kteří se vyhlazení účastnili. Další pátrání po filmech zabralo několik měsíců a ukončeno bylo až předáním nalezených kotoučů ministerstvu informací 19. prosince 1945.⁷⁾

Ministerstvo pak poměrně rychle rozhodlo, že využití nalezených filmů by mělo být primárně propagační. Ihned na počátku ledna 1946 pak započalo jednání se Společností pro obnovu Lidic za účelem všeobecného propagačního využití filmu. Právě od ledna se pak cesty osudu filmové metráže vyhlazení Lidic štěpí. Jedna směřuje k filmovým projekcím při poválečných nacistických soudech, jedna vede přímo do zahraničí, odkud přicházely požadavky na dodání záběrů válečného násilí pro stříhové dokumenty, a jedna je vyložena lokální, spjatá s projektem natočení dokumentárního filmu o minulosti, současnosti a budoucnosti Lidic. Sledujeme-li tyto tři linie, a poslední zvlášť, podrobněji, je zřejmé, že před-

2) Týdeníky. *Filmový kurýr* 16, 1942, č. 23 (8. 6.), s. 5. Týdeníky. *Filmový kurýr* 16, 1942, č. 24 (12. 6.), s. 5. Ani v následujících týdnech *Filmový kurýr* nerefereuje to tom, že by v týdenících byly obsaženy záběry z Lidic.

3) K tomu více Radka Šustrová, Ve jménu Říše a českého národa. Veřejné manifestace po atentátu na Reinharda Heydricha. *Paměť a dějiny* 6, 2012, č. 2, s. 48–59.

4) Hlavní líčení — Trestní věc proti Karlu Pečenému, 28. 2. 1947. SOA Praha, f. Mimořádný lidový soud Praha, Karel Pečený, Ls 521/48, k. 812, složka č. 1–79.

5) Zákon č. 187/1946 Sb. Více o činnosti Společnosti pro obnovu Lidic viz Pavla Štěpánková, Společnost pro obnovu Lidic, 1946–1959. *Časopis Matice moravské* 127, 2008, č. 1, s. 97–129.

6) Kapesní kalendář s rukopisnými poznámkami 1942. NFA, f. Čeněk Zahradníček, k. 1, i.č. 4, sg. I/C.

7) NA, f. MI, k. 177, složka Filmy krátké L, podsložka Film o Lidicích.

stav o možnostech metráž využít byla řada a že se mohly i zásadně lišit. Nejvýznamnějšími mluvčími v této debatě přitom byly Ministerstvo informací, Ministerstvo vnitra, Krátký film a Společnost pro obnovu Lidic.

V rámci této edice dokumentujeme právě plán natočení dokumentu s pracovním názvem „Lidice“, a to prostřednictvím textů jeho treatmentu, scénáře a komentáře. Úvodní text edice nicméně zasazuje tento nakonec nerealizovaný projekt do kontextu toho, jak metráž skutečně využita byla, a snaží se tak postihnout i některé z doprovodných jevů kauzy. Filmy z Lidic totiž především aktivně „svědčily“ na dvou poválečných československých nacistických soudech. Sám fakt, že společnost Aktualita filmovala v červnu roku 1942 v Lidicích, se stal jedním z argumentů, které chtěl hned v únoru 1946 soud použít k dosvědčení Pečeného souhlasu s nacistickým násilím v protektorátu a dobrovolného plnění nacistických rozkazů.⁸⁾ Pro rozsudek se nicméně lidické natáčení nakonec nestalo zásadním bodem, neboť Čeněk Zahradníček a Jan Kučera, kameramani Aktuality a svědci v procesu, podali protikladné výpovědi zejména s ohledem na to, jak se o příkazu filmovat dozvěděli a kdo jim dále udílel pokyny. Zatímco Zahradníček tvrdil, že byl k natáčení na blíže neurčeném místě mimo Prahu, které později identifikoval jako Lidice, vyzván samotným Pečeným, Kučera Pečeného během procesu spíše bránil a jako autora příkazů uváděl X. E. Lampla, Betreuera (důvěrníka), jenž v Aktualitě působil jako německý dohled.

V následujících měsících, během března a dubna roku 1946, byl film využit také u soudu se státním tajemníkem Úřadu říšského protektora, Karlem Hermanem Frankem, jemuž byla spolu s novým zastupujícím říšským protektorem, Kurtem Daluegem, připisována zodpovědnost za vět-

šinu rozkazů, které souvisely s vyhlazením Lidic.⁹⁾ Dobový záznam filmové projekce během procesu s K. H. Frankem se soustředil především na Frankovo chování a pokoušel se zdůraznit dojem Frankovy lhostejnosti a bezcitnosti tváří v tvář filmové metráži lidických událostí: „[...] poté je soudní síň zatemněna, aby na projekčním plátně byl promítnut film o zničení Lidic, který natočil převážně Němec Treml. Z každé části filmu vane hrůza. Je vidět hořící vesnici a rozbořené domy a brzy se na plátně objevuje i Wiesmann, který se velmi dobře baví s několika esesmany. Další záběry ukazují, jak Němci odvázejí z vesnice úrodu, náradí a všechny cennější předměty. Z auditoria se ozve pláč, ale Frank zůstává klidný a se zájmem hledí na plátno. Když film předvádí planýrování obce a když muži pracovní služby vzdávají poctu zdviženými lopatami, je tím Frank dokonce trochu nadšen. Zřejmě mu stále imponuje nacistická dresura.“¹⁰⁾ Rétorika záznamu plně odpovídala tomu, jak byly v poválečném Československu vyjadřovány antipatie vůči Němcům.

Promítání filmů z Lidic se v rámci tohoto procesu odehrálo 8. dubna 1946 a o několik dní později, 13. dubna 1946, bylo doplněno projekcemi filmové metráže, již Němci dokumentovali své násilné činy na dalších místech v Československu, zejména v Terezíně, ale též u masových hrobů v Bohosudově a Fojtovicích: „Je to svědectví velmi závažné, které dává pochopit vinu Němců v Československu i těm pozorovatelům v zahraničí, kteří snad nemohli ještě v tak krátké době proniknout ke kořenům těchto problémů a kteří si uvědomují, že Československo nemohlo jinak zúčtovat s Němci, než splněním jejich nejvroucnějších tužeb, vtělených v heslo „Heim ins Reich“. A je to ovšem i důkaz viny K. H. Franka, který stojí vždy uprostřed tohoto intrikánství a vraždě-

8) Hlavní líčení — Trestní věc proti Karlu Pečenému, 28. 2. 1947. SOA Praha, f. Mimořádný lidový soud Praha, Karel Pečený, Ls 521/48, k. 812, složka č. 1–79.

9) SOA Praha, MLS Praha, Ls 1527–46 (Frank). Digitální verze, s. 2708–2710.

10) Český národ soudí K. H. Franka. Praha: Ministerstvo informací 1946, s. 105.

ní jako zosobněný symbol vši nacistické zvrhlosti.¹¹⁾

Jak je patrné, u obou soudů se filmová metráž z Lidic ukázala být klíčovým mediátorem česko-německých vztahů. Proces s Karlem Pečeným mimo jiné odhalil různou míru loajality českých filmařů vůči nacistům v protektorátu, proces s K. H. Frankem měl ze zřejmých důvodů mnohem zásadnější význam a dopad. Po dlouhou dobu jeden z nejmocnějších mužů v zemi v poválečném diskursu ztělesňoval nacistickou válečnou krutost a v této logice jakýkoli důkaz jeho obvinění rovněž legitimizoval v dané době velmi aktuální otázku odsunu Němců z Československa. Způsob, jakým byly filmové důkazy při soudech interpretovány, je současně velmi důležitým myšlenkovým pozadím, jež usměrňovalo i další roviny využití filmové metráže z Lidic.

Jednání o těchto možnostech započalo Ministerstvo vnitra v lednu 1946 požadavkem, jímž Ministerstvo informací žádalo o vytvoření nových kopií filmu a jejich včasné rozšíření jak doma, tak v pohraničí: „Vzhledem k dokumentárnosti a závažnosti filmů, žádá Ministerstvo vnitra, aby nebyly nijak upravovány, než doprovovzeny slovem a úvodem a vyhrazuje si, aby tato úprava byla provedena v dorozumění s Ministerstvem vnitra, odborem pro politické zpravodajství a místním národním výborem v Lidicích.“¹²⁾ Ministerstvo vnitra zde tudíž volalo po autentickém dokumentárním materiálu pro veřejné předvádění a ukazovalo tím také to, jak chápe roli archivní filmové metráže v poválečné společnosti. Autentická brutalita obrazů distribuovaných v širokém distribučním okruhu bývalého protektorátu i Sudet měla v jeho očích jednoznačně podpořit kampaň legitimizující odsun německého obyvatelstva, realizovaný divoce, hekticky a násilně v létě roku 1945. V době, kdy Ministerstvo za-

čalo lidické filmy pro širokou distribuci poptávat, tak již v tomto kroku sledovalo podpůrnou akci k obhájení kontroverzního zákona „o právnosti jednání souvisejících s bojem o znovunabytí svobody Čechů a Slováků“.¹³⁾ Ten měl legalizovat násilí, jehož se Češi po válce dopouštěli na německém obyvatelstvu, a podle něj tak „Jednání, k němuž došlo v době od 30. září 1938 do 28. října 1945 a jehož účelem bylo přispěti k boji o znovunabytí svobody Čechů a Slováků nebo které směřovalo ke spravedlivé odplatě za činy okupantů nebo jejich pomahačů, není bezprávné ani tehdy, bylo-li by jinak podle platných předpisů trestné.“ Díky tomuto právu tak bylo možné tolerovat i činy, které by v běžných podmínkách měly být vyšetřovány.

Plány Ministerstva vnitra se nicméně neprotivily s těmi, které mělo s filmy Ministerstvo informací, kontrolující kinematografii a tedy i oběh filmových kopií. To sice na počátku roku 1946 podpořilo žádosti zahraničních ambasad, měst přejmenovaných na Lidice a britské vzpomínkové akce Lidice Shall Live¹⁴⁾ a kopie pro jejich účely zprostředkovalo, avšak jejich prezentaci přímo v Československu odmítalo. V době, kdy se šíření informací napříč státy a kontinenty chápalo jako předpoklad vzájemného porozumění a prevence dalších nesnášenlivostí, se Ministerstvo informací rozhodlo zapojit do celosvětové kampaně, avšak o lokálním uvedení mělo jiné představy. O názor na ideu lidického filmu pro domácí trh požádalo též jeho potenciálního výrobce, Krátký film.

Dne 21. března 1946 se tak za účelem podrobnější debaty nad těmito otázkami sešli zástupce Ministerstva informací Josef Plíva, zástupce Společnosti pro obnovu Lidic František Knor se zástupci Ministerstva vnitra a zástupci Krátkého filmu (Karel Kohout, Jiří Lehovc, František Sádek

11) Tamtéž, s. 113–114.

12) Filmy o zničení Lidic — předání Ministerstvu informací. Dopis Ministerstva vnitra Ministerstvu informací, 25. 1. 1946.

13) Zákon č. 115/1946 Sb. 46. NA, f. MI, k. 177, složka Filmy krátké L, podsložka Film o Lidicích.

14) NA, f. MI, k. 177, složka Filmy krátké L, podsložka Film o Lidicích.

a Miroslav Hubáček).¹⁵⁾ Společně se shodli, že původní materiál, který je k dispozici, je „slabý“, a že materiál zachycuje jen „vyhořelou obec, planýrování, a j.“, ale nejde pracovat s žádnými záběry „vraždění či podpalování“.¹⁶⁾ Jako řešení byla od-souhlasena možnost získat doplňující materiály ze zahraničních týdeníků a natočit též záznam z procesu s K. H. Frankem. Jako budoucí režisér filmu byl určen František Sádek, jenž měl po zhlédnutí všech archivních podkladů, které se podaří shromáždit, vypracovat scénář s tím, že by se využilo různorodých zdrojů a film byl zakončen „optimisticky přípravou obnovy pod heslem „Lidice budou žít“.“¹⁷⁾

Sádek zasadil události v Lidicích do širšího rámce nacistické nadvlády v protektorátu a krom nalezené metráže chtěl pracovat s válečnými týdeníky, záběry dokumentujícími zahraniční sympatizantská hnutí v městech, jež se přejmenovávala na Lidice, a nově natočený materiál z obnovy Lidic a života navrácených žen a dětí. Výběr záběrů, zachycený ve scénáři, který je součástí této edice, dokládá, že Sádkovi šlo především o expresivní zdůraznění nacistického zla. Popisoval záběr kanonů namířených z Pražského hradu, nad nímž vlaje nacistická vlajka, dolů na město, nad nímž, jeho slovy, „visí těžká mračna“ a je „zahale-no v dýmu“.¹⁸⁾ V poznámkách o hudebním doprovodu zmiňoval, že by se mělo pracovat opakovaně s jedním motivem, který by asocioval náladu teroru. Snažil se rovněž maximálně zužitkovat detaily odkazující na přítomnost lidského prvku — obětí, které v metráži fyzicky chyběly. Dociloval toho záběry na seznamy popravených, na fotografie zavražděných lidických mužů, ale také

výběrem dílčích detailů osobních předmětů z dochované metráže destrukce Lidic (dětská postýlka, hračky, pes). Pro doplnění kontrastu pak poválečnou skutečnost reprezentoval šťastnými tvářemi přeživších matek a dětí. I přes veškerou péči věnovanou studiu materiálů a přípravě scénáře však snímek nakonec nebyl realizován.

Ústřední dramaturgie Krátkého filmu při schvalování scénáře navrhla, aby se přetočil poměr mezi minulostí a současností a film se v maximální míře zaměřil na současnost. Lidická metráž pak měla být využita jen okrajově. Elmar Klos, tehdejší ředitel Krátkého filmu, toto rozhodnutí podpořil dopisem založeným na zprávě o tom, jak na nesestříhanou metráž reagovalo britské publikum a pro české uvedení doporučoval postupovat jinak.¹⁹⁾ Podobně jako zástupci Ministerstva informací předpokládal, že citlivost zahraničního a českého diváka vůči obrazu lidických událostí bude jiná, avšak upozorňoval na to, že i pro výrobu nového filmu může být překážkou to, co vnímali Britové jako problematické: totiž nedostatek explicitního násilí na lidech. Nalezená metráž totiž zahrnovala výhradně práce spjaté s demolicí budov, což britským divákům připadalo jako nedostatečně tragické, neboť „podle propagandy rozvinuté za války očekávají lidé daleko větší tragedii než tuto, na kterou si během války zvykli v tisícových obměnách“. Klos připouštěl, že by se film o Lidicích natočit dal, ale pouze v případě, „kdyby německá nelidskost mohla být uká-zána v pravém světle“, což nalezený materiál neu-možňuje.²⁰⁾ Ministerstvo vnitra, stále doufající v brzké uvedení filmu maximálně zužitkovávajícího právě důkazy nacistického násilí za války, se

15) Zápis o schůzce týkající se krátkého filmu o Lidicích, 21. 3. 1946. NA, f. MI, k. 177, složka Filmy krátké L, pod-složka Film o Lidicích.

16) Tamtéž.

17) Tamtéž.

18) Srov. scénář publikovaný v této edici. Uloženo v: NA, f. MI, k. 177, složka Filmy krátké L, podsložka Film o Li-dicích.

19) Dopis Elmara Klose Ministerstvu informací, 26. 2. 1947. SOA Kladno, f. Společnost pro obnovu Lidic, k. 18, i. č. 74, sg. I/7.

20) Tamtéž.

snažilo rozhodnutí zvrátit. Trvalo na tom, že je „velmi důležité, aby nacistický zločin v Lidicích byl stále připomínán veřejnosti a byl stálou výstrahou,“ a že je nutno film „zveřejnit co nejdříve, neboť samozřejmě dalekým odstupem času by ztratil na zajímavosti“.²¹⁾

Krátký film nicméně zůstal k těmto podnětům rezistentní a na počátku roku 1947 Ministerstvu vnitra oznámil, že projekt zcela stáhl ze svého výrobního plánu s tím, že nejprve počká, až bude možné natočit více z poválečné obnovy Lidic.²²⁾ Elmar Klos byl ostatně dlouhodobě přesvědčen, že film má potenciál učinit z Lidic národní symbol, nestane se tak podle něj nicméně, pokud bude k dispozici pouze nacistická dobová metráž, ale zahrne-li se též původní poválečná dokumentace: „Aby se z nich mohl stát symbol, muselo by být ve filmu ukázáno znovu-vzkříšení — nové Lidice.“²³⁾ Bez toho podle něj film postrádal logický závěr.

Přestože Sádkův filmový záměr nikdy nebyl realizován, disponuje Národní filmový archiv kopií označenou jako „přípravný film“ LIDICE, ČESKÁ VES. Ta reflektuje způsob, jakým chtěl Sádek využít právě původní metráž natočenou v Lidicích. Záběry jsou zde nicméně proloženy informativními mezititulky, jež často odrážejí, či dokonce stupňují expresivnost navrhovaného komentáře (němečtí vrahové aj.). V něm i ve scénáři se Sádek nebránil podtrhnout emocionální náboj snímku interpretací chování Němců: vítězně stojí, uspokojeně se chechtají, se zájmem a spokojeností se dívají atp.

Ani v dalších letech nicméně nebylo tohoto Sádкова „přípravného filmu“ využito, a tak se prvním poválečným filmem s lidickou tematikou stal až BUDUJEME LIDICE Jaroslava Veselého z roku 1949. Ten svým způsobem potvrzuje záměr, který Krátký film vyslovil již v roce 1947:

zcela potlačuje využití archivní metráže a staví na příběhovém rámci brigádnice Lídy, která přichází pomoci se stavbou Lidic. Lída si jen krátce připomene historické okamžiky u nástěnky a již pomáhá s prací. Film tudíž nefunguje ani jako memento, ani symbol, ale spíše propagace poválečného budování. Dalo by se říci, že další lidické filmy následovaly de facto v rytmu výročních událostí: v roce 1952 vznikly JIŽ NIKDY LIDICE Antonína Görlicha, v roce 1957 LIDICE ŽIJÍ Jindřicha Ference, tři snímky byly uvedeny okolo roku 1962: BALADA O DÍTĚTI Ladislava Rychmana (1961), LIDICE VARUJÍ Jindřicha Ference (1962) a VZDÁLENOST OD STŘEDU Bohumila Sobotky (1962). Ani tyto filmy nicméně nepracovaly příliš mnoho s archivními materiály — téma pojímaly formou inscenace či příběhového rámce a pokud snad některý záběr užily, jednalo se právě o velký celek výbuchů, který zahrnoval i DOPIS Z PRAHY, jímž jsme tento text uváděli, případně několik záběrů ruin.

Stereotypní využívání archivní metráže učinilo z původního materiálu pouze ilustrativní citaci a symbolickým učinilo právě a jediné velký celek výbuchu ve vzdálené vsi. Koncept Lidic jako symbolu provázel debaty o filmovém obrazu tragédie od samotného počátku a zásadně usměrňoval jejich průběh. Instrukce vstupující do této debaty nicméně hájily různorodé zájmy a připisovaly filmové metráži z Lidic také odlišné významy. Nejaktivnější vyjednávač, Ministerstvo vnitra, volalo po co nejrychlejší zveřejnění filmu v jeho autentické podobě, aby posílilo anti-německou mediální kampaň. Ministerstvo informací v této kauze zastávalo názor svého podřízeného, Krátkého filmu, a k rychlému uvedení se stavělo naopak zdrženlivě. Nevěřilo, že stávající materiál je dostatečně nosný, a doufalo, že by výsledný film mohl důrazněji poukázat na poválečné úsilí, ni-

21) Film o Lidicích, shrnující dopis Ministerstva vnitra Ministerstvu informací, 4. 2. 1947. NA, f. MI, k. 177, složka Filmy krátké L, podsložka Film o Lidicích.

22) Tamtéž.

23) Dopis Elmara Klose Ministerstvu informací, 26. 2. 1947. SOA Kladno, f. Společnost pro obnovu Lidic, k. 18, i. č. 74, sg. I/7.

koli pouze zavrhovat minulost. Společnost pro obnovu Lidic pak v závěru debaty přijala etické stanovisko zohledňující původ materiálu, podle něž nelze Němci natočený film učinit symbolem české národní tragédie.²⁴⁾

Ediční poznámka:

Materiály předkládané v této edici pocházejí z Národního archivu, kde jsou uloženy ve fondu Ministerstva informací, kartonu 177, ve složce Filmy krátké — L. Je však možné je nalézt i ve fondech dalších institucí zúčastněných na jednání, například ve fondu Společnosti pro obnovu Lidic ve Státním okresním archivu v Kladně aj. Texty jsou přepsány doslovně se snahou zachytit též dobovou grafickou podobu (podtržení, odsazení, atp.). Jediným zásahem, který jsme prováděli, bylo doplnění interpunkčních znamének (čárky) v místech, kde to odpovídalo dnešnímu úzu.

Přehled dokumentů:

- I. Treatment filmu
- II. Scénář filmu
- III. Komentář k filmu

Lucie Česálková

Tato práce byla podpořena z projektu „Zaměstnáním čerstvých absolventů doktorského studia k vědecké excelenci“ (CZ.1.07/2.3.00/30.0009), který je spolufinancován Evropským sociálním fondem a státním rozpočtem České republiky.

24) Korespondence ředitele Společnosti pro obnovu Lidic, Františka Knora, různým institucím, 1947. SOA Kladno, f. Společnost pro obnovu Lidic, k. 18, i.č. 74, sg. I/7.

I.

Příloha k č.j. 82699/46-V.

Krátký film
Československá filmová kronika

Lidice

Námět krátkého filmu
o zkáze a znovuoobnovení Lidic

Napsal:
František Sádek

Praha 1946.

Ústřední kanceláře:

Praha II., Vodičkova 30, III. schody, IV. patro. Telefon 397-94, 248-24.

Výrobní oddělení:

Praha II., Sokolská třída 68. V. patro. Telefon 290-75, 306-95.

Praha. Píše se rok 1941. Německá okupace trvá. Po dlažbě duní kroky cizího vojska, na Petříně stojí jejich děla a před kasárnami stojí jejich stráž. Neurath, dělající dojem starého, blahobytného pána, přehlíží na Václavském náměstí německé kolony. Ale pod tímto lesklým povrchem vře. Němcům se za dva roky okupace nepodařilo získat Čechy, ani potlačit jejich tajný odboj. Neurath je prý na to slabý. Prý je to muž ze staré školy, zvyklý jednat v rukavičkách. Devět rozsudků smrti za dva roky je příliš málo. Někdo jiný musí přijít, aby seznámil Čechy s novou Evropou.

Je to Heydrich. Stvůra s podlouhlým sadistickým obličejem a chladnýma rybíma očima. Ten tedy má zavést německý pořádek v českých zemích. Je na to znamenitě připraven. Krvavá stopa se táhne

všemi zeměmi, kudy již prošel. Také mnozí Němci neporozuměli jeho upřímným snahám — řekl o něm později Himmler. Češi jim budou brzy rozumět.

Stanné právo, stanné soudy, popravy a zase popravy. Takový byl vládní program muže bez rukaviček. Ustavuje novou loutkovou vládu a přijímá starého Háchu, kterému se rozklepala kolena. Měla také proč — Heydrich nejen vyhrožoval persekucí, on ji také vytrvale prováděl. Řady popravených rostly, ale Čechy na německou víru neobrátil. Pozemí trvalo dále. A chystala se pomsta.

Přišla v květnu příštího roku. Zasažen ranami českých vlastenců odešel tam, kam už dávno patřil. Jeho smečka mu uspořádala skvělý pohřeb. Byl odvezen do Berlína, na jeho rakev se přišel svým tupým pohledem podívat Hitler a Himmler u ní pronesl řeč. Salvy zněly, když ho spouštěli do hrobu.

Salvy zněly v Čechách, když mstili jeho smrt. Tisíce našich lidí, našich nejlepších lidí, postavili před hlavně pušek a kulometů. Rozpoutala se nejkřutější hrůzovláda. Dlouhé sloupce se jmény popravených plnily denně noviny a tlapače je řvaly do vylištěných ulic. Předměty nalezené na místě činu byly jedinou stopou, kterou měli. S vynaložením celého svého policejního aparátu chtěli najít pachatele, kteří jim unikali. Vyhrožovali celému národu. A aby jej zastrašili, dopustili se jednoho z nejhrůznějších činů v dějinách, činu, který odhalil jejich pravou tvář i tam, kde ji ještě neznali. Zničili Lidice.

Na základě několika bezpředmětných indicií způsobili krvavou lázeň v klidné a pokojné vesnici v zázemí. 10. června postříleli bez jakéhokoliv líčení na zahradě Horákova statku v Lidicích 173 lidických mužů. 195 žen odvěkli do koncentračních táborů a 100 dětí neznámo kam. Aby účinek byl dokonalý, prohlásili, že Lidice vyhladí s povrchu zemského tak, aby nezůstalo ani stopy na místě, kde stávaly. Domy polili benzinem, když byli vykradli vše, co se jim hodilo. Pak je zapálili.

Lidice hořely několik dní. Domky, statky, škola, kostel a hospodářské stavení — všechno lešlo popelem. Jednoduché zařízení hornických domácností, které nestálo gestapákům za odvezení, shořelo v nich. Kolem hořící vsi rozestavili strážce, aby se tam nikdo nedostal. Ty se bavily střelbou po poplašených holubech, kroužících nad hořícími domy.

Ale požár nesrovnal Lidice se zemí. Když strávil všechno, co mohlo hořet, zbyly ještě holé, začouzené trosky domů čnicích k nebi jako němí svědci nacistického barbarství. I ty chtěli odstranit. Povolali zákopníky, kteří podminovali všechny větší budovy a vyhodili je do vzduchu. Všichni význační gestapáci z Prahy i Kladna se zúčastnili této „práce“. Vidíme je na snímku, jak se chechtají z uspokojení, že jejich muži provádějí dobře svůj úkol.

K odvezení rozmetaných trosek byly určeny oddíly pracovní služby. Jejich velitel si pochvaloval, jakou dostanou životní školu: „Mladý muž pracovní služby vidí, že německý meč tvrdě dopadne a beze zbytku zničí zřídla nepokojů nejen na frontě, nýbrž i v zázemí...“ Aby se na to mohli lépe dívat, postavili si tábor přímo na místě. „Mladí muži“ se tam ve volném čase cvičili v nástupech s lopatami.

Když dokončili svoje dílo, nezůstalo skutečně ani stopy po Lidicích. Na plochu dříve zastavenou domy navezli ornici a zasili do ní obilí. Jen jednu památku nedovedli zahladit. Na místě za bývalým Horákovým statkem, kde byli pohřbeni lidičtí mučedníci, se pomalu propadávala půda.

Němci netušili, když páchali svůj nelidský čin, jakou odezvu vyvolá v celém světě. Vlna rozhořčení proběhla všemi svobodnými státy. Horníci v Anglii založili hnutí „Lidice budou žít“. Hnutí se stalo během roku masovým. Ve Spojených státech se jedno městečko rozhodlo změnit svoje jméno na Lidice. Další přibývají: v Mexiku, Havaně, Venezuele a v Jižní Africe. Tisk všech národů přinášel obsáhlé zprávy o Lidicích.

Po osvobození konala se národní pouť do Lidic a prezident republiky položil věnec u hrobu hrdinů.

Bylo rozhodnuto, že Lidice budou vybudovány na původním místě. Řada architektů podala plány na jejich výstavbu.

V malé kolonii domků nedaleko Lidic žijí lidické ženy, které přežily věznění, s dosud nalezenými dětmi. Těch dvacet šťastných dětí, které už zapomněly na prožité utrpení, je prvních dvacet nových lidických občanů. Ony jsou zárukou, že Lidice nezemřely, že budou žít.

II.

Lidice

Scénář krátkého filmu podle původního námětu
„L I D I C E“

napsal:
František Sádek.

Praha 1946

Poznámka:

Obrazová část scénáře je rozepsána úplně podrobně. Kdyby vedle ní stál komentář, rozdělený na jednotlivé záběry, mohl by vzniknout klamný dojem, že obraz nesouhlasí ve své délce s délkou zvukové části. Je proto prozatimní komentář, t.j. původní exposé filmu „Lidice“, připojen jako příloha na konec scénáře.

Kde by v textu mohly snad vzniknout nejasnosti, je vždy poukázáno na příslušnou stránku přílohy.

Autor.

Část 1.Roztemnit:1. Celek:

Střecha pražského hradu, nad níž vlaje vlajka s hákovým křížem.

Komentář viz přílohu str. 1.

Do obrazu se prokopíruje letopočet: 1941.

Hudba.

2. Celek:

Antenní věže rozhlasové stanice na Petříně.

Kamera panoramuje

dolů na německá děla namířená směrem k městu. U nich německá stráž.

3. Celek:

Jedno z děl, jehož hlaveň je namířena stejným směrem, jako v předešlém záběru.

Kamera panoramuje

na město, nad kterým visí těžké mraky a je zahaleno kouřem.

4. Celek:

Viděno z okna nízkého domu:

Úzkou uličkou starého města prochází skupiny asi deseti německých vojáků v sevřeném útvaru.

5. Polocelek:

Přes mřížový balkon je vidět německý voják, který se prochází s granátem v ruce.

Stíračka.6. Polocelek:

Neurath na tribuně na Václavském náměstí přehlíží pochodující německé kolony.

Třeskná hudba pištců.

7. Celek:

Pišťci pochodují kolem aparátu.

8. Polocelek:

Neurath stojí na tribuně.

Nájezd v kopírce.

Neurath se usmívá.

Krátce prolnout.

9. Detail:

Vyhláška o popravě českých studentů ze
17. listopadu.

Kamera panoramuje

na Neurathův podpis na vyhlášce.

Krátce prolnout.

10. Detail:

Neurath se dále přívětivě usmívá.

Krátce prolnout.

11. Celek:

Neurath při přehlídce zdraví zdviženou pravicí.
/Rozmnožené okénko./ Ruka mu spadne.
Neurath jde však pozpátku. Stejným směrem.

Komentář viz přílohu str. 1.

Stíračka.

12. Celek:

Do obrazu přichází Heydrich. Řízeně zdraví
kolonu, kterou přehlíží.

Zesílená hudba pištců. Jediný motiv, který se
stále opakuje.

Kamera najede /v kopírce/
na jeho detail.

Rychle prolnout.

13. Detail:

Několik Heydrichů vedle sebe.
Řada jeho tváří vyplňuje obraz.

Krátce prolnout.

Kolona německých vojáků pochoduje proti
kameře. Jsou vidět jen jejich obličej.

Krátce prolnout.

15. Detail:

Heydrich otáčí hlavou.

Krátce prolnout.

16. Velký detail:

Část vyhlášky z konce roku 1941. Čteme řádku oznamující stanné právo.

17. Velký detail:

Jiná řádka začínající:
„Pod trestem smrti....“

18. Blízko:

Pochodující kolona německých vojáků jako 14.

19. Detail:

První vyhláška oznamující popravu.

Do pochodové hudby zazní krátký rachot automatické zbraně.

20. Velký detail:

Řádka z vyhlášky: „Byli zastřeleni...“

21. Detail:

Jiná vyhláška se seznamem popravených.

Krátká střelba.

22. Blízko:

Heydrich se zastaví v pohybu.

Kamera pomalu najíždí na jeho:

23. Detail:

Chladně hledící Heydrich.

Nájezd se zastaví:

Rozmnožený poslední obrázek okamžik stojí, pak se roztřeše a zamlží. Zasní.

Hudba končí.

Konec hvizdu granátu a exploze.

Rychle zatemnit.Rychle roztemnit.24. Polodetail:

Mrtvý Heydrich leží na lůžku v nemocnici.

Po okamžiku ticha nasazuje tlumená hudba.

25. Polocelek:

Rakev s Heydrichem je vynášena ze dveří nemocnice na Bulovce.

26. Celek:

Z konce průvodu Prahou: Rakev je vnášena na Wilsonovo nádraží.

27. Celek:

Vlak s rakví se rozjíždí.

Stíračka.28. Celek:

Rakev je vedena berlínskou ulicí.

29. Blízko:

Přihlížející obecnstvo zdraví pohřební kondukt.

30. Polocelek:

Hitler přistupuje ke katafalku, obloženému věnci a tklivým pohledem se loučí se zesnulým „kamarádem“.

31. Celek:

Katafalk s rakví a strážemi.

32. Blízko:

Himmler řeční u rakve.

Obracečka.33. Polocelek:

Několik německých důstojníků spouští rakev do hrobu na berlínském hřbitově.

34. Celek:

Četa SS stojící nedaleko hrobu střílí do vzduchu Hromadný výstřel.
čestnou salvu.

Obracečka.

35. Detail:

Vyhláška z doby po Heydrichově smrti s řadou popravených.

36. Celek:

SS střílejí salvu do vzduchu
/Jako 34./

Salva.

37. Velký detail:

Řádek na vyhlášce s textem: ...
„pro schvalování atentátu byli popraveni.....“

38. Celek:

Krátká salva jako 34. Jen výstřel.

39. Detail:

Sloupec v novinách se jmény popravených.

Kamera panoramuje

dolů po sloupci, který obsahuje více než sto jmen.

Nasazuje zprvu tichý, pak se stále zesilující rachot kulometu.

40. Celek:

Prázdné pražské ulice /za ranního pološera/.
V popředí štíty obchodů s německo-českými nápisy. Z dálky je slyšet hlášení tlampače.

Rachot kulometu ustal.
Ticho.

Začátek českého hlášení oznamujícího jména popravených pro „schvalování atentátu“.
Použít původního záznamu z rozhlasu.

41. Celek:

S výšky přes tlampač, upevněný na stožáru elektrického vedení vidíme druhý konec liduprázdné ulice. Hlasatel začíná jmenovat popravené:

Záznam hlasitěji.

Několik jmen ze začátku seznamu.

42. Polocelek:

Uvnitř restaurace s velkým oknem do ulice. Před oknem stojí čistě pokrytý stůl. Je neobsazen. Na skle je přilepena papírová vývěska s textem:
„Juden unzugänglich — Židům nepřístupno“.
Nad ní visí jídelní lístek.

43. Celek:

Ulička na Starém městě. Do vchodu jednoho z domů vejde chvatně jediný chodec, který byl na ulici.

Komentář nasazuje přes tiché hlášení.

44. Polocelek:

Z podhledu: Kdosi zavírá ve vyšším patře starého domu okno.

45. Celek:

Prázdná Resslerova ulice s kostelem Karla Boromejského.

46. Polocelek:

Předměty, které zůstaly po vykonavatelích atentátu ve výkladu Baťova obchodu.

Salva.

47. Blízko:

Některé z těchto předmětů.

48. Celek:

Věže kostela Karla Boromejského proti zamračenému nebi.

Rychle zatemnit.

Část 2.Rychle roztemnit:Lidický kraj:

Cesta lidických mužů do práce
/železářny, doly/.

49. Detail:

Fotografie Lidic, jak vypadaly před zničením.
V pozadí domy na okraji vsi. V pozadí lidé
pracující na poli.

Komentář viz přílohu str. 2.

Prolínání:50. Detail:

Postřílení muži na zahradě Horákova statku.
Ubití muži leží v několika řadách za sebou.
/Z fotografie/

Prolínání:51. Detail:

Z jiné fotografie. Bližší pohled na zastřelené
muže.

Prolínání:52. Detail:

Na fotografii zavražděných mužů
panoramuje kamera
až na skupinku SSmanů, kteří se dívají na mrtvé.

Pomalů prolínout:53. Celek:

Kamera panoramuje
ze zahrad na hořící stavení.

Komentář viz přílohu str. 3.

54. Polocelek:

Esesák přechází kolem hořícího domu.

55. Blízko:

Z okna domku, který právě začíná hořet, se vyvalí kouř.

56. Polocelek:

Na dvoře hospodářského stavení začínají hořet kolny.

57. Polocelek:Kamera panoramuje

po střeše stavení, které právě začíná hořet.

58. Blízko:

Hořící okno.

59. Blízko:Kamera panoramuje

po jiném hořícím okně

60. Blízko:

Vchod do lidického domku v plameni.

61. Polocelek:

Hořící vnitřek domku.

62. Polodetail:

Esesák si klidně prohlíží rozmáhající se požár.

63. Blízko:

Okna malého domku v plném plameni.

64. Blízko:

Jiné hořící okno.

65. Celek:

Dvůr hospodářského stavení hoří.

66. Celek:

Větší lidické stavení dohořívá.

67. Polocelek:

Vnitřek vyhořelého domu s propadlým stropem a trámy visícími dolů.

68. Blízko:

Trámy, které visí s propadlého stropu do vyhořelé místnosti. Ještě doutnají.

69. Polocelek:

Trámy zavalené trosky kamen v úplně vyhořelé místnosti.

Kamera panoramuje

směrem nahoru. Kde býval strop, zůstal uprostřed zdiva jen začouzený otvor.

70. Celek:

Po požáru ve vyhořelé vsi.

Kamera panoramuje

po několika vyhořelých staveních.

71. Celek:

Esesáci vcházejí do dvora vypáleného statku. Prohlíží si účinky požáru.

72. Celek:Kamera ponoramuje

po vypálených střechách statku.

73. Blízko:

Esesáci, s nimi jeden civilista, se rozhlíží po dvoře.

74. Polocelek:

Vnitřek vyhořelého dvora.

75. Blízko:

Esesáci procházejí kolem kamery, civilista / Zankl/ se pro cosi shýbne.

Stíračka:76. Polocelek:

Fronta vypáleného hostince.

77. Blízko:

Bouda s ohořelým ukazovatelem cesty.

78. Polodetail:

Ohořelý ukazovatel cesty s částečně čitelným nápisem.

79. Blízko:

Nápis na vyhořelém hostinci.

80. Blízko:

Dvojjazyčný nápis „Smíšený obchod“.

81. Polocelek:

Fronta vypáleného řeznického obchodu.

82. Blízko:

Nápis: „Řeznictví.“ nad vypáleným krámem.

83. Polocelek:

Průhled vyhořelým oknem na mrtvou ves.

84. Polocelek:

Vnitřek vyhořelé kuchyně.

85. Polocelek:

Vyhořelý pokoj.

86. Blízko:

Ohořelá dětská postýlka.

87. Polodetail:

U ohořelé boudy leží mrtvý pes, který byl přivázán na řetěze a nemohl utéci.

88. Blízko:

Esesák si prohlíží vyhořelé stavení.

89. Celek:

Kamera panoramuje:

po dvoře vyhořelého stavení.

90. Polocelek:

Zničené hospodářské nářadí na dvoře.

91. Celek:

Esesáci stojí před větší vyhořelou budovou.

92. Celek:

Příslušníci říšské pracovní služby nakládají zakrechtovanou řepu, kterou našli ve vyhořelé vsi na vůz.

93. Polocelek:

Nakládání na vůz blíže.

94. Celek:Kamera panoramuje

po vyhořelých troskách Horákova statku.

95. Celek:

Uvnitř zničeného Horákova statku. Je vidět vchod do sklepa, v němž byli drženi lidičtí muži před svou smrtí.

96. Celek:

Vchod do Horákova sklepa s druhé strany.

97. Celek:

Dílčí pohled na Lidice po vypálení.

98. Velký celek:

Na kraji obce. Přes zničený secí stroj a trosky stavení vidíme silnici a opuštěná pole.

Rychle zatemnitRychle roztemnit:99. Celek:

Nad troskami vypálených Lidic se vznášejí mračna prachu a dýmu. Všechny větší budovy jsou vyhazovány do vzduchu.

Komentář viz přílohu str. 3.

100. Celek:

Príslušníci SS a německého vojska stojí na stráni,
odkud pozorují účinky jednotlivých explosí. Výbuchy.

101. Celek:

Jedna z budovy vylétne do vzduchu. Silné detonace.

102. Blízko:

Skupina důstojníků SS pozoruje se stráně
výbuch.

103. Celek:

Nad Lidicemi se valí hustý dým.

104. Blízko:

Esesáci se s uspokojením dívají směrem
k Lidicím.

105. Polodetail:

Weismann, velitel kladenského gestapa, se se
zájmem dívá směrem k Lidicím.

106. Celek:

Další lidický dům vylétne do povětří. Silná exploze.

107. Detail:

Weismann se spokojeným úsměvem pokyvuje
hlavou.

108. Celek:

Nad Lidicemi se valí nový oblak dýmu.

109. Celek:

Uvnitř vesnice. Sutiny, které zbyly po výbuších.
Mezi nicmi procházejí důstojníci SS a kontrolují
vykonanou „práci“.

110. Polocelek:

Několik úplně rozbořených domů. Jsou to jen
navršené hromady starých cihel.

111. Blízko:

Esesáctí důstojníci si s opravdovým uspokojením prohlížejí trosky vesnice.

112. Polodetail:

Důstojníci se dívají směrem k troskám a chechtají se.

113. Celek:Kamera panoramuje

vzhůru po troskách sesutého domu, na jejichž vrcholu stojí vítězně esesák v uniformě.

Prolínání:114. Celek:Kamera panoramuje

dolů s vlajky říšské pracovní služby na dřevěné baráky, které si RAD postavila přímo u Lidic.

Komentář viz přílohu str. 3.

115. Polocelek:

Strážní budka, kolem které přechází stráž RAD v uniformách, s lopatami a staví se do řady.

117. Blízko:

Nastoupená četa dává k poctě lopatu.

118. Celek:

Oddíl RAD pochoduje směrem z tábora.

119. Celek:

Oddíl pochoduje kolem závor směrem k vesnici.

Stíračka:120. Polodetail:

Motyka se zabodává do hromady sutin.

121. Blízko:

Člen RAD kope motykou v hromadě sutin.

122. Polocelek:

Jiný tlačí plně naložené kolečko.

123. Polocelek:

Skupina členů pracovní služby kope v hromadě cihel, která zbyla z lidického domku.

124. Celek:Kamera panoramuje

po rozvezených hromadách sutin, na nichž se hemží RAD.

125. Blízko:

Velitel dohlíží na montáž kolejí pomocné dráhy.

126. Blízko:

Vozíky vláčku jsou spojovány dohromady.

127. Polodetail:

Ruka manipulující na lokomotivě vlaku.

128. Celek:

Vlak úzkokolejné dráhy se rozjíždí.

129. Celek:

Pracující RAD na jiném místě vesnice.

130. Polocelek:

RAD nakládají na vagony zdivo.

131. Blízko:

Nakládání na vagony.

132. Polocelek:

Vláček s naloženými vagony se rozjíždí.

133. Celek:

Vláček jede místem, kde kdysi stála vesnice.

134. Celek:

Pohled z jedoucího vlaku na pusté místo se srovnanými hromadami cihel.

135. Celek:

Kamera panoramuje

po kotlině, kde kdysi stávaly Lidice.

Po vsi není již ani stopy, jen na stráni několik stromů.

Komentář viz přílohu str. 4.

Krátce zatemnit:

Část 3.Krátce roztemnit:136. Blízko:

/Z anglického materiálu/: Prodavač novin
s tabulkou oznamující lidickou vraždu.

Komentář viz přílohu str. 4.

Prolínání:137. Celek:

Manifestace anglických horníků, při níž jsou
neseny standarty s nápisy: Lidice shall live.

138. Celek:

Jiný záběr z téže manifestace.

Stíračka:140. Montáž:

Výstřižky z časopisů: ruských, anglických,
amerických, jihoamerických a jihoafrických
jednající o Lidicích.

141. Celek:

/Z amerického materiálu/: Nástup občanů města
Stern Park Gardens ke slavnosti, při které bylo
město přejmenováno na Lidice.

142. Celek:

Odhalení památníku v témže městě.

143. Blízko:

Pamětní kámen s nápisem začínajícím:
„Lidice v Československu byly zničeny
barbary...“

Stíračka:144. Celek:

Lidické ženy ve smutečních šatech sedí na čestné
tribuně při první tryzně v osvobozené republice.

145. Polocelek:

President republiky klade věnec u lidického kříže.

146. Velký celek:

Moře účastníků lidické smuteční slavnosti na místě, kde Lidice kdysi stávaly.

Záběr z procesu s Weismannem /začátek září v Kladně/.

Prolínání:147. Montáž:

Několik nejlepších plánů znovuvýstavby Lidic v rychlém sledu.

Komentář viz přílohu str. 4.

Prolínání:148. Celek:

V kolonii domků, kde žijí lidické ženy s dosud nalezenými dětmi. Několik dětí si hraje venku.

149. Blízko:

Lidická žena upravuje svému malému chlapci padající kalhoty.

150. Blízko:

Skupina hrajících si dětí.

Silnější závěr.

151. Polodetail:

Jedno z hrajících si dětí se obrátí.
a směje se přímo ke kameře.

Zatemnit:

K O N E C .

III.

Příloha: Prozatímní návrh komentáře.

[strana] 1.

Praha. Píše se rok 1941. Německá okupace trvá. Po dlažbě duní kroky cizího vojska, na Petříně stojí jejich děla a před kasárnami stojí jejich stráž. Neurath, dělající dojem starého, blahobytného pána, přehlíží na Václavském náměstí německé kolony. Ale pod tímto lesklým povrchem vře. Němcům se za dva roky okupace nepodařilo získat Čechy, ani potlačit jejich tajný odboj. Neurath je prý na to slabý. Prý je to muž ze staré školy, zvyklý jednat v rukavičkách. Devět rozsudků smrti za dva roky je příliš málo. Někdo jiný musí přijít, aby seznámil Čechy s novou Evropou.

Je to Heydrich. Stvůra s podlouhlým sadistickým obličejem a chladnými rybíma očima. Ten tedy má zavést německý pořádek v českých zemích. Je na to znamenitě připraven. Krvavá stopa se táhne všemi zeměmi, kudy již prošel. Také mnozí Němci neporozuměli jeho upřímným snahám — řekl o něm později Himmler. Češi jim budou brzy rozumět.

Stanné právo, stanné soudy, popravy a zase popravy. Takový byl vládní program muže bez rukaviček. Ustavuje novou loutkovou vládu a přijímá starého Háchu, kterému se rozklepala kolena. Měla také proč — Heydrich nejen vyhrožoval persekucí, on ji také vytrvale prováděl. Řady popravených rostly, ale Čechy na německou víru neobrátil. Podzemí trvalo dál. A chystala se pomsta.

[strana] 2.

Přišla v květnu příštího roku. Zasažen ranami českých vlastenců odešel tam, kam už dávno patřil. Jeho smečka mu uspořádala skvělý pohřeb. Byl odvezen do Berlína, na jeho rakev se přišel svým tupým pohledem podívat Hitler a Himmler u ní pronesl řeč. Salvy zněly, když ho spouštěli do hrobu.

Salvy zněly v Čechách, když mstili jeho smrt. Tisíce našich lidí, našich nejlepších lidí, postavili před hlavně pušek a kulometů. Rozpoutala se nejkrutější hrůzovláda. Dlouhé sloupce popravených plnily denně noviny a tlapače je řvaly do vylidněných ulic. Předměty nalezené na místě činu byly jedinou stopou, kterou měli. S vynaložením celého svého policejního aparátu chtěli najít pachatele, kteří jim unikali. Vyhrožovali celému národu. A aby jej zastrašili, dopustili se jednoho z nejhrůznějších činů v dějinách, činu, který odhalil jejich pravou tvář i tam, kde ji ještě neznali. Zničili Lidice.

Na základě několika bezpředmětných indicií způsobili krvavou lázeň v klidné a pokojné vesnici v zázemí. 10. června ráno postříleli bez jakéhokoli líčení na zahradě Horákova statku v Lidicích 173 lidické muže. 195 žen odvěkli do koncentračních táborů a 100 dětí neznámo kam. Aby účinek byl do-

konaly, prohlásili, že Lidice vyhladí s povrchu zemského tak, aby nezůstalo ani stopy na místě, kde stávaly. Zapálili je. Dům vedle polili benzinem, když byli vykradli vše, co se jim hodilo. Pak je zažehli.

[strana] 3.

Lidice hořely několik dní. Domky, statky, škola, kostel a hospodářská stavení — všechno lehlo popelem. Jednoduché zařízení hornických domácností, které nestálo gestapákům za odvezení, shořelo v nich. Kolem hořící vsi rozestavili stráže, aby se tam nikdo nedostal. Ty se bavily střelbou po poplašených holubech, kroužících nad hořícími domy.

Ale požár nesrovnal Lidice se zemí. Když strávil všechno, co mohlo hořet, zbyly ještě holé, začouzené trosky domů, čnící k nebi jako němí svědci nacistického barbarství. I ty chtěli odstranit. Povolali zakopníky, kteří podminovali větší budovy a vyhodili je do vzduchu. Všichni význační gestapáci z Prahy i Kladna se zúčastnili této „práce“. Vidíme je na snímku, jak se chechtají z uspokojení, že jejich muži provádějí dobře svůj úkol.

K odvezení rozmetaných trosek byly určeny oddíly pracovní služby. Jejich velitel si pochvaloval, jakou dostanou životní školu: „Mladý muž pracovní služby vidí, že německý meč tvrdě dopadne a beze zbytku zničí zřídla nepokojů nejen na frontě, nýbrž i v zázemí...“ Aby se na to mohli lépe dívat, postavili si tábor přímo na místě. „Mladí muži“ se tam ve volném čase cvičili v nástupech s lopatami.

[strana] 4.

Když dokončili svoje dílo, nezůstalo skutečně ani stopy po Lidicích. Na plochu dříve zastavenou domy navezli ornici a zasili do ní obilí. Jen jednu památku nedovedli zahladit. Na místě za bývalým Horákovým statkem, kde byli pohřbeni lidičtí mučedníci, se pomalu propadávala půda.

Němci netušili, když páchali svůj nelidský čin, jakou odezvu vyvolá v celém světě. Vlna rozhořčení proběhla všemi svobodnými státy. Horníci v Anglii založili hnutí „Lidice budou žít“. Hnutí se stalo během roku masovým. Ve Spojených státech se jedno městečko rozhodlo změnit svoje jméno na Lidice. Další přibývají: V Mexiku, Havaně, Venezuele a v Jižní Africe. Tisk všech národů přinášel obsáhlé zprávy o Lidicích.

Po osvobození konala se národní pouť do Lidic a prezident republiky položil věnec u hrobu hrdinů.

Bylo rozhodnuto, že Lidice budou vybudovány na původním místě. Řada architektů podala plány na jejich výstavbu.

V malé kolonii domků, nedaleko Lidic, žijí lidické ženy, které přežily věznění, s dosud nalezenými dětmi. Těch dvacet šťastných dětí, které už zapomněly na prožité utrpení, je prvních dvacet nových lidických občanů. Ony jsou zárukou, že Lidice nezemřely, že budou žít.

O velikém příběhu krize velkých příběhů

Jan Svoboda, *Proměny filmového vyprávění*. Praha, Nakladatelství AMU 2013, 144 stran.

Šest roků po své monografii o teoretiku Janu Kučerovi *Skladba a řád* (NFA 2007) přichází Jan Svoboda (1940) s novou, napohled skromnější publikací s nenápadným názvem *Proměny filmového vyprávění* (v závorce upřesňující podtitul: *z poetiky šedesátých let*). Knížka se zrodila ze Svobodova mnohaletého přemítání a z jeho přednášek na VŠMU v Bratislavě, na FAMU a na FF UK v Praze. Autor ji označuje za doplňkový studijní text, jenž si neklade badatelské ambice; přitom doufá, že nejde o prostou kompilaci, když pojetí a hodnocení jsou jeho vlastní. Dedikace „památce Ivana Svitáka (1925–1994), filozofa kultury a filmu“ pak slibuje, že nás čeká četba snad nostalgická, každopádně polemická.

Vymezující povahu má již úvodní předsevzetí nevstupovat do postmoderního diskursu, jehož „postteorie“ (uvozovky JS) se nestaly „vnitřní, osvojenou součástí“ (s. 8) autorova uvažování a nepřipadají mu pro moderní etapu světové kinematografie (šedesátá léta) přiléhavé. Svoboda si navzdory módám posledního čtvrtstoletí vyhrazuje právo věnovat pozornost interakci společnosti a uměleckého díla a navazovat tím na „sociologickou poetiku“ a na marxistické teoretiky, jakými byli György Lukács nebo Guido Aristarco. Přednostně ho zajímá „adekvátní (pravdivé) umělecké vystižení reality“ (s. 126). Toť otázka, kterou filmové teorie, obávám se, už několik desítek let neřeší; přinejmenším v českém akademickém prostředí nyní, po krátkodechém okouzlení filozofií Gillese Deleuze, dominují neoformalis-

mus, fikční světy, nová filmová historie, feminismus, neuroestetika a studium filmového průmyslu. Mimetické teorie pak, včetně marxistického „odrazu“, bývají terčem posměchu, jakkoliv je doposud nikdo přesvědčivě nevyvrátil.

Pro Svobodův otevřený přístup je ovšem příznačné, že ačkoli disponuje vyhraněným názorem, tíhne k „dialekticky systémové syntéze“, jak v knize *Skladba a řád* (na s. 268) pojmenoval směřování svého učitele Jana Kučery. Teoretickou scénu nevidí jako kolbiště, kde spolu zápasí protikladné koncepty, ale jako přátelskou sféru, kde rozpoznáváme shodné jevy, jenom pro ně navrhujeme různá jména. Estetické poznání tvoří pro něj kontinuální, celistvý svět, k němuž se lze přibližovat z různých stran. Rozličné teoretické vektory proto Svoboda nenaviguje proti sobě, ale snaží se je zapráhnout do fungujícího soustrojí. Neváhá například neklasické módy filmové narače Davida Bordwella, posílené shrnujícím zjištěním Andráse Bálinta Kovácsa (že všechny tyto módy jsou specifickými variacemi moderní narače), uzavřít odkazem k Deleuzovým krystalickým strukturám času (s. 28). Kritičtější stanovisko zaujímá k návrhům Jana Kučery a v souladu se svou prací *Skladba a řád* zařazuje jeho myšlení do kontextu, potězkává jeho koncepty, zvažuje jejich relevanci.

Směřování k harmonii ovšem nemá zdroj jen ve Svobodově temperamentu, ale i v době, v níž vyzrál a jíž se věnuje. Kypící šedesátá léta, ač rozdírána konflikty, představují z odstupu optimis-

tickou epochu, kdy se svět — včetně vztahu mezi tvorbou, kritikou a teorií — zdál tvořit smysluplnou jednotu. Jevil se, nejen dle vyhlídek dialektického a historického materialismu, jako souvislý a poznatelný, spějící k pokroku, takže bylo možné požadovat po umění i jakousi morálku a odpovědnost. Skrze film se vedl dialog a boj.

První kapitolu věnuje Svoboda možnostem filmového vyprávění a nabízí zde elementární teoretický úvod. Začíná pojmoslovím (fabule, syžet...), pokračuje syžetovými vzorci a pratyty, krátce se zamyslí nad podvojností filmu mezi dramatem a epikou a odtud již spěchá ke „krizi velkých příběhů“ v literatuře a v kinematografii, přidává zmíněné mody narace a identifikuje „dramaturgii proudu života“ versus „dramaturgii lidského nitra“.

Druhá kapitola poskytuje hutné charakteristiky vybraných autorských světů: Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, Francesco Rosi, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Luchino Visconti, Michail Romm, Marlen Chucijev, Jerzy Skolimowski, István Szabó, Tomás Gutiérrez Alea, Basilio Martín Patino, Miloš Forman, Otar Ioseliani, Dušan Hanák, Jaromil Jireš, Pavel Juráček, Miklós Jancsó, Lucian Pintilie aj.

Menší soustředěnost vykazuje kapitola třetí a poslední, kde se Svoboda vrací k dobovým předpokladům moderní narace, ve stopách Györgye Lukáče proklamuje ideu narativního filmu jako „specifického dialekticko-historického odrazu společenské lidské skutečnosti“, jehož kompoziční řád směřuje k „principu intenzivní totality“ (s. 103) a zamýšlí se nad „uměleckou konstrukcí vztahů uvnitř díla vzhledem k podstatným vývojovým tendencím skutečnosti“ (s. 104). Skutečnost je zde vůbec kategorií klíčovou. Příklání se k imperativu typizace (odkazuje přitom na logiko-sémantickou analýzu Jaroslava Volka) a glossuje další režiséry (Lindsay Anderson, Luis Buñuel, Carlos Saura, Theo Angelopoulos, Andrej Tarkovskij). Následuje dílčí shrnutí, včetně snahy odlišit nový film v širokém smyslu od nového filmu v užším smyslu, vymezeného generačně (proč

tedy jednoduše nerozlišovat nový film jako širší proud a nové vlny jako generační pojem?), a pojmenování tří nadnárodních okruhů nového filmu („velké odmítnutí“ buržoazních hodnot v soudobém kapitalismu, „kritická solidarita se společností“ v socialistických kinematografiích a „duchovní dekolonizace“ ve třetím světě). Poté ještě několik příkladů (Glauber Rocha, New American Cinema a nový Hollywood — zde zmíněný *Kmotr* ale přece jen už náleží do jiné éry) a závěrečná bilance.

Vzhledem k tomu, že si Svoboda neklade za úkol podat odkaz moderního filmu ve vyčerpávajícím souhrnu, nemá smysl počítat, kteří tvůrci v jeho příkladech nejsou zastoupeni; postrádá snad můžeme jen náznak vyústění, co se s moderním filmem stalo v průběhu sedmdesátých let (nový Hollywood nepředstavoval změnu jedinou, vrátila se velká epika).

Naznačili jsme, že Svobodův systém patří některými svými východisky i tím, po čem se ptá a co hledá, do širokého řečiště marxisticky inspirovaného myšlení. Autoritou par excellence je zde György Lukács (na kterého prý ve svých přednáškách na FAMU navazoval i Milan Kundera), ctění jsou jeho následovníci Arnold Hauser či Lucien Goldmann. Svoboda se inspiruje také Michaelem Bachtinem, ruskými formalisty, českými strukturalisty a připomíná rozběhy domácích badatelů, za normalizace žel přerušené, včetně přínosu Ivana Svitáka. V nenápadné brožurě s nažloutlým obalem se tak dovršuje jedna myšlenková syntéza autentické, umlčené a co je důležité: demokratické levice, jež nemohla svůj potenciál využít ve své době. Přirozeně bez onoho dogmatismu, jímž byla poznamenána oficiální sovětská i zdejší publicistika hlavně v době normalizace, kdy byl modernismus fakticky pejorativním pojmem, kdy byly výsledky socialistických kinematografií přijímány selektivně, kdy byli ve filmařích formátu Antonioniho, Felliniho, Pasoliniho, Resnais spatřováni „talentovaní“ buržoazní umělci, kteří by se jistě mohli a chtěli přiklonit na stranu pokroku a míru, kdyby jen

nebloudili v labyrintech formalismu a idealismu. Ve Svobodově souhrnu ovšem zůstává zachováno právo některé tendence kriticky odmítnout; v závěru upozorňuje na nebezpečí ztráty a deformace skutečnosti ve filozofické absolutizaci, v interpretační metafyzice, v ontologizaci iracionality, ve fragmentaci člověka a ve „fatalitě povýšené na světový názor“ (s. 127).

Ale jak už víme, náš teoretik je vzdálen polarizaci; jeho práce je bilancí, ne však zúčtováním. Otevřenost trvá. Proto Svoboda pozorně sleduje i nejnovější publikace a spravedlivě nezapomíná na to, co se podařilo vydat v nesvobodné době. K citovaným souputníkům například patří proslulá maďarská dramaturgyně Yvette Bíróová nebo Bulhar Nedelčo Milev, jehož *Cesta k psychofyzickému monologu* vyšla v roce 1978 v Československém filmovém ústavu pod „bezpečnějším“ názvem *Dialektika filmových stínů*, zatímco z jejího původního názvu se stal podtitul. (Musím přiznat, že jsem do této knížky nenahlížel dobrých pětatřicet let, střední a mladší generace ji ani nezná; když jsem si ji však teď znovu otevřel, našel jsem v ní místa, která jsem si jako student podtrhl...)

Svobodův text disponuje encyklopedickou hustotou, jako úvod do problematiky poslouží znamenitě. Místy je však coby učebnice úsporný až příliš: některé citáty jsou vloženy do textu bez uvození či komentáře, takže vypadají jako pouhé poznámky či výpisky z četby. Také snaha vyrovnat se racionálně s obrazy, jež jsou svou povahou múzické a metaforické, může působit nadbytečně, jako třeba vysvětlení, že v Saurově alegorii ANNA A VLCI trojice bratrů ublíží hrdince „jen imaginárně, ve svých představách“ (s. 107).

Země se točí, čas běží a krize velkých příběhů se proměnila v dávný velký příběh. Energie zlatých šedesátých, kdy strukturalismus doznával a marxismus dosud neztratil svou svěžest, samozřejmě nevyprchala, ale vtělila se do následujícího vývoje, včetně ekologie, feminismu, multikulturalismu, politické korektnosti a demokratických revolucí roku 1989. Pro cinefila, jenž si popisovanou

éru pamatuje, je četba Svobodovy knížky rozkoší. Neznám nic hezčího než se vracet k Antonioni, Pasolinimu, Jancsóovi, Aleovi, Pintiliemu, Juráčkovi, Tarkovskému... A studenti by o modernistickém diskursu měli něco vědět, když už do oné řeky vstoupit nemohou.

Jaromír Blažejovský

Elegantní dějiny

Fünfzig Jahre Österreichisches Filmmuseum

Eszter Kondor: *Aufbrechen: Die Gründung des Österreichischen Filmmuseums*

Alexander Horwath (ed.): *Das Sichtbare Kino*

Paolo Caneppele — Alexander Horwath (eds.): *Kollektion*

Wien: Filmmuseum/Synema 2014.

Pestrý knižní triptych *Fünfzig Jahre Österreichisches Filmmuseum*, vydaný, jak název napovídá, k padesátému výročí rakouského Filmmusea, lze považovat za trojjediný pokus o zpřítomnění vlastních dějin, z jiné perspektivy je však zároveň součástí širšího připomínkového programu. Tři graficky velice povedené, v rudých odstínech vyvedené knihy, jež Filmmuseum vydalo ve spolupráci s rakouskou Gesellschaft für Film und Medien SYNEMA v tradiční společné ediční řadě (jde o přírůstky číslo dvacet až dvacet dva), jsou založeny do rovněž velmi atraktivní, ostře rudé krabičky z tvrdého papíru. Stručná informace na přebalu však o uspořádání publikace jako celku nedává příliš vědět: mělo by jít o tři akty z dějin a současnosti Filmmusea. To jistě platí, termínem akt se ale nesmí čtenář nechat uvést v očekávání nějaké klasické dramatické linky.

Fünfzig Jahre sestávají z historické studie o kontextu založení a prvním desetiletí Filmmusea (Eszter Kondorová: *Aufbrechen*), formálně hůře zařaditelného sborníku, který v úhrnu snad reflektuje samotný princip této instituce (Alexander Horwath /ed./: *Das Sichtbare Kino*), a konečně pak spíše kratochvilného než nějak výrazně studijně využitelného katalogu tamější, převážně

nefilmové sbírky (Paolo Caneppele — Alexander Horwath /eds./: *Kollektion*). Spíše než že by zrovna tyto tři publikace, potažmo tři zvolené přístupy k sebe prezentaci vytvářely jasný a zřetelný celek, souzní spolu s dalšími jubilejními aktivitami a cílem zpracovat vlastní dějiny kreativním a poutavým způsobem.

Začíná se nicméně na začátku, respektive v době samotnému začátku předcházející. Eszter Kondorová ve své zakladatelské historii vychází z vlastní magisterské práce,¹⁾ její *Aufbrechen: Die Gründung des Österreichischen Filmmuseums* však netrpí obvyklými neduhy textu, jenž se má z akademické sféry přenést do širší veřejné debaty. Zároveň je už samotná Kondorová vysokoškolská práce provedena způsobem, který by autorku přinejmenším svým rozsahem dvou set tiskových stran v našem akademickém prostředí kvalifikoval o jednu úroveň výš. Formálně si pak i samotná publikace zachovává znaky a výhody kvalitního výzkumného výstupu: je založena na detailní rešerši, sebevědomě zachází s komplexním korpusem zdrojů a pramenů, formálně a metodologicky jí lze v žánru institucionálních dějin na první pohled jen málo vytknout, snad krom protivného opomenutí jmenného rejstříku. Větší

1) Eszter Kondor, *Die Gründungsjahre des Österreichischen Filmmuseums und seine Entwicklung bis 1974*. Diplomarbeit. Wien: University of Vienna 2012. Dostupné online: <<http://othes.univie.ac.at/22532/>>, [cit. 02. 9. 2014].

čtenářské vstřícnosti pak slouží upravené názvy jednotlivých kapitol (kapitola pojednávající samotné založení Filmmusea tak kupříkladu nese název „Úředně podpořené hochštaplerství aneb Takové místo ve Vídni ještě nebylo“) či bohatý obrazový doprovod, nabízející řadu dobových fotografií a dokumentů.

Kondorová v první kapitole stručně líčí meziválečný a poválečný vývoj rakouských filmových klubů a organizací, z nichž je vhodné připomenout zejména aktivity spojené s osobností Hermanna Biebera. Bieber, učitel na alsegrundské Volkshochschule, nejprve roku 1947 založil Institut für Filmkunde a o několik let později se s chvilkovým úspěchem pokoušel provozovat spolek Österreichische Kinemathek — Filmmuseum. Bankrot této instituce okolo roku 1952 však nejen že ovlivnil rakouskou filmovou krajinu, dle autorky ale zároveň přivedl FIAF k zavedení statusu provizorních členů, jimiž se měly všechny archivy zvažující plnohodnotné členství nejprve stávat. Většina nashromážděných a zejména zapůjčených kopií, které měla Bieberova společnost toho času v držení, se totiž buď přímo stala předměty konkurzního řízení, nebo zmizela neznámo kam (aby se kopie vzápětí objevovaly u sběratelů a překupníků). Autorka rovněž zmiňuje možnost, že část Bieberových sbírek přešla později díky státní intervenci do depozitáře Österreichisches Filmarchiv, vhodně však přiznává, že pro tuto skutečnost nemá přímých důkazů. Tak či onak ale Bieberova kauza vrhala po určitou dobu poněkud chmurný stín na pozici tamějších filmových archivů na mezinárodním poli. Vedle toho je samozřejmě nápadný i název druhého z Bieberových podniků — jeho *museum* svému

názvu dostávalo, na rozdíl od Filmmusea, o němž zde bude řeč především, plně v obecně chápáných intencích tohoto slova, jak se s nimi můžeme setkat v desítkách podobně nazývaných institucí²⁾: vedle realizace projekčních cyklů totiž Österreichische Kinemathek — Filmmuseum reálně vystavovalo *cinemabilia*.³⁾

Další a pro budoucí osud Österreichisches Filmmuseum mnohem důležitější institucí, jejíž zrození spadá do éry takřkajíc předzakladatelské, byl samozřejmě již zmiňovaný Filmarchiv. Ten vznikl roku 1955 a coby spolek sdružil rakouské filmovědné společnosti, Národní knihovnu a další instituce, které rovněž dle svých možností přispěly do jeho sbírek. Kondorová krom mnohého dalšího uvádí mizivý počet veřejných projekcí, které Filmarchiv během prvních patnácti let své existence uvedl: v průměru šlo o jednu projekci měsíčně. Nečiní tak však nutně vyčítavým způsobem, jakkoliv by tato skutečnost mohla sloužit k zobecnění hlavního ideového sporu mezi Filmarchivem a budoucím Filmmuseem. Celé líčení první kapitoly slouží především jako expozé klimatu, do něhož měli záhy razantně vstoupit dva ambiciózní mladíci. Zkratkou a v době největší krize i s jistým nádechem opovržení označovaní jako K. und K. (tedy „c.k.“), v korespondencích často Peter und Peter, jinak Konlechner a Kubelka.

V druhé kapitole se čtenáři dostává právě stručné intelektuální biografie zakladatelů a prvních kurátorů Filmmusea. Autorka pro tuto i další kapitoly často využívá osobních rozhovorů vedených s protagonisty v nedávné době a kombinuje je s dobovými prameny. Opatrný čtenář však může určitou skepsi vůči retrospektivnímu po-

2) Srov. Stephen Bottomore, Cinema Museums — a Worldwide List. *Film History: An International Journal* 18, 2006, č. 3, s. 261–273.

3) Tento pro filmově-muzeální diskuze velmi vhodný termín, označující veškeré sekundární materiály, objekty a dokumenty, pomocí nichž lze „vystavovat kinematografii“, lze nalézt v textu Stefana Pethkeho a Stefanie Schlüterové o reprezentaci filmových muzeí ve filmu. Jejich studie je součástí pozoruhodného projektu věnovaného „umění zprostředkování“. Srov. Stefan Pethke – Stefanie Schlüter, *Sammeln und Vermitteln, Filmmuseen im Film*. Dostupné online <<http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/filmvermittlung-und-filmmuseum/museen-im-film/>>, [cit. 02. 9. 2014].

hledu i hodnověrnosti toho kterého zdroje ověřovat plynule během četby, neboť citace jsou našťastí indikovány přímo v textu, a nikoliv až na konci kapitol či publikace. Faktory vedoucí ke vzniku Filmmusea jsou tak ztotožněny zejména s jistou estetickou radikalitou otců-zakladatelů a jejich nespokojeností s úrovní rakouské filmové kultury. Petera Kubelku tak Kondorová například cituje v současné vzpomínce na jeho studium v *Centro Sperimentale* v Římě v padesátých letech. „Tamní filmovou sbírku sestavil jistý Montesanti, který tam přednášel filmové dějiny. To byly vynikající kopie, všechny bez podtitulků — což je velice důležité. Principy, které jsem posléze vyžadoval pro Filmmuseum, jsem si tedy jen tak nevymyslel, ale přišly ke mně i skrze utrpení z dabingu (...) a také skrze poněkud menší, ale stále strašlivé utrpení z titulkovaných kopií“ (s. 40). Vedle nedostatečné nabídky a neodpovídajících předváděcích kvalit to byla i velmi konkrétní nechuť z drtivě převládající praxe německého znění, co Konlechnera a Kubelku na začátku šedesátých let motivovalo k činu. Jinou připomínkou nedůvěry vůči domácí filmové kultuře může být historie týkající se Kubelkova debutu *MOSAIK IM VERTRAUEN* (1955) a festivalu v Benátkách. Ačkoliv byl porotou vybrán do programu, potřeboval Kubelka oficiální nominaci od zástupců rakouského Ministerstva školství — a přestože by se jednalo o první rakouský film v Benátkách uvedený, rakouští úředníci Kubelku v jeho úsilí nepodpořili. *MOSAIK IM VERTRAUEN* tak byla uvedena pod vlajkou Vietnamu.

V tomto textu bohužel nelze ani velmi kondenzovaně přetlumočit všechny okolnosti vzniku Filmmusea, jak je Kondorová ve své „*Erfolgsgeschichte*“ líčí. Zajímavější je spíše několik dílčích problémů s ranou fází této instituce spojených a způsob, jakým se k nim autorka staví. Nutno nicméně připomenout, že sama je již od roku 2009 spolupracovnicí Filmmusea a její práce, ač minuciózně vyřešovaná, nakonec přeci jen hájí barvy a konečně i přispívá k oslavám. Do jejího stylu tato skutečnost proniká našťastí jen výji-

mečně, například při snad zbytečně pompézním „mnohaměsíční přípravě tak došly odměny“ (s. 49), kterým uvádí jeden z významných počínů Petera Konlechnera coby organizátora a dramaturga, konkrétně tedy vysokou návštěvnost a popularitu přehlídky *Internationale Kurzfilmwoche* v roce 1962. Tuto přehlídku zorganizoval Konlechner v rámci filmového klubu na Technische Hochschule, jenž se stal i jakýmsi bezprostředním předchůdcem Filmmusea a krom jasného potvrzení zájmu vídeňského publika o „jinou“ kinematografii (vzorem byl Konlechnerovi festival v Oberhausenu) byl i prvním místem jeho setkání Kubelkou.

Jednotlivé kapitoly *Aufbrechen* kombinují chronologické plynutí s jistým tematickým členěním, aby pokryly stěžejní aspekty samotného vzniku pojednávané instituce: potíže s koncesí, uskladněním filmových materiálů, místem projekce, financováním, právním statutem, budováním filmové sbírky a tak podobně. Každý z těchto dílčích problémů poskytuje poutavý vhled nejen do institucionální krajiny Rakouska šedesátých let, ale mnohdy i do tehdejší mezinárodní archivní situace (nutné minimum sbírky potřebné pro přijetí do FIAF například Filmmuseu poskytl Staatliches Filmarchiv der DDR a archiv Gosfilmofondu). Institucionální dějiny je ostatně možné psát poměrně snadno, potažmo je možné psát zrovna takovým pečlivým způsobem i díky tradiční plodnosti rakouské byrokracie. Spory, diskuze a události za sebou totiž zanechaly mnoho (listinných) stop. I tyto stopy pak svědčí o tom, že v mnohých ze zakladatelských starostí sehrával určitou roli Österreichisches Filmarchiv, respektive byl přinejmenším jejich opakovaně se vynořujícím spolu-aktérem.

Původní ideou Kubelky a Konlechnera bylo na půdorysu studentského filmového klubu zřídit Rakouský filmový institut (například po vzoru Svenska filminstitutet). Institut se měl soustředit nejen na uvádění filmů, ale i na podporu jejich výroby — zejména co se týče nezávislé nebo Kubelkovým slovníkem „neprůmyslové“ produkce —

na distribuci a další aktivity.⁴⁾ Kondorová bohužel nevysvětluje odklon od této ideje jako takové, od názvu „institut“ však vzhledem k zamítavé reakci vídeňských úřadů sešlo. Původcem označení Filmmuseum, které se dle svých slov Peter Kubelka sám neodvážil navrhnout, ale jež radostně přijal pro jeho múzičnost (potvrzující příslušnost filmu k etablovaným vysokým uměleckým formám), byl v té situaci paradoxně ředitel Filmarchivu Ludwig Gesek. Tedy ředitel stejné instituce, o které autorka o stranu dříve bohužel opět snad příliš zabarveným tónem píše „Filmarchiv se [povýšení studentského filmového klubu na úroveň filmového archivu a plnohodnotnou, profesionální aktivitu] snažil zabránit tím, že oba iniciátory přizval k práci uvnitř Filmarchivu a nebo se navrhoval coby zakládající člen vznikajícího spolku“ (s. 58). Výtka vůči takové formulaci je snad o to případnější, že na rozdíl od mnohých podobných vět u ní nenalezne čtenář žádný citační odkaz a musí autorce jednak věřit, že toto Filmarchiv v roce 1964 skutečně navrhoval, a jednak že se tím snažil vzniku Filmmusea *zabránit*, respektive že to bylo jeho primárním cílem.

Jistá neslučitelnost a konkurenční pnutí mezi oběma institucemi je bezpochyby jednou z nejvýraznějších linií protínajících zakladatelské roky, při podrobnější analýze by se tedy právě reprezentace vztahu Filmmusea a Filmarchivu nabízela jako prubířský kámen objektivnosti, respektive určité profesionality autorčina přístupu. Ten je však nutně determinován výše zmíněnými faktory (nakladatel a účel publikace, autorčino angažmá ve Filmmuseu), snad tedy ani není třeba lítovat minima perspektiv z druhé strany pole. To, že rány se stále ne tak docela zacelily, může dokládat i fakt, že ani v jinak autorsky velmi pestrém sborníku *Das sichtbare Kino*, tedy v druhé části jubilejního triptychu, nezazní jediný hlas, který by byl s Filmarchivem identifikovatelný.

Objektivní úspěch Filmmusea je vedle toho vysledovatelný poměrně snadno — leží v organizátorském a produkčním nadání Petera Konlechnera a ve vizionářství a sveřeposti Petera Kubelky, alespoň tak praví zakladatelský narativ a četné zdroje přetištěné v první i druhé knize celého kompletu (vzpomínky, dobové dopisy a děkovné telegramy) mu dávají za pravdu. Až nápadně často citované zdroje i samotná Kondorová zmiňují nevídanou pohostinnost obou z Peterů, o níž se pověst šířila stejně rychle jako pověst samotné jejich instituce. Rovněž Kubelkův osobní autorský úspěch, v prvních letech jistě větší ve Spojených státech než v Evropě, a jeho přímá cesta na piedestal filmové avantgardy významně usnadnily Filmmuseu jeho profilaci a etablování.

Skutečnost, že Kubelka byl a je velmi uznávaným autorem metrických, respektive strukturálních filmů, může působit překvapivě při připomenutí druhé významné opoziční platformy, s níž se Filmmuseum ve svých počátcích muselo střetávat. Šlo o domácí autory převážně spřízněné s hnutím Vídeňského akcionismu, povětšinou rovněž zakládající členy Austrian Filmmakers Cooperative a spolu s Kubelkou nejvýznamnější příslušníky jedné generace rakouského experimentálního filmu: Petera Weibela, VALIE EXPORT, Kurta Krena a další. Kapitulu věnovanou tomuto střetu spolu s Kondorovou napsal současný ředitel Filmmusea, Alexander Horwath, a jejím úvodem je představena specifičnost fenoménu roku 1968 v Rakousku, kdy se mluví — ve srovnání se společenskopolitickými náladami a aktivitami v Německu či Francii — o „krotké revoluci“, případně o světě umění, který se stal „náhradním jevištěm revolty“. Primárně je tu řeč samozřejmě o hnutí Vídeňského akcionismu v čele s performancí/akcí „Kunst und Revolution“ z června 1968, která měla za následek trestní stíhání některých z akcionistů i razantní mediální

4) Kubelkou a Konlechnerem původně uvažované funkce ve Vídni až postupně začala naplňovat jednotlivá uskupení: tamější filmová družstva Austrian Filmmakers Cooperative, respektive Filmkoop Wien, či distribuční společnost Sixpack.

a společenskou reakci. Klíčovým je však pro nás fakt, že během prvních čtyř let své existence Filmmuseum nebylo z rozličných důvodů schopno (a podle tamějšího Filmmakers Coop. spíše *ochotno*) uvést jiné filmy rakouské provenience než několik historických dokumentárních snímků a práce samotného Kubelky. Ve Vídni přitom vznikalo zcela bezprecedentní množství filmů, které by — a jak dosvědčují jakékoliv akademické dějiny podobných snímků a konečně i program dnešního Filmmusea — ve své době zcela bez uzardění snesly srovnání s díly americké avantgardy, kterým se Kubelka snad díky svým konečím v tomto ohledu věnoval především.

Dne 14. ledna 1969 se tak na projekci svých děl italský režisér Alfredo Leonardi zcela nepřipraven stal svědkem vzednutí vlny dlouho kumulované nespokojenosti s vedením Filmmusea: byly distribuovány letáky, proběhlo čtení rezoluce a situace eskalovala až do příjezdu policie. Na 17. leden byla svolána diskuze a oběma kurátorům bylo předloženo několik kritických bodů týkajících se financování, „feudální a elitářské monopolizace myšlení“, „reakcionářského a nevěčného historicismu“, apod. Dílčí kritické body však přesahoval apel na větší demokratizaci vedení Filmmusea a zapojení samotných členů do jeho správy a kontroly (Filmmuseum z důvodů právních, ekonomických, a konečně i aby odpovídalo regulím FIAF, promítalo a stále promítá téměř výhradně pro své „členy“, tak jako většina evropských kinematék).

Podstatnější pro pochopení minulosti a do velké míry i současnosti Filmmusea je však principi-

ální ideový rozkol mezi oběma stranami sporu. Peter Kubelka se svým modelem a ideálem *Invisible Cinema*,⁵⁾ které by mělo totálně a absolutně odstříhnout veškerou nefilmovou realitu od aktu sledování a zažívání filmové zkušenosti, totiž vposledku není ničím jiným než antipodem vysoce politizovaného, roztržitého konceptu *Expanded Cinema*, k němuž se mnozí z demonstrujících hlásili. Řeč tu je o osvobození ve vytříbenosti, povyšujícím filmovou zkušenost na svého druhu hochkultur,⁶⁾ a naopak osvobození v absolutní demokratizaci, rozvolnění a překročení totality filmového plátna skrze performance, živé akce či jiné aplikace představy „rozšířeného kina“. To, že si tohoto momentu závěr studie dějin Filmmusea všímá, lze považovat vlastně za její největší přínos pro budoucnost, i protože závěrečné části tuto otázku pojednávající poměrně očividně nesou znaky pera současného ředitele Alexandra Horwatha, který zakladatelskou dvojici nahradil ve funkci roku 2002. Horwath celou věc neformuluje tak razantně, ale ze zmínky takového střetu si lze odnést i interpretaci lépe osvětlující politiku Filmmusea v jeho první, ideově viděno „kubelkovské“ etapě. Kubelkova radikální uváděcí praxe (cizojazyčné filmy bez titulků a němé snímky bez hudebního doprovodu) i hlavní kurátorský cíl, úspěšně dokonáný v roce 1996 — vybudování stálého programu *Was ist Film*, který shromáždil „ta nejzásadnější díla filmového umění“ — totiž mají podobný jmenovatel. Nepřísluší nám zde hodnotit dnešní Filmmuseum jako takové, ale lze s uspokojením konstatovat schopnost jeho současného vedení

5) Koncept *Invisible Cinema* realizoval Kubelka v Anthology Film Archives v New Yorku a posléze částečně i ve Vídni: jde zejména o způsob řešení interiéru, kdy je divákovi (v maximalistické podobě tohoto minimalistického konceptu) znemožněno interagovat s ostatními diváky či vnímat cokoliv mimo promítaný obraz, respektive je zabráněno veškerým možným interferencím. Samotný prostor kinosálu je rovněž zbaven ornamentu a pompy, vše je podřízeno plátnu a kino se tak stává „neviditelným“.

6) Tato aluze na vídeňskou vysokou kulturu se konečně ozývá i u diskuzí nad budoucností uvádění filmů z filmového pásu, kdy jsou Kubelkou budoucí filmové projekce připodobňovány k autentické interpretaci staré hudby a Paolem Cherchi Usaiem ke „gala soirée“ s „vysokým vstupným a určitou formální úrovní“ (Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema*. London: BFI, 2000, s. 127) či návštěvám opery (Paolo Cherchi Usai – David Francis – Alexander Horwath – Michael Loebenstein / eds., *Film Curatorship*. Wien: SYNE-MA 2008, s. 119).

opustit ty z principů, které měly tendenci stát se dogmaty.

Alexander Horwath si podobně, jako to kdysi udělal Kubelka, vytyčuje jistý cíl, skrze svá veřejná vystoupení i doposud publikované texty, stejně jako skrze svůj úvod ke sborníku *Das Sichtbare Kino* i ke katalogu *Kollektion*, tedy zbývajícím dvěma částem jubilejní trojpublikace. V obou případech tak činí spíše implicitně. Úvahy nad filmovým dědictvím, respektive filmovým představením jako sbírkovým předmětem ho však nutně vedou k nutnosti zachovat film coby médium. Akcent na potřebu alespoň minimální technické a industriální infrastruktury umožňující duplikaci filmových materiálů, stejně jako na potřebu jasně a čitelně rozlišovat mezi způsoby uvádění, je u Horwatha velmi viditelný. Sleduje v tomto Kubelkovy kroky a jeho boj za jedinečnost filmové zkušenosti, činí tak ale s mnohem větším důrazem na reálné implikace, respektive konfiguranty takového boje. Snaha o sebereflexivitu, patrná z Horwathových textů, by ho snad v šedesátých letech ve zmíněném sporu mezi „neviditelným“ a „otevřeným“ kinem stavěla na stranu opozice, protože odmyslet a zneviditelnit kino je nakonec stejně tak nemožné jako odmyslet a nereflektovat společenské a politické zakotvení jakékoliv instituce.

Horwathem sestavené *Das Sichtbare Kino* svou pestrostí vybízí spíše k listování nežli ke studiu, a plní tak coby celek podobně jako *Kollektion* spíše radostnou a evokační funkci, pomineme-li právě editorské úvody mající charakter esejů a pak v případě první z knih mnohé z historicky velmi přínosných textů a zdrojů, respektive teoreticky podnětných úvah od celé řady autorů. Jejich skladba však uniká celkovému vykreslení i charakteristice, jakkoliv v jednotlivinách jde o velice poutavé čtení. Exaktně studovat by bylo možné

například přetištěné seznamy uváděných cyklů a přehlídek, k tomu se však mnohem lépe nabízí webová stránka Filmmusea, na níž byly právě v rámci výročí umístěny digitalizované verze všech dosavadních programů.⁷⁾ Stejně tak lze na stejném místě kupříkladu popatřit na první část digitalizovaných videozáznamů, pořizovaných s hosty Filmmusea od poloviny sedmdesátých let. Z řady dalších projektů realizovaných v rámci padesátiletého výročí tak sice trojpublikace *Fünfundzwanzig Jahre* ční svou produkční náročností, komplexitou a do jisté míry i elegancí svého provedení, jak již ale bylo řečeno úvodem, v úhrnu plní tentýž cíl — zpřítomnit všemi dostupnými prostředky minulost a důvody vedoucí k vpravdě jedinečnému fenoménu, jakým Österreichisches Filmmuseum bylo, je a snad i zůstane.

Matěj Strnad

7) Je-li řeč o možnostech webu a komplementarity k publikacím, lze jen vyjádřit přání, aby Filmmuseum následovalo vzoru loňského jubilanta, berlínského Arsenalu a jejich rovněž vzpomínkové publikace Living Archive (Berlin: b-books, 2013) a umístilo on-line anglické překlady textů publikovaných v němčině, vzhledem ke kvalitě všech tří knih zcela a plně ve vlastním zájmu.

Filmová naratologie — ni učebnice, ni teorie, ni metateorie

Peter Verstraten, *Film Narratology*. Toronto — Buffalo — London: University of Toronto Press 2009.

Výchozím úskalím monografie Petera Verstrate na *Film Narratology* je její žánrové rozkročení mezi učebnicí, teoretickou monografií a metateoretickou disputací. Na učebnici je málo transparentní, na teoretickou monografii málo novátorská a na metateoretickou disputaci málo systematická. Argument autoritou by mohl znít, že vlivná teoretická vyprávění Mieke Balové knihu na zadní straně obálky vřele doporučuje. Zejména zpětně však její pohříchu neurčité fráze typu „využívá teorii vyprávění i filmovou analýzu seriózně a důsledně“ působí spíš jako forma vděku za to, že Verstraten si ze všech existujících teorií vyprávění vybral coby vzorovou právě tu od Mieke Balové. Stačí ovšem letmý pohled na obsah několik dekád opakovaně vydávané *Naratologie: úvodu do teorie vyprávění*,¹⁾ jež patří mezi svého druhu kanonické texty oboru, aby při srovnání s Verstratenovou *Filmovou naratologií* vyplynulo, že co do celkové struktury i uplatňovaných strategií výkladu pocházejí obě monografie z úplně jiných světů. Podívám-li se na vydání z roku 1997, jež mám k dispozici a k němuž odkazuje i Verstraten, je výklad striktně logicky uspořádán do pěti bloků — „Úvod“, „Text: slova“, „Příběh: vlastnosti“, „Fabule: prvky“, „Doslov: teze o využití

naratologie pro kulturní analýzu“. Druhý až třetí blok je pak dále rozdělen do šesti až devíti kapitol, z nichž každá je ještě dále členěna do logicky rozvíjených podkapitol. Jakkoli totiž Mieke Balová v doslovu rozšiřuje svou badatelskou perspektivu o aspekty tzv. kulturně založených otázek, jsou nabíledni (a) strukturalistické zázemí nabízeného přístupu, (b) modelový čtenář textu, jímž je zaujatý zájemce o otázky spojené s teorií vyprávění, leč bez specifitějšího teoretického předpokladu.²⁾

Proč věnuji tolik pozornosti organizaci textu, který s recenzovanou Verstratenovou knihou pojí jen přiznaná inspirace? Inu, možných odpovědí je hned několik. Nejdůležitější z nich je zdůvodnění, proč vůbec Verstraten nabyl dojmu, že filmová naratologie potřebuje podobný úvod, když už existují knihy od Seymoura Chatmana, Davida Bordwella nebo Edwarda Branigana (omezím-li se na angličtinu). Nepřekvapilo by mě, kdyby první Chatmanovu knihu (*Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a ve filmu*)³⁾ shledával málo filmovědnou a druhou (*Dohodnuté termíny*)⁴⁾ málo systematickou a zaměřenou spíš na nikoli nutně souvztažné problémy filmové narativity. Bral bych jako platný argument i to, kdyby

1) Mieke B a l, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto — Buffalo — London: University of Toronto Press 1997.

2) Tamtéž.

3) Seymour C h a t m a n, *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a ve filmu*. Brno: Host 2008.

4) Seymour C h a t m a n, *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2000.

Verstraten považoval první Braniganovu knihu (*Hledisko ve filmu*)⁵⁾ za příliš úzce zaměřenou na problémy hlediska a druhou (*Narativní porozumění a film*)⁶⁾ zase na aspekty dané kognitivní výzkumnou perspektivou. A nabízela by se i námitka, že Bordwellova kniha (*Narace ve fikčním filmu*)⁷⁾ se pro změnu soustřeďovala na výzkumné otázky svázané pouze s procesem zprostředkování narativních vodítek divákovi a se zakotvováním tohoto procesu v historické poetice. Žádný z těchto argumentů Verstraten ale nepoužije a uvedené s výjimkou první studie smete se stolu poněkud naivním způsobem: „Vady těchto studií lze shromáždit pod jednoho společného jmenovatele. Všechny zůstávají přesvědčení věrné strukturalistické narativní analýze, zatímco se vyjevuje potřeba poststrukturalistického přístupu k řešení situací“ (s. 6). Strukturalistická východiska všech studií lze s výjimkou první Chatmanovy knihy *Příběh a diskurs* (již nicméně Verstraten nezmiňuje) zpochybnit. Stejně tak jako se lze s bezelstností přiměřenou bezelstnosti tvrzení ptát, proč je vlastně věrnost strukturální analýze vadou a proč že se vyjevuje ona potřeba poststrukturalistického přístupu. Ale ve vztahu k výše řečenému postačí: proč si potom Verstraten vybral za vzor právě kovanou strukturalistku Mieke Balovou? Podle něho se tato na rozdíl od nich zaměřuje i na ideologické přístupy (Chatman ne?), roli čtenáře (Bordwell a Branigan ne?) a na polyvalenci přístupů (což dělají všichni tři pánové).

Podezřívám proto Verstratena, že se pánů hned na začátku promptně „zbavil“, aby mu svými výzkumnými hypotézami, testovanými závěry a výkladovými celky ctižádostivých monografií „nezavazeli“ v bujení jeho vlastní argumentace. A že by se tak dělo takřka neustále, protože Verstraten

s nadsázkou řečeno rád vykopává otevřené dveře teoretického poznání. Ke jmenovaným služebně starším kolegům se tak obrací jen ve formě dílčích, z kontextu vytržených východisek a závěrů, což se znalostí původních kon/textů tak jako tak bije do očí. Za všechny se pozastavím u Verstratenovy interpretace (u nás ze zmíněných asi nejznámějšího) Bordwellova přístupu k vyprávění. Bordwell se přinejmenším od prvního vydání *Umění filmu* roku 1979⁸⁾ okázale staví proti členění obsahu a formy. To ovšem Verstratenovi nebrání tvrdit, že pro Bordwella naratologická analýza obíhá kolem interakce mezi narativními taktikami a stylistickými rysy. Tato interakce je analogická ke známějšímu rozdělení mezi obsahem a formou. **Obsah** [zvýraznil RDK] odkazuje k prostředkům reprezentace osnovy [plot], jež je redukována na otázku, „o čem to je?“. Narativní taktiky se týkají tvarování obsahu; pořádek, v němž jsou události proneseny, kupříkladu, spadají do narativních taktik příběhu. **Forma** [zvýraznil RDK] podchycuje zařizování [furnishing of] obsahu a znamená otázku, „jak a jakými prostředky je obsah sdělován?“ To s sebou nese volbu z celého arzenálu filmových postupů (s. 21–22).

Ještě bych chápal, kdyby Verstraten připisoval Bordwellovi analogii k francouzsko-strukturalistickému dělení na příběh/diskurs či histoire/discourse, v němž by identifikoval příběh či histoire s obsahem, zatímco diskurs jako skupinu zahrnující narativní taktiky i využití stylistických prostředků by zahrnul pod formu. Nesouhlasil bych, ale chápal to... Jak však dokázal narativní způsob (tj. třeba „formálně“ nechronologickou a vysoce komplexní reprezentaci „obsahově“ prostého příběhu o tahání řepy) zahrnout podle všeho cele pod obsah, zatímco formu identifikovat až se

5) Edward Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. New York – Berlin: Mouton 1984.

6) Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*. London — New York: Routledge 1992.

7) David Bordwell, *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985.

8) David Bordwell – Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*. Reading — Menlo Park — London: Addison-Wesley Publishing Company 1979, s. 28–29.

stylistickými prostředky média, nad tím mi po pravdě zůstává rozum stát.

Jinými slovy, Verstraten se hned na začátek zbavil potenciálních nepřátel a dále už svoje hypotézy staví jen (a) na vágně nesystémovém přejímání systémových kategorií Mieke Balové (příběh, fabule), (b) na vágně nesystémovém přejímání systémových kategorií od jiných teoretiků filmového vyprávění (Raymond Bellour, Nick Browne, André Gaudreault), (c) na citacích nesystematických (ne ve strukturálním smyslu slova) myslitelů v čele se Slavojem Žižekem. Ale k čemu je vlastně ne/používá? Jak jsem načrtl na samém začátku, Verstratenova kniha je rozkročena mezi učebnicí, teoretickou monografií a metateoretickou disputací. Ačkoli se k řešení jiných badatelů vyjadřuje často, chatrnou logicko-argumentační úroveň textu výmluvně — jak alespoň věřím — demonstrovaly příklady předchozích odstavců. Coby metateoretická disputace proto kniha poslouží snad jen jako odstrašující příklad. Zbývá se proto ptát, nakolik může být ku prospěchu (a) čtenářům dosud neobeznámeným s otázkami a odpověďmi filmové teorie vyprávění, (b) teoretickým badatelům očekávajícím vyargumentovaná řešení jasně nastolených badatelských problémů, zodpovězení otázek spojených s filmovou teorií vyprávění — a to prostřednictvím poskytnutých příkladů a důkazů. Ač bych rád napsal opak, a tak sám sebe přesvědčil o smysluplnosti časové investice vložené do Verstratenovy knihy, v obou případech spíše selhává. Nebo jinak řečeno, v čem tolik neselhává, to už dávno pojmenovali, vysvětlili a prověřili jiní teoretici filmového vyprávění, i když třeba nepoužívali adjektivum „naratologický“ na každém dvacátém pátém řádku výkladu.

Na první pohled má kniha „učebnicovou“ strukturu: v první kapitole se ptá „nakolik je film esenciálně narativní?“, druhá kapitola podchycuje „základní principy naratologie“ a třetí až pátá

kapitola postupně probírá vztah narativu ke stylistickým kategoriím mizanscény, práce kamery a střihu (ke zvuku se dostává až v osmé kapitole). Relativně návodné, byť občas pro laika snad poněkud přehlacené kapitoly o mizanscéně a práci kamery významně následují výkladovou organizaci *Umění filmu* od Bordwella s Thompsonovou (a to nepřiznaně, odkazují se explicitně jen k jejich *Dějínám filmu*).⁹⁾ To však neplatí pro kapitolu o střihu, kdy do výkladu jako uragán vtrhne teorie sutury (všívání či švu), jež nechá nebohého čtenáře vzpomenout na konceptuální ping pong první kapitoly o „esenciálnosti filmového narativu“. Verstraten to bere oklikou od lacanovské psychoanalýzy přes kulešovovské experimenty a teorii vizuální rozkoše Laury Mulveyové až k subjektivě i subjektivně založeným záběrům v analýzách Nicka Browneho. Co je přitom typické pro tuto i pro všechny kapitoly následující, Verstraten často velmi složité pojmy zavádí nečekaně bez většího uvedení, rychle je aplikuje na ne zcela jasné, ale zato pro aplikaci pojmů zcela účelové příklady — a už se řítí k pojmům dalším. To ostatně výrazněji vyplyne ani ne tak z kapitol s ambicí učebnicovou (tj. zejména těch dosud zmíněných), jako z kapitol s ambicí teoretickou. V nich Verstraten zaprvé přichází s vlastními pojmy, resp. s úpravami již existujících, zadruhé je konfrontuje s jejich dosavadními výklady či jejich ekvivalenty. V kapitolách šest a sedm se tak zabývá vizuálním vypravěčem a vizuální focalizací (šest) a pnutím mezi vizuálními a auditivními vypravěči (sedm; podle všeho je v každém filmu z obou kategorií po jednom, ale kapitola se vskutku jmenuje „Tension between the Visual and Auditive Narrators“).

Verstraten tu nabízí kombinatoriku (a) vypravěčů, tj. vzájemně souřadné dvojice vypravěčů vizuálního a auditivního, jež oba řídí filmický vypravěč, a (b) interních a externích focalizací. Nástrojem jejich testování jsou v šesté kapitole

9) Kristin Thompsonová – David Bordwell, *Dějiny filmu*. Praha: AMU — NLN 2008; Kristin Thompsonová – David Bordwell, *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU 2011.

záběry/protizáběry, ustavující záběry (jež autor vztahuje k teorii voyeurismu), externí a interní fokalizace ve vizuální stopě, a nakonec přesuny fokalizací mezi jednotlivými postavami. Ve všech případech se přitom Verstraten pokouší o kategorizaci jevů, kteréžto jsou ale striktně ahistorické, a jestli šlo autorovi o proklamovanou ne-strukturálnost, pak jsou i vskutku nestrukturálně arbitrární, odvozené od vysoce specifických příkladů. Záběry/protizáběry pak Verstraten rozděluje na „odložený protizáběr“ (kdy celou MILDRED PIERCOVOU — 1945 — čekáme na protizáběr vražedkyně), na „absentující protizáběr“ (například v TEMNÉ PASÁŽI — 1947, kdy nedostaneme protizáběr tam, kde ho očekáváme) nebo v „božím pohledu coby protizáběru“ (v PROLOMIT VLNY — 1995 — v protizáběru vidíme zázrak). Pojem fokalizace přitom Verstraten vymezuje v opozici k teorii sutury (taktně ovšem mlčí o pečlivých členěních u Branigana nebo Chatmanově polemice s teorií hlediska, neb tyto by nutně rozbily jeho předpoklady). Opět přitom nabízí sérii příkladů/kategorií: „z dětské perspektivy“ (ŽIVOT JE KRÁSNÝ, 1997), „z perspektivy objektu“ (AMADEUS, 1984), „fokalizace skrze barevné významy“ (SCHINDLERŮV SEZNAM, 1993), „evidentní halucinace“ (JA ZUSTER, NEE ZUSTER, 2002; ZLATÉ OPOJENÍ, 1925), „možná halucinace“ (OBLEČEN NA ZABÍJENÍ, 1980), „od návaznosti pohledu k záběru fantazie“ (VERTIGO, 1958), „spoluvinný vizuální vypravěč“ (KLUB RVÁČŮ, 1997), „nejednoznačná fokalizace“ (ČERVENÁ PUSTINA, 1964). A nakonec přesuny fokalizací mezi postavami demonstruje na přesunu „od boží k ptačí perspektivě“ (PTÁCI, 1962) a „nepřiznaný druhý pohled“ (TEĎ SE NEDÍVEJ, 1973). Všechny kategorie se přitom *de facto* odvozují od funkčně vybraných příkladů, nepokrývají žádné pole problémů, nezodpovídají jasné otázky.

To je úskalí této i následující teoretické kapitoly. Ačkoli totiž Verstraten přejímá či zavádí kategorie, není krom snahy nabídnout „filmovou naratologii“ zřejmé, jaký problém vlastně svým aparátem řeší, proč právě tento a ne jiný... a na

jaké otázky odpovídá. Zejména pak, pokud se jeho kategorie odvozují jen od případů nějakých značně aberačních jevů spojených s hlediskem/fokalizací/perspektivou, nebo jsou přinejmenším na takových příkladech vysvětlovány. Co nám Verstratenova trojice uvedených kategorizací říká o kinematografii *per se*? Jaké umožňuje zobecnění? Takové otázky bych pochopitelně nekladl, pokud by Verstraten napsal cokoli na způsob, že řeší problém specifických fokalizačních extrémů, kdy se narušují nějaké konvenční postupy — a že jeho kategorizace má *pars pro toto* povahu, protože jejím prostřednictvím chce dokázat, že dosud užívané pojetí fokalizace bylo příliš úzké, aby se s takovými odchylkami popasovalo. Třeba. Nebo cokoli jiného, alespoň něco... Avšak Verstraten se formulováním výzkumných problémů, kladením výzkumných otázek a poskytováním odpovídajících tvrzení (natož jejich prověřováním) nijak netrápí. Namísto toho tráví několik stran bezzubou „filozofickou polemikou“ s pojetím implikovaného autora u Chatmana (s. 126–129). Jakkoli sám s Chatmanovým pojetím implikovaného autora nesouhlasím, skrze dvojí divácké rámcování filmu PŘÍBĚH ALVINA STRAIGHTA (1999), jež má navíc mnohem víc společného s otázkami filmové recepce, propagace a evaluace než s otázkou implikovaného autora, je vskutku zamítnout nelze. Natožpak je nahradit pojetím filmového vypravěče, které je v důsledku jakýmsi pojmovým mutantem mezi Chatmanovým implikovaným autorem (v původní, Verstratenem nezdeformované podobě) a vypravěčem (s. 129–133).

Zásadní změnou rétoriky od přehledově extenzivní k teoreticky intenzivní Verstraten navíc přerušil kontakt se čtenářem učebnice o filmové naratologii, ke kterému se nečekaně vrací v osmé kapitole o zvuku a v deváté kapitole o žánrech, aby jej zase opustil v desáté kapitole věnované otázkám filmového excesu. Jako čtenář bych navíc čekal, že když už si Verstraten vyrobí jakkoli diskutabilní pojmový instrumentář a nutí čtenáře se těmito pojmy i kategoriím naučit, bude tohoto instrumentáře v dalších kapitolách sebevdo-

mě používat. Ovšem chyba lávky, v kapitole o filmových žánrech jsem po většinu času marně hledal pojmy a kategorie, jimž se autor knihy věnoval v předchozích kapitolách. (A nakonec jsem v kapitole o excessu stejně marně hledal pojem excessu ve vymezení Kristin Thompsonové, k němuž Verstraten zprvu odkazuje. Vzápětí se jím totiž nenechává svazovat do takové míry, že jeho pojetí s původním definováním pozbude jakoukoli spřízněnost.) A pokud se v definování tak obecných diferenčních kategorií, jakými filmové žánry bezesporu jsou, nejeví ustavené pojmy užitečné ani jejich autorovi, není to dobrá zpráva ani pro jejich další uchopování čtenáři — a tedy ani pro jejich budoucí aplikova(tel)nost při filmové analýze.

Verstratenova kniha tedy nakonec není ani učebnicí, ani teoretickou monografií a ani metateoretickou disputací. Jako učebnice svého čtenáře přiměje spíše k znalostnímu zbloudění, než by mu ukazovala cestu. Jako teoretická monografie neřeší žádné specifické výzkumné problémy a nezodpovídá žádné určité otázky. I ty problémy případně vyvoditelné zpod povrchu výkladu přitom nakonec představují natolik arbitrární, v rozpoznatelných souvislostech nezakotvené jevy bez obecnějšího výskytu, že neposkytují představitelnou možnost jejich epistemického zobecnění. A konečně, jako metateoretická disputace Verstratenova kniha zaprvé neodpustitelně posouvá významy pojmů, konceptů i celých teorií, s nimiž polemizuje. Zadruhé nabízí pohříchu naivní protiargumenty, než by se daly brát vážně, což koneckonců plyne i z oné nemohoucnosti platně tlumočit východiska a tvrzení, s nimiž je veden spor. Je tedy k něčemu čtenářsky užitečná? Může být bez ironie přínosná pro milovníky filmu *PODIVNÁ POHOSTINNOST* (1990), adaptace McEwanova románu *Cizinci ve městě*, k níž se Verstraten opakovaně ve výkladu argumentačně vrací a ukazuje

na ní některé vysvětlované pojmy. Pro zájemce o vstup do filmové naratologie bych ale doporučil spíše literárněvědné naratologické příručky od Seymoura Chatmana (*Příběh a diskurs*),¹⁰⁾ Shlomith Rimmon Kenanové (*Poetika vyprávění*)¹¹⁾ nebo Davida Hermana (*Základní složky vyprávění*),¹²⁾ případně některou ze zmíněných filmově naratologických monografií od Davida Bordwella či Edwarda Branigana. Verstraten sice zůstal věren svému příslibu nestrukturálního přístupu k problému, žel nenabídl žádný alternativní.

Radomír D. Kokeš

10) Seymour Chatman, *Příběh a diskurs*. Brno: Host 2008.

11) Shlomith Rimmon-Kenanová, *Poetika vyprávění*. Brno: Host 2001.

12) David Herman, *Basic Elements of Narrative*. Oxford: Willey-Blackwell 2009.

Experimentální filmy Petra Skaly ve sbírkách NFA

V roce 2004 získal Národní filmový archiv unikátní kolekci experimentálních filmů Petra Skaly. Sbíрка obsahuje veškeré dochované filmové snímky, které vznikly v období od konce 60. do poloviny 80. let, kdy se autor začal zabývat uplatňováním moderních technologií v audiovizuální tvorbě. V uvedených letech byl Petr Skala jediným představitelem i průkopníkem hand-made filmu u nás. Výsledky jeho osamocených aktivit dlouho nepočítaly s diváckou zpětnou vazbou. Skalova tvorba znamenala víceméně soukromý výzkum vlastností a možností filmového média, v němž se pokoušel redefinovat hranice mezi výtvarným a filmovým uměním.

Z formálního hlediska je možné Skalovy snímky rozdělit na dva okruhy. První zahrnuje filmy čistě abstraktní, realizované bez použití kamery, pouze výtvarnými zásahy tuší, barvami nebo rydly do čistého blanku různé barevnosti. Uplatnění přitom nalezla celá škála výtvarných technik. Kromě malby, kresby a rytých i škrábaných struktur byly často aplikovány rozmanité chemické intervence i destruktivní metody, například propalování, perforace a pikáž. Zmiňované techniky byly kombinovány nejen v rámci celého filmového snímku, ale i jednoho filmového okénka.

Druhý okruh tvoří filmy, které pracují se záznamem předkamerové reality, konkrétně siluetou ženského aktu a lidské tváře. Pro natáčení byl použitý pomocný 16mm filmový materiál, blank, který autor občas získal v původní nerozbalené krabici přímo z laboratoře. Jednalo se o surovinu, která není určena k pořizování obrazového záznamu, ale používá se ve střižnách k prokládání zvukových pásů. Disponovala velice nízkou citlivostí — zřejmě pouhými čtyřmi stupni DIN.¹⁾ Pro účely Skalových experimentů byla kvalita natočených černobílých záběrů dostačující, jelikož sloužily především jako obrazový podklad pro výše popsané manuální zákroky. Černobílé snímky uplatňující figurální motiv byly většinou barveny až elektronicky při uplatnění videotechniky v tehdejší státní Československé televizi.²⁾

Skalův originální filmařský přínos spočívá ve zkonstruování vlastního, detailně vypracovaného vizuálního i dramaturgicky skladebného systému. Z negativu natočeného filmu vytvářel „smyčky“ s metráží zhruba od padesáti do sto dvaceti okének. Tato délka odpovídala pohybové akci nebo gestu snímaného modelu. Po výtvarných intervencích přímo do negativu následovalo očíslování jednotlivých okének a vytvoření rytmického

1) Běžně se při natáčení používá materiál s citlivostí okolo 20 DIN.

2) Prvním předpokladem bylo převedení filmu do formy videosignálu. Z nedostatku lepších technických možností byla filmová projekce snímána videokamerou. Klíčování barvy i prolínání obrazů již potom probíhalo elektronicky, pomocí analogové obrazové režie. V roce 1983 se Skalovi naskytla příležitost proniknout k technologickému zařízení Střední průmyslové školy spojů, která tehdy disponovala nejmodernějšími přístroji. Později svá videa vytvářel v prostředí videostřižny podniku Orbis.

číselného schématu, neboli partitury, podle které byl zkompletovaný výsledný tvar snímku. Z každé smyčky vznikl jeden krátký film. Momentem očíslování jednotlivých políček nastala exaktní fáze, protikladná předchozímu spontánnímu tvůrčímu procesu. Apriorní číselná partitura závazně definovala v první řadě počet rytmických celků, tzv. taktů, dále počet oken v každém taktu a pro zpřesnění také délku trvání taktu ve vteřinách. Nejnižší počet taktů v partituře bylo pět, nejvyšší dvacet čtyři taktů. Ke každému počtu taktů byl stabilně přiřazen počet oken v jednom taktu; veškeré takty v jednom snímku byly koncipované tak, aby měly ve výsledku identickou délku, tedy aby všechny obsahovaly stejný počet filmových okének. Každý takt byl tedy reprezentovaný jiným počtem různě dlouhých záběrů, přičemž žádné z čísel nebylo voleno náhodně, ale korespondovalo s tématem snímku, s vloženou symbolikou i s jeho vizuální podobou.³⁾

Finální skladba okének, čili vazba záběrů uvnitř taktu, byla na jedné straně podřízena kontinuitě původního pohybu snímané postavy a návaznosti pohybových fází, na straně druhé ovšem kontinuitu ustavičně přerušovala. Záběry použité v konečném tvaru filmu nevznikaly jako obvykle v kameře, ale rozkopírováním jednoho okénka z původního natočeného záznamu na požadovanou délku podle partitury (časově se jednalo o zlomky vteřin), tedy vytvořením tzv. „mrtvol-

ky“. Tímto způsobem Skala formoval pásmo několikaokénkových, výhradně statických záběrů a pohyb posléze reinkaroval filmovými prostředky. Popsaný způsob zacházení zviditelňuje a exteriorizuje samotnou podstatu filmu jako takového. Pohyb postavy na plátně je iluzorní par excellence, povstává z možností filmové montáže a z relativní nedokonalosti lidského zraku. Některá políčka z původního záběru byla vynechávána a jiná byla vybírána podle jednoduchého matematického klíče, například každé sudé nebo naopak každé liché okno, každé třetí apod. Touto fragmentací získal výsledný obraz jeden ze svých charakteristických aspektů, a to efekt pulzace. Podobné manipulaci byl podrobený běžný i zpětný chod filmového obrazu s účelem evokovat procesy periodického růstu či sestupu. Uplatnění výlučně statických záběrů, jež se ve výsledku projevuje optickým ustrnutím, vyjadřuje pojetí času v modu *kairos*, zdůrazňujícím hodnotu a jedinečnost každého okamžiku. Transcendentální rozměr času je symbolizován dlouhým dozněním posledního záběru v poslední sekvenci filmu, kulminačním bodem, akmé.

Skalovo dlouhodobé studium umění starých mistrů, malířské geometrie a tajemství svobodných zednářů ho dovedlo k úmyslu formulovat filmovou dramaturgickou kompozici podle matematických zákonů. V organizaci jednotlivých záběrů se projevuje ovlivnění fenoménem božské-

3) Partitura filmu SPIRÁLA. Písmena A, B určují 1. a 2. smyčku; údaj před lomítkem je číslo okénka; číslo po lomítku udává počet použitých okének.

1. takt: B - 15/5; 14/10; 13/15; 11/20; 15/5; 14/10; 13/15; 11/20. **2. takt:** A - 36/5; 37/10; 38/15; 39/20. **3. takt:** A - 41/5; 43/5; 45/5; 47/5; 49/5; 51/5; 53/5; 55/5; 37/5; 41/5; 44/5; 46/5; 49/5; 52/5; 54/5; 57/5; 60/20. **4. takt:** A - 57/5; 31/5; 57/5; 31/5; 57/5; 31/5; 57/5; 31/5; 57/5; 31/5; 57/5; 31/5; 57/5; 31/5; 45/20. **5. takt:** B - 15/5; 14/10; 13/15; 11/20; 15/5; 14/10; 13/15; 11/20. **6. takt:** A - 36/5; 37/10; 38/15; 39/20; 36/5; 37/10; 38/15; 39/20. **7. takt:** A - 41/5; 43/5; 45/5; 47/5; 49/5; 51/5; 53/5; 55/30; 39/5; 43/5; 47/5; 50/5; 53/5; 57/5; 58/5. **8. takt:** A - 39/5; 53/5; 39/5; 53/5; 39/5; 53/5; 39/5; 53/30; 41/5; 49/5; 41/5; 49/5; 41/5; 49/5; 41/5. **9. takt:** B - 10/5; 14/5; 9/10; 15/10; 11/20; 10/20; 14/5; 9/5; 15/10; 11/10. **10. takt:** A - 67/5; 69/5; 72/10; 74/10; 75/20; 78/20; 81/5; 70/5; 81/10; 70/10. **11. takt:** A - 67/5; 84/5; 67/5; 84/5; 67/5; 84/5; 67/5; 84/5; 67/5; 84/5; 67/5; 84/5; 67/5; 84/5; 67/5; 84/5. **12. takt:** A - 65/5; 63/5; 61/5; 59/5; 57/5; 55/5; 53/5; 51/5; 49/5; 47/5; 45/5; 43/5; 41/5; 39/5; 37/5; 35/5; 33/5; 31/5; 29/5; 27/5. **13. takt:** B - 11/30; 15/5; 10/5; 11/30; 10/5; 12/5; 11/20. **14. takt:** A - 37/5; 40/5; 42/10; 47/5; 51/5; 53/10; 37/5; 40/5; 42/10; 47/5; 51/5; 53/30. **15. takt:** A - 35/5; 53/5; 35/5; 53/5; 35/5; 53/5; 35/5; 63/30; 68/5; 71/5; 74/5; 76/5; 79/5; 81/5; 83/5. **16. takt:** B - 11/30; 15/5; 10/5; 15/5; 10/5; 15/5; 10/5; 15/5; 10/5; 11/30. **17. takt:** A - 57/5; 36/5; 57/5; 36/5; 57/5; 36/5; 57/5; 36/5; 57/5; 36/5; 57/5; 36/5; 57/5; 36/5; 57/5; 36/5. **18. takt:** A - 46/20; 57/5; 36/5; 57/5; 36/5; 46/60.

ho čísla⁴⁾ a zlatého řezu, poměru 1,618, které nacházíme nejen v přírodě, ale i v klasických uměleckých dílech.⁵⁾ Pojetí filmové skladby se teoreticky opírá o extatickou kabalu, která rozkládá a znovu skládá text z jednotlivých písmen... „Stvořil-li Bůh svět vydáváním jazykových zvuků nebo písmen abecedy, jsou to formy, z nichž se odlévají prvky tvořící svět. Začni skládat nejdříve samotné jméno JHVH a zkoumej všechny jeho kombinace, obrať ho a roztoč ho jako kolo dopředu i dozadu, roztoč ho jako cívku a nenech ho odpočinout...“⁶⁾ Filmová montáž se stává metaforou kosmogonického aktu a tvůrce demiurgem nových světů.

Ve vizuální podobě filmů a uplatňovaných symbolech se projevuje Skalova fascinace světlem. Čerpá ze starozákonních motivů, iluminátorské tradice, Platónovy koncepce stvoření světa světelnou emanací, augustinovsko-novoplatónské myšlenkové linie a renesančního hermetického myšlení. Chápání světla jako tvořivé síly se prolíná celou tvorbou a stává se jejím leitmotivem. Světlo je pro Skalu transcendentální princip, univerzální kosmologický symbol, živel duchovní podstaty. Téma světla duchovního ve filmech explicitně ztvárňuje prostřednictvím světelně projasněné aury, obklopující lidskou postavu, náznakové svatozáře a vyrýváním paprskovitých a hvězdicovitých vizuálních prvků nebo znamení „Božího oka“. Častým výtvarným zásahem do filmové suroviny jsou ryté kruhy s bodem uprostřed, alchymistický i astrologický znak slunce, kryjící se s alchymistickým symbolem zlata.

Temporální dimenze ve Skalových filmech koresponduje s pojetím času jako věčného, uzavřeného koloběhu. První filmy slepoval do cyklic-

kých smyček a nechával je před několika zasvěcenými diváky rotovat v projektoru, aby iterací navázal na stoické téma „*rotundum et volubilem Deum*“.⁷⁾ V následující tvorbě vyjadřoval analogické ideje prostřednictvím zdvojení, multiplikace a opakování motivů. Nesčetné množství variací, modifikací a kombinací několika základních vizuálních motivů korespondovalo s představou mobilní podstaty světa a odvíjením života ve spirálovitém „věčném návratu“. Nejednalo se přitom o místní pohyb (*periforu*), ale pohyb efemérního sledu obrazů, jejich proměnu (*allaiósis*) a úsilí o sebezachování *desiderium conservandi*. Čas neplyne, nemizí, je stále přítomný, opakuje se v kruhu.⁸⁾ Také absence děje a odstranění běžné narativní linie i kauzality nastoluje dojem prvotního bezčasí, srážky času a věčnosti. Probíhající událost není ukotvená v čase, odehrává se nepřetržitě kdykoli a kdekoli, v rámci cyklického času.

První experimenty ze sklonku 60. let pracovaly s nefigurativní grafikou, vytvořenou bez kamery na filmové surovině 16mm formátu. Za podkladový materiál cyklu *Informelní struktury* sloužil odpad z filmových laboratoří, především vyřazený transparentní neosvětlený blank. Černobílá a hnědobílá nezvuková abstraktní kompozice vznikly manuální metodou, úpravou filmové suroviny abstraktním výtvarným zásahem — rytím, škrábáním, kresbou černou nebo hnědou tuší, propalováním a dalšími postupy. Narozdíl od následující tvorby je využita pouze jedna barevná škála, která vytváří strukturovanou hru tmavých linií a kontrastního světlého okolí. Kresba záměrně nerespektuje jednotlivá okénka, je tedy vždy aplikována po celé délce filmového pásu. Nápad-

4) Fibonacciho sekvence obsahuje harmonický poměr, tedy řadu čísel, jejíž každý člen je součtem dvou předcházejících členů.

5) Zlatý řez znali již staří Egypťané. Univerzální konstanta (1,61803...) se nachází u vzdálenosti a velikostí, členěných podle zlatého řezu. Vzdálenost je rozdělena tak, že menší úsek a větší úsek je ve stejném poměru jako větší úsek a celek, tedy $3:5 = 5:8$. Podobně jako fraktály lze zlatý řez vyjádřit i v hudbě (např. Béla Bartók).

6) Umberto Eco, *Hledání dokonalého jazyka*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2001, s. 34.

7) Stoikové nazývali nebe „kulatým a kroužícím Bohem“.

8) Některé Skalovy filmy se již svými názvy vztahují k otázce času a časovosti: ROZPADLÝ NÁLEZ, PERIODY, ZANIKLÉ FÁZE, CHRONOS, KONEČNOST, MEZIČASOVÉ PÁSMO, PLYNUTÍ...ad.

ný je frekventovaný grafický motiv klikatice, který tvoří místy záměrně narušovaná, různě silná vlnovitá linie, často se světlejším středem. Další formou výtvarného zásahu je potom drobná krakeláž, přirozená či simulovaná. Průběh klikatice často sleduje a kopíruje další ostrá a tenká rytá linie.

Tato fáze Skalovy tvorby konvenovala s výrazem poválečného informelu. Používal neilustrativní, spontánně expresivní malbu, v níž v taštické poloze analyzoval mikro i makro dimenze přírodních forem. V obraze se prolínají ornamentální, abstraktní a organické tvary, které v momentu projekce nabývají podoby pulzujícího živého organismu. Místy připomínají mikrostruktury tkání, krevní řečiště, průřezy orgánů, struktury letokruhů, povrchovou texturu kůry stromu nebo lomy kamene. Výrazové prostředky lettrismu a tašismu byly uplatněny se záměrem prozkoumat texturu a výtvarnou hodnotu náhodné skvrny. Další část *Informelních struktur* pracuje s organoidními, rostlinnými prvky. Dominantní linii opět představuje silná vlnovka černou tuší vedená po celé délce pásu, krakerovaná do podoby „páteře“ nebo řapíků listů, křížící se a proplétaná klikatice sledovaná jemnou perokresbou na abstraktním pozadí. Tenké spirálovité linie a gestické tahy silným štětcem jsou následně stírané a doplněné kruhovitými a oválnými motivy. V setřených místech zůstává slabá stopa po tuši světle hnědé barvy. Pro tento druh smyček je typický nahnědlý odstín vzniklý stěrem původního, částečně zaschlého nánosu černé tuše. Šedé struktury na pozadí jsou následně překrývané černou kresbou do jisté míry kopírující jejich tvar, černými spirálovitými liniemi různé tloušť-

ky a otisky po kontaktu jakési řídké tkaniny (snad gázy) s ještě nezaschlou barvou. Obraz je místy narušený ostrým plochým předmětem. Poslední vrstvu tvoří kruhy vytvořené stříbrenkou.⁹⁾

Rozsáhlou součástí Skalovy tvorby reprezentují abstraktní, barevné, ručně vytvářené smyčky 16mm formátu z poloviny 70. let. Podkladem byl neexponovaný filmový pás, připravený k pokrytí vrstvou transparentních barev a k vyrývání vizuálních motivů. Do současnosti se dochovalo 94 fragmentů smyček o délce okolo dvaceti okének. Také tyto snímky vznikaly v duchu gestické abstrakce, a to opět nejrůznějšími manuálními postupy, v první řadě malbou anilinovými barvami, barevnými tušemi či fixy. Ani v tomto období se autor nevzdal rytých prvků, vrstvy pigmentu na celuloidu rozrušoval ostrými nástroji či brusnými papíry, nebo naopak prvotní rýhy vyplňoval roztíráním a vtíráním barev. Kompozici definoval spontánně po celé délce smyčky a místy ji nechal přesáhnout i do okrajové oblasti perforace. Podobně jako v případě informelů netvoří řada barevných experimentů ucelenou sérii, ale spíše řadu formálně i obsahově příbuzných pokusů.¹⁰⁾ Analogický byl i zamýšlený druh prezentace formou projekce „nekonečné“ smyčky.

V první polovině 70. let Petr Skala dospěl k nové výtvarné i skladebné formulaci. Po non-objektivní, výrazně akční malbě se klíčovým prvkem kompozice stal figurativní motiv. Zpočátku využíval různých poměrně složitých a pracovních fotografických postupů. Například animoval fotografické siluety vystříhané z papíru a na filmovou surovinu posléze nanášel barvy či tuš a její povrch upravoval rytím a škrábáním. Tento

9) Cyklus *Informelní struktury* byl počítačově zrekonstruován a zkompletován teprve koncem devadesátých let. Přibližně v roce 2000 tedy vznikly filmy těchto názvů: LÁOKOÓN (1969/2000), STRUKTURA I. (1969/2000), MAGICKÉ PÍSMO (1970/2000), ŘEV TÍCHA (1971/2000), PROTEST (1969/2000), HIEROGLIFY I. (1969/2000), KREV (1970/2000), NICOTA (VYHASLÝ VĚK) (1972/2000), RAKOVINA MOCI (1969/2000).

10) Barevné smyčky, zkompletované a uvedené na DVD *Petr Skala. Utajený experimentátor* byly původně bez názvu. V roce 2000 autor z jejich fragmentů zkompletoval řadu filmů: ŠEPOT HVĚZD (1971), ROZPĚTÍ DUŠE (1971), ZEĎ ČASU (1972), DIES IRAE (1972), KREV NA ZDI (1972), POMATENÁ NOC (1973), VEJCE (1973), GEOMETRIE PAMĚTI (1975), ZÁBLESK SVĚTLA IZOLACE (1977), PORUŠENÝ KLID (I) (1978), PROSTOROVÁ DEFORMACE (1979) ad.

postup při projekci vytvářel jedinečný trhaný pohyb. Časem se obrátil k relativně jednoduššímu způsobu, jímž bylo snímání siluety pohybující se ženy. Práce s kamerou a natočeným filmovým obrazem umožnila v plné síle projevit autorův respekt k filmu coby výrazovému médiu, schopnému prostředkovat ideje i transcendentální dojmy v podobném duchu a se stejným účinkem jako klasické umělecké formy, malířství, sochařství či hudba. Chaotický charakter informelních struktur a barevných hand-made filmů nahradila klidná, harmonická a exaktně definovaná kresebná linie.

Výsledkem tohoto období je první z uzavřených celků, dvanáctidílná série *Neklid*,¹¹⁾ dokončená roku 1976. Jediný reálný prvek kompozice je bílé torzo ženské siluety na tmavém pozadí ve významotvorném, symbolickém pohybu. Oproti předchozímu prostému promítnutí obrazů ve smyčce začíná autor pracovat s filmovou řečí a tempo i rytmus svým obrazům dodává prostřednictvím střihové skladby. Na této ploše poprvé uplatnil svůj koncept apriorního číselného schématu pro výběr a skladbu záběrů. Obrazový zdroj celého cyklu představoval jeden rozstříhaný záběr pohybové akce filmovaného modelu. Každý snímek vycházel z kombinace dvou až tří výtvarně upravených smyček.¹²⁾ Prvotní partitury ještě hledaly svůj tvar a nevykazovaly se natolik exaktní formulací ani numerickou symbolikou jako partitury z přelomu 70. a 80. let. Ve srovnání

se skladbou, uplatněnou v sériích *Nova* a *Ecce homo*, je tato méně strohá, ale také o poznání méně harmonická.

V letech 1977–1980 pracoval Petr Skala na cyklu *Nova* s podtitulem *Kinogramy*.¹³⁾ Jako podklad mu tentokrát posloužil černobílý záběr bílé siluety aktu dlouhovlasé ženy na tmavém pozadí. Z jediného dlouhého záběru s pohybovou akcí modelu vzniklo čtyřicet osm smyček, jež byly následně zkompleťované do podoby 23 filmových snímků s příbuznou tematikou i výtvarným pojetím. Jako poprvé v sérii *Neklid*, i na této ploše došlo k úpravě natočeného materiálu manuálními výtvarnými zásahy, jejichž prostřednictvím ztrácí nafilmovaná postava svůj původní ikonický charakter. Deformace siluety často dosahuje amorfních tvarů bez strukturních obrysů, lidskému tělu je odejmuto obvyklá fyziognomie a rozplývá se do jakési astrální podoby. Série tematizuje vztah figury a jejího bezprostředního okolí, hledá možnosti syntézy či naopak konfrontace lidské postavy s tím, co ji obklopuje. Prudké expresionistické kresbě a abstraktním vzorům, překrývajícím původní obraz, dodává filmový pohyb ráz neustálé energetické proměny, transformace a modifikace forem.

Série 45 černobílých smyček nazvaná *Ilusivní objekty*¹⁴⁾ reprezentuje opět výhradně manuálně vytvořený materiál, tentokrát s výlučně geometrickým tvaroslovím. V deskách s uloženým materiálem k cyklu chybí patnáct snímků.¹⁵⁾ Dvanáct

11) NEKLID, SPIRÁLA, ZEĎ, ÚNIKY, VÝKŘIK, VYHASLÁ HVĚZDA, NEZNÁMÝ PROSTOR, HLASY, ERUPTIVNÍ TERČ, KONEC FORMY, VZRŮST — PÁD, KONFRONTACE.

12) Každá ze smyček byla samostatně číslována a označena verzálkami: A, B, případně A, B, C.

13) PORUŠENÝ KLID, STRUKTURA, ZBYTEK ZEMĚ, KŘEHKOST SVOBODY, NEZNÁMÝ ROZMĚR, VESMÍR, MOŘE, ŠEPOT, NOČNÍ OBLOHA, TORSO, STROM, ROZPĚTÍ DUŠE, VÍTR, NEZNÁMÁ KRAJINA, NOVA, UDÁLOST, TÍCHO, HLAVA, OBLOST, PROMĚNY, STŘETNUTÍ, ROZMLUVA, KŘIVKA.

14) VERTIKÁLY (chybí), VIBRACE (použito v sérii *Tvář času*), PŘÍMÁ KŘIVKA (použito v sérii *Tvář času*), IDEOGRAMY, REFLEXY (chybí), KONSTELACE, STRUKTURA, POHLČENÍ, NEKONEČNO (chybí), MEZ, TANEČNICE, ATMOSFÉRA, KONSTRUKCE (chybí), ARYTMIE (použito v sérii *Tvář času*), ZROZENÍ (použito v sérii *Tvář času*), PAST (použito v sérii *Tvář času*), POSTAVY, PROSTOR (chybí), TÁPÁNÍ, TERČ, CHVĚNÍ, FÁZE (chybí), CESTA, HVĚZDA, KRUHY (použito v sérii *Tvář času*), KŘÍDLO, ATOMOVÁ ÉRA, ZÁNIK, SMĚRY, AGRESE, PROPORCE (použito v sérii *Tvář času*), PÁD (použito v sérii *Tvář času*), ZÁZNAM, HARMONIE, POHYB, VZESTUP, LINIE, VLNA, STÍNY (chybí), PUSTINA, MATERIALIZACE, SPOR, HORIZONTÁLY, TÓN, ŽIVEL.

15) Jde o smyčky VERTIKÁLY, VIBRACE, PŘÍMÁ KŘIVKA, REFLEXY, NEKONEČNO, KONSTRUKCE, ARYTMIE, ZROZENÍ, PAST, PROSTOR, FÁZE, KRUHY, PROPORCE, PÁD A STÍNY.

smyček autor zkombinoval se snímky cyklu *Tvář času*,¹⁶⁾ tři jsou tedy pravděpodobně nenávratně ztracené. V rámci série se na základě pozůstatku původního čísla, poznamenaného na blanku, podařilo identifikovat osm smyček, a to PROPORCE, PAST, PÁD, VIBRACE, ARYTMIE, ZROZENÍ, PŘÍMÁ KŘIVKA a KRUHY, u dalších čtyř není možno dohledat název. Hotové filmy, pokud vůbec existovaly, se nedochovaly, partitury pouze zčásti.¹⁷⁾ Geometrickou, konstruktivní koncepci *Ilusivních objektů* se Skala posléze rozhodl aktualizovat a problematizovat ji střetem s lyrickou abstrakcí, dominantou souboru *Tvář času*.¹⁸⁾

Nejrozsáhlejší cyklus tvoří soubor figurativních kompozic z let 1980 a 1981 s názvem *Variabilní objekty*,¹⁹⁾ čítající 81 obrazových podkladů pro krátké filmy a stejný počet partitur. Kromě motivické návaznosti jej s předchozím figurativním cyklem *Nova* pojí shodné principy výstavby a užívání identických partitur. Obě série se staly výchozím materiálem k obsáhlé řadě krátkých snímků, později elektronicky barevně upravovaných a souborně nazvaných *Obrazy noci*.²⁰⁾ Společným jmenovatelem snímků této série je práce s černobílým filmovým záznamem výrazných po-

hybových akcí tančící ženy. Jejím dominantním gestem a posléze i častým vizuálním motivem filmových snímků je dlaň se symbolicky roztaženými prsty a do pravého úhlu ohnuté horní i dolní končetiny. Převážnou část série vyplňují působivé antropomorfní kompozice, zachycující lidskou bytost v elementárních situacích a ve velmi specifickém, svébytném obrazovém prostoru.

V sérii *Ecce homo*²¹⁾ z roku 1984 se dominantním vizuálním motivem stala silueta těhotné ženy a embrya v jejím středu. Její pohyb a symbolická gestikulace jsou rozkládány a skládány podle číselných schémat apriorních partitur. Až na výjimky jsou filmy založeny na konfrontaci dvou záběrů různých velikostí, konkrétně polocelku a velkého detailu. Jednou z takových výjimek je úvodní film cyklu nazvaný *Planeta*, jenž využívá střetu dvou odlišně výtvarně upravených detailních záběrů. Nejzávažnějším vizuálním tématem jsou vyražené rovnostranné trojúhelníky s bodovou perforací na všech vrcholech. Trojúhelníky a přítomnost tvaru písmene D zde symbolizují světelnou deltu. Relevantním prvkem je rovněž trojúhelník v kruhu. Tři úhly trojúhelníku, jejichž význam je zdůrazněn perforací, znamenají minu-

16) Ve formě nesestavených smyček a partitur zůstala průkopnická série *Tvář času*, která zahrnuje natočený, manuálně upravený materiál kombinovaný s geometricky výtvarně formulovaným pendantem a partitury k pěti uvažovaným filmům.

17) Součástí kolekce jsou pozitivní filmové pásy s černou tuší ručně psanými titulky ke všem předchozím smyčkám. Na 34. straně alba jsou uloženy tzv. „zkoušky pozitiv“, tři tonálně převrácené smyčky.

18) (13 smyček číslovaných 0–12) — 0. ZKOUŠKA, 1. bez názvu, 2. PROPORCE, 3. PAST, 4. PÁD, 5. VIBRACE, 6. ARYTMIE, 7. bez názvu, 8. ZROZENÍ, 9. PŘÍMÁ KŘIVKA, 10. KRUHY, 11. bez názvu, 12. bez názvu.

19) AGONIE, MEMENTO, KONSTELACE, MATERIALIZACE, MLHOVINA, ŽIVÝ STŘED, POLYFONIE, POSTAVY V NÁS, BLÍZKOST SMRTI, RONDO, CHVĚNÍ, EXISTENCE, ŽHAVÉ STŘEDY, ROVNOVÁHA, SLOŽITÁ BYTOST, PUKLINA, CHRONOS, LÉTHÉ, ODRAZ DUŠE, ÍRIS, NÁRAZ NEKONEČNA, TRHLINA, MILIÓNY RUKOU, ZAPOMENUTÉ PÍSMO, ISOLACE, VYHASLÝ VĚK, ARYTMIE, SOLITÉR, HLASY MINULOSTI, OTISKY V HLÍNĚ, KOSMICKÝ MRÁZ, IDIOM, KONEČNOST, HOROSKOP, TUŠENÍ, VIBRACE, PIKTOGRAM, ŠUM HVĚZD, EXPANZE PROSTORU, DIMENZE, PERIODY, TABU, PARABOLA, BEZTÍŽNÝ STAV, HVĚZDNÁ POCHODEŇ, PLYNUTÍ, PROTEST, VESMÍRNÝ KARDIOGRAM, GALAKTICKÝ KVĚT, HRANICE, PROSTOR SPORU, GENESIS, HLEDÁNÍ OSY, KŘIČÍCÍ PTÁK, PAPRSKY HVĚZDOKUP, VZDÁLENÉ SIGNÁLY, RITUÁLNÍ TANEC, OZVĚNA KROKŮ, VZEPĚTÍ SIL, ROZPADLÝ NÁLEZ, NEPATRNOST HMOTY, SUPERNOVA, MENHIR, ZÁVRAŤ, ZANIKLÉ FÁZE, MAGIE, MEZIHVĚZDNÝ PRACH, DISONANCE, PERMANENTNÍ REVOLUCE, PROBUZENÁ SFINGA, VRSTVA, OHNISKO, MÍJENÍ, ZVUK OHNĚ, PLASTICKÉ ILUSE, VÝZVY, PULSACE, ÚZKOST Z ROZPTÝLENÍ, TEĚ, MEZIČASOVÉ PÁSMO, NEZNÁMÁ ŘEČ.

20) Pozitivní kopie jsou v péči NFA.

21) Cyklus *Ecce homo* tvoří 25 snímků: PLANETA, OSTROV, UZAVŘENÉ NEKONEČNO, ZHMOtnĚNÍ, ZROZENÍ, JÁDRO, VLNA BOLESTI, PROSTOROVÁ DEFORMACE, HMOTA V POHYBU, ROZMEZÍ, POHLCEŇ, PROPAST, PŘELÉVÁNÍ ŠTÁV, TVÁŘ ČASU, ATOMOVÁ ÉRA, DVA VESMÍRY, OBNOVA, DISONANCE, ZEMSKÁ TÍŽE, DVOJÍ PULS, EPICENTRUM, UVOLNĚNÍ, MAGIE TVARU, KOLOBĚH, TÍHA.

lost, přítomnost, budoucnost, tři fáze věčného koloběhu — zrození, život a smrt. Snímky uvedené v této kapitole zastupují závěrečné období Skalovy práce s manuální úpravou filmového pásu, kterou stále častěji kombinoval s potenciálem tehdejších nových médií. V první polovině 80. let byl tento materiál převeden do videosignálu a procesy klíčování barvy do natočených černobílých záběrů i prolínání filmových obrazů kolekce *Ecce homo* probíhaly na tehdy dostupných přístrojích.

Nepočítáme-li nejrůznější nezařaditelné pokusy, dochovalo se kolem sedmnácti tisíc filmových okének, z nichž každé představuje samostatné grafické dílo.²²⁾ V černobílé verzi bylo vytvořeno dvě stě osmdesát podkladů pro krátké experimentální filmy 16mm formátu. Partitura existuje 152, což znamená, že k určitému množství smyček nebyla přiřazena žádná.²³⁾ Kompletní série vznikly čtyři, dohromady se 141 hotovými snímky. V depozitářích NFA jsou v současnosti archivovány veškeré materiály, které byly podkladem pro realizaci finálních filmů. Jsou to jednotlivé smyčky s manuálními výtvarnými zásahy a očíslovanými okny, následně použité k rozkopírování a další manipulaci, označené názvem, případně číslem, většinou autorsky datované a uložené k odpovídající sérii. Přílohou k jednotlivým výše uvedeným sériím jsou původní sešity s partiturami, podle kterých vznikla definitivní podoba každého z filmů. Mezi další uložené písemnosti patří autorovy pracovní deníky s podrobně popsány postupy. Součástí archivovaných materiálů jsou i černobílé 16mm negativy a pozitivní kopie s konečným tvarem jednotlivých snímků před elektronickým barvením. Tyto kopie bohužel neobsahují titulky, jejich identifikace proto vychází z komparace se smyčkami. K podkladům filmů z cyklů *Variabilní objekty* a *Ecce homo* existují pozitivní „optické partitury“ ve formě kontakt-

ních, pracovních snímků, hodnotných především z hlediska historického a badatelského. Jedná se o fotografie jednotlivých smyček, které jsou očíslované a doplněné odkazem na partituru, podle které byly sestaveny. V rámci detailního výzkumu popsaných materiálů, který probíhal dva roky (2008–2010), byly veškeré smyčky i písemnosti naskenované a uloženy ve formě počítačového souboru.

Bohdana Kerbachová

22) Jedná se o tvorbu za časové období sedmnácti let (1967–1984). Průměrných tisíc okének za rok představuje realizaci jedné, přibližně dvacetiočkové smyčky týdně.

23) Absence partitur se týká *Informelních struktur*, barevně vytvářených smyček a některých potenciálních snímků ze série *Tvář času*.

Ringler-Film (Jack Ringler, Arnoštka Ringlerová) 1935–1943 (1946)

V dnešní době již bohužel nezjistíme přesné datum založení pražské firmy Jack Ringler, popřípadě Ringler-Film, a dokonce ani dochované archivní materiály a literatura se na datu vzniku neshodují. Literatura datuje založení firmy na přelom dvacátých a třicátých let 20. století. Zdeněk Štábla¹⁾ klade samotný vznik firmy Ringler-Film, půjčovny a výroby filmů se sídlem v paláci Fénix na Václavském náměstí 60, do září roku 1930. Podle Jiřího Havelky²⁾ provozoval půjčovnu Ringler-Film Josef [!] Ringler v letech 1927–1937 a od roku 1931 měla firma distribuovat zahraniční filmy do tuzemských kin. V rozporu s výše uvedenými literárními údaji jsou však některé archivní dokumenty, konkrétně vydání živnostenského listu J. Ringlerovi, který vystavil Magistrát hlavního města Prahy (MHMP) teprve 12. listopadu 1935.³⁾ Obdobně nejasná situace ohledně

založení je i u firmy Arnoštka Ringlerové. Živnostenský list vydal MHMP A. Ringlerové 2. října 1937,⁴⁾ ale v přihlášce provozního majetku židovských podniků uvedl treuhänder Wilhelm Ernst u A. Ringlerové datum 25. listopadu 1926 [!] jako den vydání živnostenského listu.⁵⁾

Další nejasnosti se týkají názvu firmy (názvů firem). Z. Štábla⁶⁾ a J. Havelka⁷⁾ uvádějí obě firmy manželů Ringlerových pouze pod společným názvem Ringlerfilm, naopak archivní dokumenty v AHMP⁸⁾ obě firmy striktně oddělují na společnost Jack/Jakub Ringler a Arnoštka Ringlerová a dokumenty uložené v Národním filmovém archivu⁹⁾ obsahují všechny tři výše uvedené názvy, popřípadě německé ekvivalenty Jacob Ringler a Ernestine Ringler. Přestože tedy byly po vydání živnostenského listu A. Ringlerové obě firmy manželů Ringlerových alespoň úředně uváděny

1) Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie, 1896–1945*, sv. 3/1. Praha: ČSFÚ 1990, s. 157.

2) Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství. 1. Zvukové období 1929–1934*. Praha: Čefis 1935, s. 139. J. Havelka, *Kdo byl kdo v československém filmu před r. 1945*. Praha: ČSFÚ 1979, s. 214.

3) Archiv hlavního města Prahy (AHMP), f. Magistrát hlavního města Prahy — živnostenský referát (MHMP — ŽR), č. j. II A 64911/35, Živnosti svobodné 1935.

4) AHMP, f. MHMP — ŽR, č. j. II A 65235/37, Živnosti svobodné 1937.

5) Národní filmový archiv (NFA), f. Ringler-Film (Jack Ringler, Arnoštka Ringlerová), inv. č. 75, Přihláška provozního majetku židovských podniků.

6) Z. Štábla, c. d., sv. 3/1. Praha: ČSFÚ 1990. Z. Štábla, c. d., sv. 3/2. Praha: ČSFÚ 1990. Z. Štábla, c. d., sv. 4. Praha: ČSFÚ 1990.

7) J. Havelka, c. d. 1 *Zvukové období 1929–1934*. Praha: Čefis 1935, s. 139. J. Havelka, c. d. 2 *rok 1935*. Praha: Čefis 1936, s. 29. J. Havelka, c. d. 3 *rok 1936*. Praha: Čefis 1937 s. 35. J. Havelka, c. d. 4 *rok 1937*. Praha: Čefis 1938 s. 58.

8) AHMP, f. MHMP — ŽR.

9) NFA, f. Ringler-Film (Jack Ringler, Arnoštka Ringlerová).

jako oddělené,¹⁰⁾ fungovaly pravděpodobně pod společným vedením, čemuž nasvědčují dochované účetní knihy,¹¹⁾ stejná adresa obou firem a zpráva Josefa Kapra,¹²⁾ který prováděl revizi majetku a exploatačních výnosů obou firem u Zdar-filmu.

Ať je datum vzniku a název firmy Ringler-Film jakkoliv sporné, faktem zůstává, že mezi léty 1931–1937 firma dovezla do ČSR celkem dvanáct zahraničních titulů, z toho nejvíce v prvním uvedeném roce.¹³⁾ Pět filmů bylo dovezeno z Německa (HLEDÁ SE PACHATEL, PAT A PATACHON SE UČÍ NĚMECKY, ANI DEN BEZ TEBE, PŘEVOZNICE MARIE,¹⁴⁾ PŘÍSTAV LÁSKY¹⁵⁾), po dvou ze Spojených států amerických (RIN-TIN-TIN VE SLUŽBÁCH SPRÁVEDLNOSTI, NA NEBEZPEČNÉ STOPĚ) a Dánska (PAT A PATACHON ČAROSTŘELCI, PAT A PATACHON NA ZÁLETECH) a po jednom filmu z Polska (PALÁC NA KOLEČKÁCH), Rakouska (MILIONÁŘI)¹⁶⁾ a Velké Británie (SKVRNITÝ PÁS). V roce 1935 převzala společnost Ringler-Film k exploataci na pět let československý film Václava Kubásky POZDNÍ LÁSKA,¹⁷⁾ vyrobený společností Fortuna film, který distribuovala do roku 1939. Téhož roku, dne 27. září 1935, byla firma Ringler-Film jednou z dvaceti šesti dovozních firem, které podepsaly kartelovou smlouvu pro nákup filmů v zahraničí, jejímž hlavním smyslem bylo omeze-

ní přemrštěných cen účtovaných za předváděcí práva při nákupu filmů. Smlouva platila do 30. června 1937.¹⁸⁾ S ohledem na to, že firma Ringler-Film nebyla uvedena v ročenkách filmového hospodářství za roky 1938 a 1939 mezi filmovými půjčovnami, můžeme usuzovat, že společnost pravděpodobně již nedovezla ani nezačala distribuovat nový tuzemský film.¹⁹⁾

Firma se dále kromě dovozu a distribuce zahraničních titulů podílela v první polovině třicátých let 20. století na dodatečném ozvučení tří československých němých filmů. Jako první byl v roce 1932 ozvučen snímek Martina Friče CHUDÁ HOLKA z roku 1929,²⁰⁾ v dalším roce následoval film Nikolaje Larina HANIČKO, CO S TEBOU BUDE? z roku 1927,²¹⁾ který byl po ozvučení uváděn pod titulem DVĚ OČI, KTERÉ NEZKLAMOU, a v roce 1934 proběhlo ozvučení filmu Václava Kubásky ČAROVNÉ OČI z roku 1923.²²⁾

Začátek postupného konce obou firem nastal 11. července 1939. Toho dne informoval *Filmový kurýr* o změnách ve Svazu filmového průmyslu a obchodu. Několik firem, mezi něž patřil i Ringler-Film, přestalo být kvůli prohlášení za židovské podniky členy svazu.²³⁾ K pozastavení činnosti firem J. Ringlera a A. Ringlerové došlo 15. října 1939. Kopie filmů společnosti Jack Ringler POZDNÍ LÁSKA, MILIONÁŘI, PŘEVOZNICE MARIE a PŘÍ-

10) AHMP, f. MHMP — ŽR, poř. č. 378, 379, Soupisový list obchodů a živností v hlavním městě Praze.

11) NFA, f. Ringler-Film (Jack Ringler, Arnoštka Ringlerová), inv. č. 96, Kniha účtů s biografií. NFA, f. Ringler-Film (Jack Ringler, Arnoštka Ringlerová), inv. č. a 97, Pomocná kniha.

12) Tamtéž, inv. č. 23, Revize majetku a exploatačních výnosů filmů firmy Jakob Ringler u Zdar-Filmu.

13) J. Havelka, c. d. 1 *Zvukové období 1929–1934*. Praha: Čefis 1935, s. 139. J. Havelka, c. d. 2 *rok 1935*. Praha: Čefis 1936, s. 29. J. Havelka, c. d. 3 *rok 1936*. Praha: Čefis 1937 s. 35. J. Havelka, c. d. 4 *rok 1937*. Praha: Čefis 1938 s. 58.

14) NFA, f. Ringler-Film (Jack Ringler, Arnoštka Ringlerová), inv. č. 10, Monopol a registrace filmu.

15) Tamtéž, inv. č. 11, Monopol a registrace filmu.

16) Tamtéž, inv. č. 8, Smlouva na monopolní práva.

17) Tamtéž, inv. č. 9, Vyrovnání dluhu, vyúčtování. Z. Štábla, c. d., sv. 3/2. Praha: ČSFÚ 1990, s. 503.

18) Z. Štábla, c. d., sv. 3/2. Praha: ČSFÚ 1990, s. 521.

19) J. Havelka, *Filmové hospodářství. 5 1938*. Praha: Čefis 1939. J. Havelka, *České filmové hospodářství. 6 1939*. Praha: Čefis 1940.

20) Z. Štábla, c. d., sv. 3/1. Praha: ČSFÚ 1990, s. 113.

21) Z. Štábla, c. d. Praha: ČSFÚ 1990, s. 344.

22) J. Havelka, c. d. 1 *Zvukové období 1929–1934*. Praha: Čefis 1935, s. 139. Z. Štábla, c. d., sv. 3/1. Praha: ČSFÚ 1990, s. 157.

23) Z. Štábla, c. d., sv. 4. Praha: ČSFÚ 1990, s. 168.

STAV LÁSKY²⁴⁾ byly převzaty k exploataci firmou Zdar-Film, které mělo připadnout dvacet pět procent z výnosu,²⁵⁾ zbytek částky měl pokrýt náklady Ringler-Filmu a věřitelů. K 1. lednu 1940 se zvýšila provize Zdar-Filmu z těchto filmů na čtyřicet procent a ještě tentýž rok prodal Ringler-Film Zdar-Filmu monopolní práva pro území Protektorátu Čechy a Morava na film PŘEVOZNIČE MARIE. Stejný osud potkal i společnost Arnoštka Ringlerová. Kopie filmů POBOČNÍK JEHO VÝSOSTI,²⁶⁾ ANTON ŠPELEC OSTROSTŘELEČ,²⁷⁾ REVISOR, RIN-TIN-TIN VE SLUŽBÁCH SPRÁVEDLNOSTI, PAT A PATACHON SE UČÍ NĚMECKY, PAT A PATACHON ČAROSTŘELCI, PAT A PATACHON NA ZÁLETECH a TYL ENŠPÍGL převzala k exploataci též firma Zdar-Film. Provize pro společnost Zdar-Film činila třicet pět procent.²⁸⁾ Firma Zdar-Film dále od firmy Arnoštka Ringlerová zakoupila tři kopie filmu NA NEBEZPEČNÉ STOPĚ.²⁹⁾ Dne 19. února 1940 byl jmenován treuhänderem obou firem manželů Ringlerových W. Ernst,³⁰⁾ který ve své funkci nevydržel dlouho a v průběhu března a dubna téhož roku byl odvolán a nahrazen novým treuhänderem Dr. Hansem Dorasilem.³¹⁾ Živnostenský referát MHMP obdržel 10. června 1940 oznámení J. Ringlera, jímž se vzdal svého oprávnění k provozování živnosti „koupě, prodej, půjčování a výroba filmů s vylou-

čením všech úkonů, které spadají do řemeslné živnosti fotografické“.³²⁾ O zrušení živnostenského oprávnění „obchod s kinematografickými filmy a půjčování jich“³³⁾ za A. Ringlerovou požádal treuhänder Dr. H. Dorasil 17. října 1940. Kvůli vypořádání všech dluhů a finančních pohledávek obou společností však definitivní likvidace firem proběhla až dne 13. dubna 1944. Ze všech materiálů uložených v kanceláři treuhändra W. Ernsta a později u Dr. H. Dorasila se zachovaly pouze dva svazky spisů, dvě účetní knihy a pokladní deník, které byly uschovány u Českomoravské společnosti pro úzký film, jejíž ředitel p. František Morávek³⁴⁾ byl pověřen účetní likvidací židovských firem spravovaných Dr. H. Dorasilem.³⁵⁾ Po druhé světové válce převzala výše zmíněný materiál nejprve Státní půjčovna filmů³⁶⁾ a poté byl fond s názvem Ringler-Ringlerová uložen v Podnikovém archivu Ústředního ředitelství Československého státního filmu.

Až na několik málo písemností z druhé poloviny třicátých let 20. století jsou ve fondu Ringler-Film uloženy zejména dokumenty z let čtyřicátých, tedy z období přebírání obou firem od manželů Ringlerových pod nucenou správu treuhänderů W. Ernsta a Dr. H. Dorasila. Dochovaný materiál obsahuje převážně hospodářské a finanční informace týkající se organizace a činnos-

24) NFA, f. Ringler-Film (Jack Ringler, Arnoštka Ringlerová), inv. č. 60, Náhrada za dva ztracené díly.

25) Tamtéž, inv. č. 13, Vyúčtování Zdar-Filmu.

26) Tamtéž, inv. č. 59, Korespondence ve věci práv na filmy.

27) Tamtéž.

28) Tamtéž, inv. č. 61, 62, 64, 65, 68, 69 a 77, Vyúčtování Zdar-Filmu.

29) Z. Š t á b l a, c. d., sv. 3/1. Praha: ČSFÚ 1990, s. 157.

30) NFA, f. Ringler-Film (Jack Ringler, Arnoštka Ringlerová), inv. č. 1 a 55, Jmenovací dekrety W. Ernsta treuhänderem obou společností a jeho zproštění funkcí.

31) Tamtéž, inv. č. 2 a 56, Jmenovací dekrety Dr. H. Dorasila treuhänderem obou společností. Z. Š t á b l a, c. d., sv. 3/1. Praha: ČSFÚ 1990, s. 157.

32) AHMP, f. MHMP — ŽR, č. j. II A 64911/35, Živnosti svobodné 1935. NFA, f. Ringler-Film (Jack Ringler, Arnoštka Ringlerová), inv. č. 3, Rezignace J. Ringlera na živnostenské oprávnění.

33) AHMP, f. MHMP — ŽR, č. j. II A 65235/37, Živnosti svobodné 1937. NFA, f. Ringler-Film (Jack Ringler, Arnoštka Ringlerová), inv. č. 58, Žádost MHMP — ŽR o zrušení živnostenského listu.

34) NFA, f. Ringler-Film (Jack Ringler, Arnoštka Ringlerová), inv. č. 22, Pokyny F. Morávkovi ve věci konkursu na firmu Jack Ringler.

35) Tamtéž, inv. č. 92, Protokol o likvidaci firem pod správou Dr. H. Dorasila.

36) Tamtéž, inv. č. 93, Protokol o převzetí a prohlídce spisů firem Jakub Ringler a Arnoštka Ringlerová.

ti společností, korespondenci, vypořádávání pohledávek a postupné likvidace židovských firem pod německou správou. Přestože je fond značně torzovitý, společně s literaturou zapadá do širšího historického kontextu nejen temného období české kinematografie, ale soudobých českých dějin všeobecně.

Další osud rodiny Ringlerových byl tragický. V transportu Au1 č. 718 vypraveném 15. května 1942 z Prahy do Terezína byli mezi tisícovkou deportovaných židů i J. Ringler se svou rodinou. Po dvou letech strávených v terezínském ghettu nastoupila 18. května 1944 celá rodina spolu s dalšími dvěma a půl tisíci lidmi do transportu Eb č. 526 směřujícím na východ do vyhlazovacího tábora Osvětim, z něhož se už nevrátili.³⁷⁾

Jiří Kutil

37) Petr Bednářík, *Arizace české kinematografie*. Praha: Karolinum 2003, s. 101, 123. Miroslav Čvančara, *Odejít, či zemřít? Osudy českých a německých herců a filmařů za nacismu*. Online: <http://www2.holocaust.cz/cz/resources/ros_chodes/2007/11/cvancara_film>, [cit. 4. 9. 2014]. Jakub Ringler. Dostupné online: <<http://www2.holocaust.cz/en/victims/PERSON.ITI.1772902>>, [cit. 4. 9. 2014]. Jakub Ringler. Dostupné online: <<http://www.pamatnik-terezin.cz/vyhledavani/ghetto/detail.php?table=ghetto&col=id&value=1772902>>, [cit. 4. 9. 2014]. Ester Ringlerová. Dostupné online: <<http://www2.holocaust.cz/en/victims/PERSON.ITI.1772889>>, [cit. 4. 9. 2014]. Ester Ringlerová. Dostupné online: <<http://www.pamatnik-terezin.cz/vyhledavani/ghetto/detail.php?table=ghetto&col=id&value=1772889>>, [cit. 4. 9. 2014]. Leo Ringler. Dostupné online: <<http://www2.holocaust.cz/en/victims/PERSON.ITI.1772915>>, [cit. 4. 9. 2014]. Leo Ringler. Dostupné online: <<http://www.pamatnik-terezin.cz/vyhledavani/ghetto/detail.php?table=ghetto&col=id&value=1772915>>, [cit. 4. 9. 2014].

Audiovizuálny fond (AVF) a slovenský dokumentárny film v rokoch 2010–2013

Dizertačný výskum bol pôvodne zameraný na slovenský dokumentárny film, určený do kino-distribúcie, konkrétne na vzťah medzi ekonomickými a estetickými faktormi v transformačnom období slovenskej kinematografie a jeho vývoj do súčasnosti. Zvolený výskumný zámer problematizovala ťažká prístupnosť písomných prameňov zo Slovenskej televízie a Ministerstva kultúry a jeho grantového programu Pro Slovakia, ktorý bol v deväťdesiatych rokoch dominantným verejným finančným zdrojom na podporu kinematografie. Grantový program Ministerstva kultúry AudioVízia od roku 2004 vytvoril inštitucionálne a legislatívne zázemie pre systematizáciu finančnej podpory v domácej audiovizii, ktorá bola zavŕšená zriadením AVF na základe zákona o Audiovizuálnom fonde 516/2008 Z. z.

Pôvodný výskumný problém bol zúžený na otázku vzťahu medzi ekonomickými a estetickými faktormi v kratšom časovom úseku — ako vplývajú subvencie AVF na dokumentárne kinematografické diela v situácii, keď existuje niekoľkonásobný rozdiel medzi disponibilnými a požadovanými finančnými prostriedkami — v kontexte apriórnych podmienok domáceho audiovizuálneho prostredia — malý nerentabilný trh, nízky podiel domácej produkcie, minimálne finančné vklady zo súkromného sektora do filmovej výroby. Výskumný účel bol podriadený otázke ako AVF ovplyvnil situáciu v domacom audiovizuálnom prostredí v súvislosti s realizáciou dokumentárnych kinematografických diel

v rokoch 2010–2013 s nasledujúcimi podotázkami: ako sa prejavil vzťah medzi finančnou podporou z verejných zdrojov a estetickou koncepciou diel?, filmy s akými témami vznikali a aká bola perspektíva pohľadu na stvárnenu skutočnosť?, ako sa premietli priority AVF uvedené v podpore štruktúrnej činnosti v jednotlivých rokoch v daných výstupoch?, pre ktoré subjekty v audiovizii je program najprínosnejší?

Vďaka päťročnému odstupe od začiatku fungovania AVF existuje dostatočný počet prípadov, ktoré je možné študovať a na základe čiastkových analýz vysloviť zovšeobecnenia o fungovaní mechanizmu AVF a generovať teóriu.

Konzultácie so sociologickými odborníkmi viedli k realizácii zmiešanej kvantitatívno-kvalitatívnej stratégie výskumu, keď jeho počiatková fáza vychádzala z indukčného procesu, kvantitatívny prístup bol uplatnený pre spresnenie údajov z registračného systému AVF a pre určenie rámca vytvorenia kvalitatívnych dotazníkov so subjektami, ktoré do podpornej schémy vstupovali z rôznych pozícií.

Dominantu kvalitatívnej časti výskumu predstavovala indukčná metóda „zakotvená teória“, ktorej postupy boli v nasledujúcej fáze skombinované s kódovaním kategórií kvantitatívnych indikátorov, ktoré stanovili počiatkové výsledky a boli zahrnuté do základného rámca kvalitatívneho výskumu. Vyhodnocovanie kvantifikovaných údajov z registračného systému AVF bolo podriadené hlavnej výskumnej otázke s využitím

explanačného modelu tak, aby prinieslo výsledky ohľadom výšky a miery finančnej podpory pre jednotlivé žiadosti a žánrovú príslušnosť projektov. Spracovávané dáta vychádzajú z registračného systému žiadostí AVF za roky 2010–2013, určené pre interné účely zamestnancov fondu a z archívu AVF s uzavretými a vyúčtovanými žiadosťami. Na základe hlavnej výskumnej otázky boli stanovené kategórie, v ktorých boli dáta kódované:

1. počet podporených a nepodporených projektov v rokoch 2010–2013 v podprograme vývoja a produkcie dokumentárnych kinematografických diel 1.2
2. priemerná výška podpory na jednu žiadosť a jeden projekt v 1.2
3. klasifikácia podporených a nepodporených projektov v podprograme 1.2 podľa typológie Carla Plantingu a žánrovej príslušnosti diela

Pri spracovaní údajov pre podklady kvalitatívneho výskumu bolo zaznamenávané ako dlho (v mesiacoch) trval proces od vývoja diela k jeho uvedeniu do kinodistribúcie v závislosti od počtu výziev, ktoré AVF vyhlásil pre jednotlivé podprogramy, či žiadateľ prešiel všetkými štádiami podporných oblastí teda od podpory vývoja, produkcie a distribúcie alebo bol žiadací proces špecifickejší a nebol plynulý v závislosti od zamietavých rozhodnutí komisií, ďalej či išlo o žiadateľov — fyzické osoby, ktoré sa orientujú na výrobu jedného projektu alebo o etablovanejšiu produkčnú spoločnosť so širším portfóliom činností v audiovizii, prípadne producentско-režisérsky model produkčných spoločností Generácie 90 a preskupovaní žiadateľov v rámci jedného projektu, či išlo v prípade vlastných a koproducentských vkladov o vecné alebo finančné vklady a akú koprodukčnú pozíciu na základe zmluvy so štátom od roku 2013 mala verejnoprávna Rozhlas a televízia Slovenska (RTVS).

Kvantitatívna časť výskumu vytvorila rámec na analýzu niekoľkých typických prípadov realizácie filmových diel a indikovala počiatky javov, ktoré budú preskúmané a kontextualizované v rámci kvalitatívnej časti, aby sa poukázalo na konfigurácie a vzorce v mechanizme podpory AVF, ale tak, aby pri vytvorených modeloch neboli dáta zbavené pôvodného kontextu. Zber a redukcia dát z registračného systému AVF a formulovanie rámcov kvalitatívneho výskumu prebiehali súčasne.

Z hľadiska zakotvenej teórie výskum vychádzal z plynulého porovnávania väčšieho množstva prípadov a určenia vzorcov, ktoré budú v záverečnej výskumnej fáze zovšeobecnené s generovaním rámca podoby finančnej podpory v prvých piatich rokoch fungovania AVF. Rovnako je účelom práce pokúsiť sa o predpoklady, aké filmy z estetického hľadiska v takto nastavenom mechanizme budú ďalej podporované.

Poslednú fázu získavania dát v kvalitatívnej časti tvoria pološtruktúrované dotazníky určené pre subjekty, ktoré sú súčasťou mechanizmu podpory. Otázky v dotazníkoch vychádzajú z domácich reálií a z univerzálnejších poznatkov príbuzných európskych výskumov.¹⁾ Účelom dotazníkového výskumu je zvýšiť porozumenie úlohy fondu v rozvoji domácej audiovizuálnej kultúry a priemyslu, analyzovať efektivitu rozhodovacieho procesu na úrovni komisií a rady, zvážiť, do akej miery vykonávanie konkrétnych rozhodnutí napĺňa potreby audiovizuálneho sektora, stimuluje výrobu a cirkuláciu audiovizuálnych diel a je v súlade s cieľmi fondu.

Otázky sú formulované tak, že respondenti spomedzi žiadateľov odpovedajú na špecifické situácie, usúvzťažnené s projektom, na ktorý žiadali finančné prostriedky a súčasne na všeobecnejšie aspekty ekonomicko-estetických vzťahov domáceho audiovizuálneho prostredia, keďže do-

1) *Study on the Role of Banks in the European Film Industry*. Peacefulfish 2009. *Survey on Access to Finance for Cultural and Creative Sectors*. IDEA Consult 2013. *Evaluation of the Eurimages Fund*. Olsberg SPI 2013. *Building Sustainable Film Business: the Challenges for Industry and Government*. Olsberg SPI 2012.

minantné nastavenie projektov je také, že bez verejnej podpory nevzniknú. Dotazovanie predsedov a členov komisií vychádza v prvej časti dotazníka z ekonomicko-estetických vzťahov domáceho audiovizuálneho prostredia tak ako v predchádzajúcom prípade a súčasne z okruhu týkajúceho sa dramaturgických zámerov a taktiky, ktoré sú pre ich konečné rozhodovanie kľúčové a de facto ovplyvňujú formovanie kinematografického vývoja. Predstavitelia AVF sú dotazovaní na apriórne podmienky domáceho a európskeho audiovizuálneho prostredia a formulovanie štandardov, v ktorých domáce filmové diela vznikajú.

Stanovenie premenných, ktoré indikujú estetickú kvalitu diel, vychádza z obsahovej analýzy hodnotení z publicistických a odborných recenzií. Problematickým sa javí esejistický charakter domácich odborných recenzií, ktoré sú dôsledkom snahy o propagáciu domáceho filmu. Hodnotené dielo je včleňované do širšieho kultúrneho, historického, spoločenského kontextu s prevládajúcou korelačnou funkciou textov v zmysle „neplateného“ druhotného zdroja pri propagácii filmových diel.

Po aplikácii kvalitatívnych a kvantitatívnych metód budú dizertačným výstupom analýzy jednotlivých prípadov, teda filmových diel, ktoré prešli mechanizmom podpory AVF od vývoja či produkcie po verejné uvedenie kinách a/alebo v televízii. Predbežne sú stanovené nasledujúce projekty: ZVONKY ŠŤASTIA z dôvodu, že fáza produkcie bola podporená o tri štvrtiny menšou sumou, s akou počítal pôvodný realizačný zámer, EXPONÁTY ALEBO PRÍBEHY Z KAŠTIEĽA, ktoré sú jedným z prvých dokumentárnych diel, ktoré vznikli v súbehu námetov RTVS na základe zmluvy so štátom na roky 2013–2017, ZAMATOVÍ TERORISTI, ktorí patria medzi finančne najnáročnejšie projekty v existencii AVF a boli dominantne financované z verejných zdrojov vo všetkých fázach, VŠETKY MOJE DETI a FELVIDÉK, ktoré dominantne vznikali z prostriedkov z verejných zdrojov s minimálnymi súkromnými vkladmi a sú zamerané na tému menších, ktorá je uvedená ako

priorita v štruktúrnej činnosti AVF pre dané obdobie, pričom vychádzajú z odlišných rétorických hľadísk a dokumentárnych modov.

*Mgr. art. Žofia Bosáková,
Katedra audiovizuálnych štúdií,
Filmová a televízna fakulta, VŠMU
2. rok riešenia, školiteľka: doc. Mgr. art. Mária
Ridzoňová Ferenčuhová, PhD.*

Z přírůstků Knihovny NFA

ALEXANDER

Alexander Hackenschmied : (bez)účelná procházka / editor Michael Omasta ; [ediční úpravy českého vyd. Václav Žák]. -- Praha : Casablanca, 2014 ; [Olomouc] : Asociace českých filmových klubů. -- 315 s. : il., portréty, faksim. -- (Iniciály ; sv. 3). -- Autorka úvodu: Iva Hejličková - Poznámky v textu, výňatky, filmografie A. Hackenschmieda, o autorech - Bibliografie na s. 306-312 - Monografický sborník věnovaný světově proslulému fotografovi a avantgardnímu filmaři Alexandru Hackenschmiedovi - Hammidovi, sestavil rakouský filmový vědec Michael Omasta k 95. výročí tvůrčova narození. Sborník se snaží ve studiích odborníků Evropy i Spojených Států pokrýt všechny důležité etapy jeho tvůrčího života od raných filmových pokusů v rodném Československu přes jeho práce v americkém exilu pro Úřad válečných informací a spolupráci s jeho životní partnerkou Mayou Derenovou až k pozdním dílům na poli polyekranu a velkoformátových kinematografických projektů s Francisem Thompsonem. Kniha je opatřena rozsáhlou komentovanou filmografií, výběrovou bibliografií novou edicí Hackenschmiedových filmově literárních prací a bohatým obrazovým doprovodem, v němž nechybějí dosud nezveřejněné fotografie. - Název originálu: Tribute to Sasha : das filmische Werk von Alexander Hammid : Regie, Kamera, Schnitt und Kritiken Omasta, Michael, 1964-. -- Wien : SYNEMA, 2002. -- 239 s. : il., faksim. -- ISBN 978-80-87292-27-3 (brož.)

BAECQUE, Antoine de

Godard : biographie / Antoine de Baecque. -- Paris : Bernard Grasset, 2010. -- 935 s., [32] s. obr. příl. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Poznámky na s. 822-894, filmografie J.-L. Godarda, o autorovi - Rejstřík - Velmi obsáhlá kritická biografie francouzského filmaře Jeana-Luca Godarda podrobně mapuje a analyzuje jeho životní osudy a uměleckou tvorbu. -- ISBN 978-2-246-64781-2 (brož.)

BAECQUE, Antoine de

Éric Rohmer : biographie / Antoine de Baecque et Noël Herpe. -- Paris : Stock, 2014. -- 604 s., [16] s. obr. příl. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Poznámky na s. 491-542, filmografie É. Rohmera, o autorech - Bibliografie na s. 567-584, rejstřík - Obsáhlá kritická biografie francouzského režiséra Érica Rohmera (1920-2010) podrobně a analyticky mapuje životní osudy a dílo tohoto filmařského solitéra. -- ISBN 978-2-234-07561-0 (brož.)

CARRIÈRE, Jean-Claude

Cesty ke scénáři 5 / Jean-Claude Carrière, Todd Haynes. -- Praha : MEDIA Desk Česká republika, [2013]. -- 31 s. -- Autoři předmluvy: Daniela Staníková, Pavel Jech - Filmografie T. Haynese, o autorech - Pátý sešit přednášek o scenáristice vznikl na základě master class francouzského scenáristy Jeana-Clauda Carrièra na MFF Art Film Fest v Trenčianských Teplicích 2011 a master class amerického režiséra Todda Haynese na FAMU v roce 2011. -- (Brož.)

ČIMELICE

[Čimelice 1960-1964 : bylo, nebylo, ale spíš bylo, než nebylo / sestavili Libor Ševčík a Miriam Škudlová]. -- [Praha : s.n., 2014]. -- 102 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Údaje převzaty z obálky - Vydáno nákladem vlastním - Sborník absolventů Střední průmyslové školy filmové v Čimelicích, kteří zde studovali v letech 1960-64. Kniha je sestavena ze vzpomínek, dobových textových a obrazových dokumentů, přibližujících atmosféru tohoto vzdělávacího zařízení a jejich pedagogy. -- (Váz.)

FILM

Film a kultúrna pamäť : [zborník príspevkov z 15. česko-slovenskej filmologickej konferencie, ktorá sa konala 10. - 13. októbra 2013 v Krpáčove / editor a zodpovedný redaktor Martin Kaňuch ; texty Peter Michalovič ... et al.]. -- 1. vyd. -- Bratislava : Asociácia slovenských filmových klubov : Slovenský filmový ústav, 2014. -- 246

s. : il., portréty. -- Úvod, poznámky v textu, citované filmy, o autorech - Sborník příspěvků z 15. česko-slovenské filmologické konference konané v Krpáčově (10.–13. října 2013). Program tohoto pravidelného výročního setkání českých a slovenských filmových historiků a teoretiků určovaly tři tematické okruhy: film jako médium kulturní paměti, média a kulturní paměť a filmový archiv jako instituce kulturní paměti. Součástí konference byl i zvláštní panel, jehož hlavním tématem se stala využitelnost kulturních studií s důrazem na teorie multikulturality, transkulturality a interkulturality v kontextu studií filmu a dalších audiovizuálních médií. -- ISBN 978-80-970420-3-5 (brož.)

FLEISCHER, Jan

Cesty ke scénáři 4 : praktická dramaturgie : o televizní scenáristice / Jan Fleischer, Alena Müllerová. -- Praha : MEDIA Desk Česká republika, [2012]. -- 26 s. -- Autorka předmluvy Daniela Staníková - O autorech - Čtvrtý sešit přednášek o scenáristice a dramaturgii je sestaven z přednášky Jana Fleischera, kterou pronesl na workshopu miniMIDPOINT v listopadu 2010 na pražské FAMU, a textu Aleny Müllerové, která byla jednou z lektorek workshopu. -- (Brož.)

HETZENAUER, Bernhard

Das Innen im Aussen : Béla Tarr, Jacques Lacan und der Blick / Bernhard Hetzenauer ; [Nachwort von Michael Pilz]. -- Berlin ; Köln : Alexander Verlag Berlin, 2013. -- 128 s. : il. -- Částečně anglický text - Citáty, výňatky, poznámky na s. 122–127, o autorovi - Bibliografie na s. 111–120 - Monografie analyzuje a interpretuje estetické a duchovní aspekty a atributy tvorby maďarského filmaře Bély Tarry ve spojení s myšlenkami francouzského psychoanalytika Jacquesa Lacana. Text původně vznikl jako diplomová práce na Vysoké škole výtvarného umění v Hamburku. -- ISBN 978-3-89581-321-4 (brož.)

HONSOVÁ, Petra

Jiří Hálek a Jiřina Třebická : k herectví Činoherního klubu a 60. let / Petra Honsová. -- 1. vyd. -- Praha : KANT, 2014. -- 166 s. : il., portréty. -- Úvod, citáty, výňatky, poznámky v textu, soupis divadelních rolí J. Hálek a J. Třebické, o autorce - Bibliografie na s. 147–150, rejstřík jmenný - Kniha předkládá obraz herectví dvou členů Činoherního klubu v nejslavnější éře tohoto divadla v letech 1965–72: Jiřího Hálek a Jiřiny Třebické. Na konkrétních hereckých postavách, které vytvořili, zkoumá autorka tvůrčí principy obou herců jako spojení komediantského živilu a dramatického citění. -- ISBN 978-80-7437-138-7 (brož.)

JAPANESE

[Japanese Film Posters from Czechoslovak Era / curated by Pavel Rajčan]. -- [Prague] : Terry Posters, 2013. -- 25 l. : barev. faksim. -- 24 pohlednicových karet v kartonovém přebalu - Komplet 24 barevných pohlednic filmových plakátů předních titulů japonské kinematografie z československé filmové distribuce (Rašomon, Sedm samurajů, Harakiri, Dívka z Tokia, Krvavý trůn, Onibaba, Gappa, Děrsu Uzala atd.). Originální předlohu k pohledům vytvořili v rozmezí let 1956 až 1976 přední českoslovenští výtvarníci (Jiří Balcar, Karel Teissig, Milan Grygar, Zdeněk Ziegler, Vratislav Hlavatý, Karel Saudek, Karel Vaca a další). Soubor byl vydán k výstavě, uspořádané v Japonsku v roce 2013. -- (Volné l.)

KRÁTKÁ, Jana

Audiovizuální edukace jako součást mediální výchovy / Jana Krátká, Patrik Vacek. -- 1. vyd. -- Brno : Masarykova univerzita, 2008. -- 83 s. -- Úvod - Bibliografie na s. 78–82 - Učební průvodce vybranými tématy filmové a audiovizuální kultury nabízí stručný úvod do problematiky audiovizuální výchovy a vzdělávání a ve druhé části přináší výběr z nejčastěji diskutovaných problémových okruhů. K nim přináší nejen tradiční vztah filmu a jazyka, historie, výtvarného umění nebo psychologie, ale také zvláště aktuální problematiku počítačových her ve výchově, specifický žánr výukového filmu i nezbytná reflexe audiovizuální kultury. -- ISBN 978-80-210-4684-9 (brož.)

MACEK, Jiří

Česká hudební avantgarda : průvodce světem orchestru jedné pozoruhodné epochy / Jiří Macek. -- 1. vyd. -- [Přůhonice] : Litera Proxima, 2012. -- 328 s., [8] s. obr. příl. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Doslov, citáty, poznámky v textu, anglické resumé - Bibliografie na s. 309–311 - Popularizující hudebně historická kniha přibližující tvorbu čelných představitelů moderních proudů v české hudbě 20. a 30. let 20. století, obsahuje medailony skladatelských osobností a rozborů jejich orchestrální tvorby (Pavel Bořkovec, E.F. Burian, Pavel Haas, Alois Hába, Jaroslav Ježek, Vítězslava Kaprálová, Iša Krejčí, Bohuslav Martinů, Vít Nejedlý, Karel Reiner, Erwin Schulhoff, Josef Stanislav). -- ISBN 978-80-260-1491-1 (brož.)

MCDONALD, Keiko

Reading a Japanese film : cinema in context / Keiko I. McDonald. -- Honolulu : University of Hawai'i Press, 2006. -- ix, 292 s. : il. -- Předmluva, poznámky na s. 259–276, o autorce - Bibliografie na s. 277–282, rejstřík - Monografie předkládá na základě autorčiny dlouholeté badatelské a pedagogické činnosti v oblasti japonských filmových studií kritické analýzy 16 japonských filmů z let 1936–1997, na kterých demonstuje

symptomatické aspekty, styly, témata a žánry této asijské kinematografie. -- ISBN 978-0-8248-2993-3 (brož.)

MÉDIA

Média tvořivé : pro 2. stupeň ZŠ a střední školy : mediální tvorba, mediální výchova, využití médií ve výuce, technické dovednosti / [editorka Nina Rutová ; autoři textů Zdeňka Broklová ... et al.]. -- Kladno : Aisis, 2008. -- 321 s. : il. (některé barev.) + 1 CD-ROM. -- Obálkový podnázev: metodická příručka mediální výchovy - Předmluva, citáty, poznámky v textu - Bibliografie na s. 316-321 - Metodická příručka obsahuje 50 lekcí mediální výchovy a mělo by posloužit jako podpora pro začlenění průřezového tématu mediální výchova do mnoha stávajících předmětů. Jejimi spoluautory jsou jak odborní lektori mediální výchovy, tak i učitelé základních, středních i vysokých škol, kteří se snaží o integraci cílů mediální výchovy do svých oborů (předmětů) nebo plánují mediální výchovu jako součást větších třídních či školních projektů. -- ISBN 978-80-904071-1-4 (kroužková vazba)

OSTŘE

Ostře sledované vlaky / Lukáš Skupa (ed.). -- Vyd. 1. -- Praha : Národní filmový archiv, 2014. -- 331 s. : il., portréty, faksim. -- Předmluva, výňatky, citáty, chronologie, poznámky v textu, filmografie, zkratky - Bibliografie na s. 306-319 - Obsahuje: Zpráva o digitalizaci filmu Ostře sledované vlaky / Jeanne Pommeau, Jan Zahradníček - Znamení soumraku mladé filmářské generace : produkční historie a kulturně-politický kontext filmu Ostře sledovaných vlaků / Jakub Jiříš - České hubičky na vývoz : distribuce a recepce Ostře sledovaných vlaků v západní Evropě a v USA / Jindřiška Bláhová - Odbojový film bez patosu a nenávisti : vyprávění a žánr v Ostře sledovaných vlacích / Janis Prášil - Filmová hudba jako součinitel realizace menzelovské poetiky v Ostře sledovaných vlacích / Miloš Zapletal - Erotika v Ostře sledovaných vlacích a české kinematografii šedesátých let / Tereza Frodlová, Lukáš Skupa - Kolektivní monografii ke stejnojmennému filmu otevírá zpráva o projektu a procesu digitalizace filmu Ostře sledované vlaky. Snímek je v dalších příspěvcích zařazen do kulturně-politického kontextu. Texty se zabývají i jeho produkcí, distribucí a recepcí v zahraničí, filmovou hudbou nebo erotikou v československé kinematografii 60. let. Součástí publikace jsou čtyři nové rozhovory s tvůrci-pamětníky (s režisérem J. Menzlem, kameramanem J. Šofrem, hercem V. Neckářem a herečkou J. Zelenohorskou), výběr z dobového tisku, edice archivních pramenů včetně bohatého obrazového doprovodu a základní výrobní chronologie. -- ISBN 978-80-7004-162-8 (brož.)

PLOYHAR, Jiří

Roky a vteřiny / Jiří Ployhar ; [úvodní text napsal, životopisné pásmo sestavil a přílohami doplnil Milan Fara]. -- Vyd. 1. -- Praha : Univerzita Karlova v Praze - Nakladatelství Karolinum, 2014. -- 158 s. : il. (některé barev.), portréty. -- Filmografie J. Ployhara na s. 154-156 - Bibliografie na s. 157-[159] - Obrazová monografie představuje průřez fotografickou tvorbou Jiřího Ployhara (1927-2009), významného českého dokumentaristy, kameramana, režiséra a fotografa. Publikace je rozdělena do dvanácti tematických celků, doplňuje ji životopisné pásmo, přehled Ployharových filmových děl a jeho autorské spolupráce na publikacích. -- ISBN 978-80-246-2516-4 (brož.)

RANCIÈRE, Jacques

Béla Tarr, le temps d'après / par Jacques Rancière. -- [Paříž] : Capricci, 2010. -- 88 s. -- (Actualité critique ; 6). -- Kniha byla vydána při příležitosti Tarrovy retrospektivy v Centre Pompidou (3. 12. 2011 — 2. 1. 2012) - 3. dotisk (leden 2012) - Vyd. v koedici s L'âge d'or - Poznámky v textu, o autorovi - Monografie, ve které známý francouzský filozof v pěti kapitolách analyzuje a interpretuje dílo (zejména filmy Podzimní almanach, Prokletí a Werckmeisterovy harmonie) maďarského filmáře Bély Tarra. -- ISBN 978-2-918040-37-8 (brož.)

RANCIÈRE, Jacques

Les écarts du cinéma / Jacques Rancière. -- Paris : La Fabrique éditions, 2011. -- 158 s. : il. -- Předmluva, poznámky na s. 157-158, ediční poznámka, o autorovi - Knižní soubor esejů a studií francouzského filozofa a teoretika umění, který rozvíjí své filozofické a estetické teze a koncepty v oblasti kinematografie na příkladech děl některých filmařů (A. Hitchcock, D. Vertov, V. Minnelli, R. Rossellini, R. Bresson, J.-M. Straub a P. Costa). Všechny texty byly již dříve publikovány. -- ISBN 978-2-35872-022-9 (brož.)

RICHARD, Jacques

Dictionnaire des acteurs du cinéma muet en France / Jacques Richard ; avec la collaboration de Mireille Beaulieu ... [et al.]. -- Paris : Éditions de Fallois, 2011. -- 909 s. : portréty. -- Předmluva - Bibliografie v textu a na s. 909 - Obsáhlá encyklopedie francouzských filmových herců němé éry. Každé heslo obsahuje pokud možno celá data narození a úmrtí včetně míst, biografický a profesní profil a filmografii pouze z němé éry. -- ISBN 978-2-87706-747-8 (brož.)

ROSSI, Portia de

Nesnesitelná lehkost / Portia de Rossi ; [z anglického originálu ... přeložila Olga Neumanová]. -- Praha : Nakladatelství XYZ, 2014. -- 349 s. -- O autorce - Autobiografická kniha úspěšné hollywoodské herečky a model-

ky australského původu, která vypovídá nejen o své cestě ke slávě a zákulisí natáčení jednoho z nejúspěšnějších seriálů všech dob *Ally McBealová*, ale především o svém osobním životě, do kterého ji ten profesní zcela zákonitě zasahoval. - Název originálu: *Unbearable lightness* / Rossi, Portia de, 1974-. -- New York : Simon and Schuster, 2010. -- ISBN 978-80-7388-757-5 (váz.)

SPOLEČNOST

Společnost a kultura v Českých zemích 1939–1949 / Ivan Malý a kol. -- 1. vyd. -- Praha : Národní muzeum, 2013. -- 429 s. : il., portréty, faksim. -- Část. slovenský text - Úvod, poznámky v textu, anglické resumé - Obsahuje též: *Proměny českých médií v letech 1945–1948* / Petr Bednařík - Kolektivní monografie prezentuje řadu zajímavých aspektů sociálního a kulturního dění v klíčovém období pro proměny české/československé společnosti 20. století. Autoři zmíněné téma uchopují optikou nikoli primárně politických dějin nesoucích se ve znamení významných politických změn včetně nástupu dvojice totalitních režimů, ale spíše zaměřením na dobové proměny kultury a společnosti, které tyto změny provázely. Používají tak k popsání tématu především úhlu pohledu kulturních a sociálních dějin, včetně souvisejících oborů jako jsou dějiny každodennosti, historická antropologie, etnologie a literární historie. -- ISBN 978-80-7036-391-1 (brož.)

TIPPNER, Anja

Permanentní avantgarda? : surrealismus v Praze / Anja Tippnerová ; [z německého originálu ... přeložila Marie Brunová]. -- Vyd. 1. -- Praha : Academia, 2014. -- 423 s., [16] s. obr. příl. : il., portréty, faksim. -- (Literární řada). -- Úvod, citáty, výňatky, poznámky v textu, filmografie, o autorce - Bibliografie na s. 368–415, rejstřík jmenný - Monografická studie zobrazuje dějiny českého surrealismu s ohledem na literaturu, film a teorii a hledá význam z hlediska dnešního určení „avantgardy“. Také analyzuje díla a teorie známých českých surrealistů jako například J. Švankmajera, V. Effenbergera či K. Teigehe. Navíc se věnuje funkci a statusu „disidence“. - Název originálu: *Die permanente Avantgarde? : Surrealismus in Prag* / Tippner, Anja, 1963-. -- Köln : Böhlau Verlag, 2009. -- 325 s., [16] s. obr. příl. : il., faksim. -- ISBN 978-80-200-2376-6 (brož.)

VINCENDEAU, Ginette

Stars and stardom in French cinema / Ginette Vincendeau. -- 1st publ. -- London ; New York : Continuum, 2010. -- xii, 275 s. : il., portréty. -- Předmluva, citáty, poznámky v textu, o autorce - Bibliografie na s. 253–262, rejstřík - Monografie, ve které přední odbornice na francouzskou kinematografii analyzuje fenomén hvězd a hvězdného systému ve francouzském filmu, nabízí brilantní podrobné studie o hlavních populárních hvěz-

dách francouzského filmu (Max Linder, Jean Gabin, Brigitte Bardot, Jeanne Moreau, Louis de Funès, Jean-Paul Belmondo, Alain Delon, Catherine Deneuve, Gérard Depardieu a Juliette Binoche). Autorka zkoumá jejich hvězdný obraz a interpretační styly v kontextu francouzského filmového průmyslu, ale také ve vztahu k národní kultuře a společnosti. -- ISBN 0-8264-4731-7 (brož.)

VODIČKA, Libor

Vyjádit hrou : podobenství a (sebe)stylizace v dramatu Václava Havla / Libor Vodička. -- Vyd. 1. -- Praha : Brkola, 2013. -- 218 s. -- Úvod, výňatky, poznámky na s. 193–203, chronologický přehled, přehled inscenací her V. Havla, anglické resumé - Bibliografie na s. 204–208 - Autor v rámci projektu *Osobnosti české literatury šedesátých let XX. století* vytvořil první českou monografii, která je zaměřená na kompletní dramatickou tvorbu Václava Havla a zároveň si všimá i jeho tvorby básnické, esejistické a publicistické a bere v potaz také základní biografické a kontextuální souvislosti. Součástí knihy je rovněž kalendárium Havlova života a soupis inscenací. -- ISBN 978-80-905714-1-9 (brož.)

WIAZEMSKY, Anne

Studijní rok : román / Anne Wiazemská ; [z francouzského originálu ...] přeložil Josef Brož. -- V českém jazyce vyd. 1. -- Praha : Eroika, 2013. -- 191 s. -- Vydáno ve spolupráci s nakl. *Prostor* - Vysvětlivky na s. 191, o autorce - Francouzská spisovatelka a herečka Anne Wiazemská (nar. 1947) ve svém osmém románu vypráví o sobě a svém milostném vztahu a zároveň poutavě líčí společenskou a kulturní atmosféru šedesátých let, kdy se v Paříži rodila slavná éra francouzské filmové nové vlny. Nynější spisovatelka byla v té době sama kultovní herečkou: nejprve ve filmech Roberta Bressona a později Jeana-Luka Godarda. Vedle Godarda figurují na stránkách knihy mnohé další známé osobnosti francouzské kultury, například François Truffaut, Michel Cournot, Jean Vilar, Jeane Moreauová či Eugène Ionesco. - Název originálu: *Une année studieuse* / Wiazemsky, Anne, 1947-. -- Paris : Gallimard, 2012. -- ISBN 978-80-87409-24-4 (brož.)

Připravil Miloš Fikejz.

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

Prostřednictvím monotematických bloků se *Illuminace* snaží podpořit koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvořit operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadnit zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata jsou vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevírat specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nevyužitými prameny). Zájemcům může redakce poskytnout výběrové bibliografie k jednotlivým tématům. **Každé z uvedených čísel bude mít rezervován dostatek prostoru i pro texty s tématem nijak nesouvisející.**

S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obraťte na adresu: lucie.cesalkova@gmail.com nebo szczepan@phil.muni.cz.

V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran. Podrobné pokyny pro bibliografické citace lze nalézt na webových stránkách časopisu: www.iluminace.cz, v položce Redakce/kontakty.

2/2015

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 doista 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 projekcí materiální 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 odhlédněme 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 Europeany 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 přžití 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.

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 AMU 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.

Príspevky čísla se mají zabývat jednotlivými otázkami z dějin FAMU od jejich 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 adrese szczepan@phil.muni.cz nebo lucie.cesalkova@gmail.com. Doporučuje se nejprve zaslat stručný popis koncepce textu. U původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran, u rozhovorů 10–30 normostran, u ostatních 4–15; v odůvodněných případech a po domluvě s redakcí je možné tyto limity překročit. Všechny nabízené příspěvky musí být v definitivní verzi. Rukopisy studií je třeba doplnit filmografickým soupisem (odkazuje-li text na filmové tituly — dle zavedené praxe Iluminace), abstraktem v angličtině nebo češtině o rozsahu 0,5–1 normostrana, anglickým překladem názvu, biografickou notickou v délce 3–5 řádků, volitelně i kontaktní adresou. Obrázky se přijímají ve formátu JPG (s popisky a údaji o zdroji), grafy v programu Excel. Autor je povinen dodržovat citační normu časopisu (viz „Pokyny pro bibliografické citace“).

Pravidla a průběh recenzního řízení

Recenzní řízení typu „peer-review“ se vztahuje na odborné studie, určené pro rubriku „Články“, a probíhá pod dozorem redakční rady (resp. „redakčního okruhu“), jejíž aktuální složení je uvedeno v každém čísle časopisu. Šéfredaktor má právo vyžádat si od autora ještě před započítáním recenzního řízení jazykové i věcné úpravy nabízených textů nebo je do recenzního řízení vůbec nepostoupit, pokud nesplňují základní kritéria původní vědecké práce. Toto rozhodnutí musí autorovi náležitě zdůvodnit. Každou předběžně přijatou studii redakce předloží k posouzení dvěma recenzentům. Recenzenti budou vybíráni podle kritéria odborné kvalifikace v otázkách, jimiž se hodnocený text zabývá, a po vyloučení osob, které jsou v blízkém pracovním nebo osobním vztahu s autorem. Autoři a posuzovatelé zůstávají pro sebe navzájem anonymní. Posuzovatelé vyplní formulář, v němž uvedou, zda text navrhuji přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučují zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, respektive podněty

k úpravám. V případě požadavku na přepracování nebo při protichůdných hodnoceních může redakce zadat třetí posudek. Na základě posudků šéfredaktor přijme konečné rozhodnutí o přijetí či zamítnutí příspěvku a toto rozhodnutí sdělí v nejkratším možném termínu autorovi. Pokud autor s rozhodnutím šéfredaktora nesouhlasí, může své stanovisko vyjádřit v dopise, který redakce předá k posouzení a dalšímu rozhodnutí členům redakčního okruhu. Výsledky recenzního řízení budou archivovány způsobem, který umožní zpětné ověření, zda se v něm postupovalo podle výše uvedených pravidel a zda hlavním kritériem posuzování byla vědecká úroveň textu.

Další ustanovení

U nabízených rukopisů se předpokládá, že autor daný text dosud nikde jinde nepublikoval a že jej v průběhu recenzního řízení ani nebude nabízet jiným časopisům. Pokud byla publikována jakákoli část nabízeného textu, autor je povinen tuto skutečnost sdělit redakci a uvést v rukopise. Nevyžádané příspěvky se nevracejí. Pokud si autor nepřeje, aby jeho text byl zveřejněn na internetových stránkách časopisu (www.iluminace.cz), je třeba sdělit nesouhlas písemně redakci.

Pokyny k formální úpravě článků jsou ke stažení na téže internetové adrese, pod sekci „Autoři článků“.

NFA

Sbírka orální historie v Národním filmovém archivu

NFA pečuje o nejrůznější typy dokumentů se vztahem k historii českého filmovnictví včetně zvukových a zvukově-obrazových nahrávek.

Vlastníte-li takové typy materiálů (rozhovory, záznamy událostí či jiné druhy audiozáznamů, eventuálně audiovizuálních záznamů rozhovorů, vztahující se k tématu české kinematografie, a to z jakéhokoliv období), a máte zájem o jejich bezpečné uchování, nabízíme vám bezplatné uložení v depozitářích NFA.

NFA splňuje všechny podmínky, které zaručují nejvyšší možnou kvalitu archivace.

Jakékoliv obohacení naší sbírky z vašich zdrojů je cenným příspěvkem k rozšíření povědomí o minulosti českého filmu a současně i naší kulturní historie.

Kontakt: kurátorka sbírky Marie Barešová
Marie.Baresova@nfa.cz
226 211 860 / linka 20

NFA

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
-

Co je to animace?



13. Přehlídka animovaného filmu
— 13th Festival of Film Animation
4. — 7. 12. 2014, Olomouc

www.pifpaf.cz

www.facebook.com/PAFOlomouc

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

3 / 2014

www.iluminace.cz

Redakce / Editorial Staff:

Jan Hanzlík, Ivan Klimeš, Petr Szczepanik

Šéfredaktorka / Editor-in-Chief:

Lucie Česáková

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 Česáková

Grafická úprava a sazba / Graphic design:

studio@vemola.cz

Manipulace s obálkou / Cover manipulation:

Petr Babák (Laborať)

Tisk / Print: Helma Beta, spol. s r. o.

Iluminace vychází 4× ročně. /

Iluminace is published quarterly.

Rukopis byl odevzdán do výroby v listopadu 2014. /

The manuscript was submitted in November 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 3/2014

CLÁNKY

Editorial

Francesco Pitassio: Italian Neorealism Goes East. Authorship, Realism, Socialism

Constantin Parvulescu: Opening Titles and Authorship in Romanian Socialist Film

Lucie Česálková: A School of Opportunism. Short Filmmakers Caught
in a Web of Commissions and Dealings

Dana Mustata: Forging an Identity for Early Romanian Television

EDICE A MATERIALY

Lucie Česálková: „Lidé očekávají daleko větší tragédii“.

Poválečné osudy filmové metráže z vyhlazení Lidic

Lidice. Nerealizovaný scénář Františka Šádka

35029/2014/3-D

CONTENTS ILUMINACE 3/2014

Knihovna Národního filmového archivu



10112977

ARTICLES

Editorial

Francesco Pitassio: Italian Neorealism Goes East. Authorship, Realism, Socialism

Constantin Parvulescu: Opening Titles and Authorship in Romanian Socialist Film

Lucie Česálková: A School of Opportunism. Short Filmmakers Caught
in a Web of Commissions and Dealings

Dana Mustata: Forging an Identity for Early Romanian Television

EDITIONS AND MATERIALS

Lucie Česálková: "People Expect a Much Larger Tragedy".

The Fate of the Film Stock from the Annihilation of Lidice

Lidice. An Unfilmed Screenplay by František Sádek