

ILUMINACE

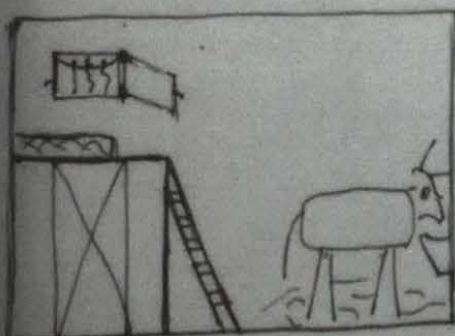
Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

4 / 2014

/okno (vykýř) na stáji
se 3 zmijemi na provázku/

Obě děvčata si během hovoru za-
tím volně usedla na vyvýšenou pa-
landu ve stáji u vykýře, kam vede
žebřík - a kde Bára na slavníku
spává/ Viz náčrtek /



Stáji s palandou, žebříkem a
slavníkem pod vykýřem.

Tak je vidíte! - Elško! Ještě by
tvory chtěly kousat!

Elška:

Víš - Báro - tohle bych nikdy nevě-
řila, ^{že} ty jsi taková hrdinka! Já ti
~~ani nedovedu říct~~ - *Já ti to ani
nedovedu
říct!*

Bára:

Víte - Elško - já si tak myslím,
^{na}
~~ten Honzu~~ v ~~to~~ pohádce - co zabil
^a
~~ho~~ draka - ~~ten ho~~ zamordoval šav-
ale já šavli nemám - a potom si
lím, ~~že drak není jedovatej~~ - a
a ty zmije chytám rovnou do ruky
neštítím se - a každou bestii -
já chce otrávit nevinného člověka

Front cover / Na obálce:

Reptrodukce ze scénáře filmu *Dvě Bára* (Vladimír Čech, 1949) / *Dvě Bára* (Vladimír Čech, 1949)

— Reproduction from a Screenplay. © Vladimír Čech — dědicové a/o DFLA

ILUMINACE

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

4 / 2014

Ročník / Volume 26

TÉMA / MAIN TOPIC:
SCENÁRISTIKA: TEORIE, HISTORIE, PRAXE

OBSAH

Články k tématu

Editorial	5
Petr Mareš: Scénář — verbální text a anticipace filmu	9
Eva Pjajčíková – Petr Szczepanik: „Nejsme HBO, jsme televize.“ Etnografická analýza skupinového psaní seriálu PRVNÍ REPUBLIKA	31
Muriel Mille: Jak z neobvyklého učinit všední. Produkce věrohodnosti v seriálu PLUS BELLE LA VIE	57
Jan Černík: Technický scénář a sovětizace československého filmu (1945–1954).....	77

Edice a materiály

Ivan Klimeš: Úředník mezi mantinely.....	95
Memorandum J. A. Palouše, 1922 (Zpráva o vývoji referátu kinematografického)	98

Obzor

Martin Šraj: Češi a jejich normalizace (Paulina Bren, Zelinář a jeho televize. Kultura komunismu po pražském jaru 1968)	105
Łukasz Biskupski – Michał Pabiś-Orzeszyna: The Fourth Annual Screen Industries in East-Central Europe Conference (Screen Industries in East-Central Europe IV: Industry of Prestige)	114
Barbora Ligasová: Studentská zpráva z konference (Screen Industries in East-Central Europe IV: Industry of Prestige)	119

Ad fontes

Jiří Novotný: Josef Kamil Horák a česká kinematografie	122
Petr Hasan: Sdružení premiérových biografů v ČSR (1931–1938).....	127

Projekt

Eva Križková: „Art“ v slovenských kinách od osamostatnenia Slovenskej republiky po súčasnosť	130
--	-----

Přílohy

Přírůstky Knihovny NFA.....	133
Obsah XXVI. ročníku	143

113137

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA

Knihovna Národního filmového archivu



10113137

CONTENTS

Theme Articles

Editorial	5
Petr Mareš: Screenplay — Verbal Text and Anticipation of a Film.....	9
Eva Pjajčiková – Petr Szczepanik: “We are not HBO, We are Television”: An Ethnographic Analysis of the Group Writing of the Series THE FIRST REPUBLIC	31
Muriel Mille: How to Make Something Ordinary from the Unusual. Production of Credibility in the Series PLUS BELLE LA VIE	57
Jan Černík: “Technical Screenplay” and Sovietization of Czechoslovak Film Production, (1945–1954).....	77

Editions and Materials

Ivan Klimeš: A Clerk between Hockey Boards.....	95
Memorandum by J. A. Palouš, 1922 (Report on the Development of the Cinema Department).....	98

Horizon

Martin Šrajec: Czechs and their Normalisation (Paulina Bren, <i>Zelínář a jeho televize.</i> <i>Kultura komunismu po pražském jaru 1968</i>)	105
Łukasz Biskupski – Michał Pabiś-Orzeszyna: The Fourth Annual Screen Industries in East-Central Europe Conference (<i>Screen Industries in East-Central Europe IV: Industry of Prestige</i>)	114
Barbora Ligasová: Student Report from a Conference (<i>Screen Industries in East-Central Europe IV: Industry of Prestige</i>)	119

Ad fontes

Jiří Novotný: Josef Kamil Horák and Czech Cinema.....	122
Petr Hasan: The Association of Premier Cinemas in Czechoslovakia (1931–1938)	127

Project

Eva Křížková: “Art” in Slovak Cinemas from the Separation of the Slovak Republic to the Present Day	130
---	-----

Appendix

Recent Acquisitions of the NFA Library	133
Contents of Volume XXVI of <i>Iluminace</i>	143

Scenáristika: teorie, historie, praxe

Tento tematický blok *Illuminace* přináší první český soubor textů věnovaných historii a teorii scenáristiky, chápané široce jako sestava textových forem, stylů a praktik. Volně tak navazuje na mezinárodní workshop „Theorizing Screenwriting Practice“, jenž se za účasti zahraničních, převážně britských a skandinávských odborníků konal v Brně v listopadu 2012.¹⁾ Na setkání zazněly příspěvky, které jednak představily hlavní směry bádání ve světě (mj. scenáristika chápaná jako kolaborativní tvůrčí práce; scénář jako specifický typ textu na hranici mezi literárním dílem a produkčním plánem; vliv manuálů a tzv. *story conferences* na scenáristickou praxi; rozdíly mezi teoretickými a praktickými modely dramatické struktury), jednak naznačily, kam by se mohly ubírat výzkumy v domácím prostředí: historicky jedinečná role dramaturgů ve státně řízeném filmu, shora ustavený systém vývojových formátů a norem, pokusy o adaptaci zahraničních vzorů (německých, sovětských, amerických), přechod od individuálního ke skupinovému psaní seriálů, lokální tradice výuky scenáristiky. Ačkoli se od té doby výrazně rozvíjely mezinárodní publikační aktivity a konference o scenáristice²⁾ a vyšlo či je připravováno několik domácích prací a dva doktorandské projekty, které na tyto impulsy navazují,³⁾ stále platí, že scénáře a scenáristika jsou nejen v Česku, ale i v mezinárodním kontextu jednou z nejzanedbávanějších tematických oblastí filmové teorie a historie.

- 1) Workshop byl součástí mezinárodní konference SIECE 2 (Brno, 22.–25. 2012). Program workshopu viz online: <http://www.cefs.cz/dokumenty/SIECE_leaflet_20121016_2012.pdf>.
- 2) Stále navštěvovanější konference výzkumné skupiny Screenwriting Research Network vstupuje do osmého a časopis *Journal of Screenwriting* do šestého roku své existence, nakladatelství Palgrave nedávno úspěšně spustilo edici „Studies in Screenwriting“, v jejíž ediční radě zasedají, kromě badatelů scenáristiky, i obecněji zaměřené osobnosti světového formátu jako Kristin Thompson a Paul Wells.
- 3) Eva P j a j č í k o v á, *Kostlivec z cukrátek. Seriál První republika mezi různými koncepcemi kvality*. Magisterská diplomová práce. Brno: FF MU 2013; Petr S z c z e p a n í k, *How Many Steps to the Shooting Script? A Political History of Screenwriting*. *Illuminace* 25, 2013, č. 3, s. 73–98; Jan T r n k a, *Procesy psaní a vývoje scénáře v české kinematografii. Scenáristická praxe Josefa Neubergera, 1920–1963* (projekt disertační práce). *Illuminace* 25, 2013, č. 2, s. 135–140; doktorský projekt Jana Černíka zaměřený na historii technických scénářů v českém filmu 40. a 50. let (viz toto číslo *Illuminace*).

Tři původní a jedna převzatá studie tohoto výboru mohou za této situace přinést jen velmi omezený pokrok. Petr Mareš využívá své jazykově- a literárněvědné erudice k průkopnické sondě do stylu scénáře v českém filmu 50.–80. let. Ačkoli je jeho studie limitovaná malým a arbitrárně sestaveným vzorkem, jenž znemožňuje odvážnější zobecňující teze, i z jeho skromných provizorních závěrů je zřejmé, že seriální textová analýza českých scénářů může přinést zásadní poznatky o proměnách žánrově specifických prvků, jako jsou verbální evokace vizuálních charakteristik či naopak jazykové prostředky, jež nemají filmový ekvivalent, případně anticipace perspektivy filmového recipienta. Mareš naznačuje, že četnost a funkce těchto prvků se měnily v rozlišitelných historických etapách, a že tudíž lze hovořit o specifických dějinách stylu českého scénáře, neredukovatelných na dějiny filmového vyprávění v běžném slova smyslu.

Studie Evy Pjajčkové a Petra Szczepanika o skupinovém psaní a hodnotových horizontech aktérů produkčního procesu seriálu PRVNÍ REPUBLIKA vychází z metodologie tzv. produkčních studií a etnografie kulturní produkce, zvláště pak z inspirace průkopnickou prací Georginy Born o produkční kultuře BBC.⁴⁾ Na základě dlouhodobého zúčastněného pozorování a polostrukturovaných rozhovorů s hlavními tvůrci autoři ukazují, jak a proč se původní scénaristická vize drsného realistického příběhu postupně proměnila v kompromisní veřejnoprávní verzi soap opery v historických kulisách, navazující na úspěch seriálu VYPRÁVĚJ, za nímž stojí tatáž produkční firma Dramedy a zčásti i tentýž realizační tým. Etnografické pozorování umožňuje reinterpretovat výsledný seriál jako „index“ kondenzující v sobě stopy proměňujícího se institucionálního prostředí veřejnoprávní televize, zvláště pak nestandardizované dělby práce a neujasněného vztahu ČT k externím producentům.

Přeložená studie francouzské socioložky Muriel Mille pomocí rozhovorů a etnografického pozorování odhaluje operace tvorby a hodnocení tzv. efektu reálného v procesu psaní a natáčení televizního seriálu PLUS BELLE LA VIE. Podobně jako Mareš ukazuje, že poukazy na předpokládané reakce diváků jsou pro scenáristy a čtenáře scénářů z řad členů realizačního týmu klíčovým kritériem kreativního rozhodování (v tomto případě o realistickém účinku emocí postav, detailů scén a právnických výrazů použitých v dialogích). Reakce kolegů se scenáristům stávají modelem pro reakce publika. Mille tak stejně jako Pjajčková a Szczepanik prostřednictvím mikroanalýzy produkční praxe odhaluje pozadí významových a formálních rozhodnutí, jež nelze vyčíst ze samotného audiovizuálního díla či jeho scénáře.

Jan Černík přenáší perspektivu produkčních studií do historického výzkumu a ptá se, jak direktivně zaváděné sovětské normy takzvaných technických (neboli režisérských) scénářů ovlivnily praxi vývoje a realizace projektů v českém filmu po druhé světové válce. Černíkova studie ilustruje možnosti bádání založeného na analýze široce koncipovaného vzorku primárních dokumentů, v tomto případě scénářů z rozsáhlé sbírky NFA, které jsou ovšem pečlivě zasazeny do institucionálního a politického kontextu. Konfrontace těchto dvou perspektiv Černíkovi dovoluje odhalovat rozdíly mezi direktivami a reálnou praxí:

4) Georgina Born představila svůj přístup v rozhovoru pro *Illuminaci*: Petr Szczepanik, On the Ethnography of Media Production. An Interview with Georgina Born. *Illuminace* 25, 2013, č. 3, s. 109–111.

vysvětlit, proč sovětské normy nebyly přejímány pasivně, ale naopak s distancí a po adaptaci na zavedenou domácí praxi, jež do značné míry vycházela z německých vzorů.

Tato čtveřice článků může pouze naznačit cesty pro další bádání, ať už z perspektivy produkčních studií, textuální analýzy zohledňující komunikační funkce scénáře (produktora a implikovaného diváka), či institucionálně pojaté analýzy formátů. Rozsáhlé sbírky českých scénářů, neobyčejně komplexní fondy písemných archiválií z doby státně řízeného filmu, stejně jako transformující se produkční systém současné televize veřejné služby nabízejí bohaté příležitosti pro řadu dalších výzkumů, které by postupně měly přispět k lepšímu pochopení scénáře jako žánru a scenáristy jako tvůrčí profese.

PS

Petr Mareš

Scénář — verbální text a anticipace filmu

Nepevný status scénáře

Podat základní obecnou definici filmového¹⁾ scénáře není obtížné (bývá vymezován jako „písemný podklad pro natáčení filmu“²⁾), každý pokus postihnout soustavnějším způsobem charakteristické rysy tohoto druhu textu (žánru) se však musí vyrovnávat s neurčitým a nezcela ustáleným, či spíše přechodovým statusem „paradoxního textu“³⁾ s „dvojdílnou identitou“⁴⁾. Struktura, funkce i celkové uplatnění scénáře v komunikaci jsou podstatně ovlivněny tím, že je determinován řadou různorodých faktorů, mezi nimiž vznikají četná napětí.

(1) Fundamentální napětí je dáno tím, že při svém primárním fungování není scénář vybaven autonomní existencí, ale je vytvářen proto, aby se stal impulzem a východiskem pro intermediální transformaci⁵⁾ do audiovizuální podoby; má být „překonán“, nahrazen filmem, který vznikl na jeho základě. Pier Paolo Pasolini toto směřování v roce 1965 postihl proslulým aforistickým výrokem, podle něhož scénář představuje „strukturu, která se chce stát jinou strukturou.“⁶⁾ V souvislosti s tím bývá scénář pokládán za utilitární text,

-
- 1) Pro stručnost hovoříme o filmovém scénáři, bylo by ovšem možno připojit i adjektivum *televizní*, neboť televizní praxe tu je ve většině aspektů analogická.
 - 2) Ivan Klimeš, Filmový scénář. In: Dagmar Mocná, Josef Peterka a kol., *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl: Paseka 2004, s. 195.
 - 3) Petr Szczepanik, How Many Steps to the Shooting Script? A Political History of Screenwriting. *Iluminace* 25, 2013, č. 3, s. 76.
 - 4) Ivan Klimeš, c. d., s. 195.
 - 5) Srov. Irene O. RajeWSky, *Intermedialität*. Tübingen – Basel: Francke 2002, s. 19, 157. Werner Wolf užívá termín *intermediální transpozice*. Srov. Werner Wolf, *Intermedialita: široké pole výzkumu a výzva literární vědy*. Česká literatura 59, 2011, č. 1, s. 67, 72.
 - 6) Srov. např. Pier Paolo Pasolini, Scenář ako „štruktúra, ktorej cieľom je stať sa inou štruktúrou“ [1965]. In: Peter Mihálik (ed.), *Antológia súčasnej filmovej teórie I*. Bratislava: Slovenský filmový ústav 1980, s. 227–240.
 - 7) Marek Hendrykowski, Scenariusz filmowy i jego odmiany. Studium przedmiotu. *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication* 11, 2012, č. 20, s. 134, 137.

který má jen zástupnou a dočasnou platnost;⁷⁾ vystupuje jako plán (*blueprint*) či projekt (potenciálního) budoucího filmu,⁸⁾ jako jeho literární⁹⁾ program,¹⁰⁾ anticipace,¹¹⁾ případně predikce.¹²⁾

(2) Další napětí je spjato s komunitami adresátů scénáře. Korteová a Schneider poukazují na to, že scénář „je původně psán pro velmi speciální publikum: pro potenciální tvůrce a financéry budoucího filmu“.¹³⁾ Stává se tak jednou ze složek produkčního procesu, má doložit jak hodnotu či atraktivitu a komerční potenciál zpracovaného tématu, tak i možnost realizace filmu s využitím prostředků, které jsou k dispozici, a předpokládané finanční náklady; z tohoto hlediska představuje důležitou položku v rámci organizace filmové výroby a uplatňuje se jako pomůcka při přípravě natáčení i v jeho průběhu. V podmínkách centrálně řízené kinematografie se scénář obrací také ke schvalovatelům, k orgánům, které na bázi stanovené kulturní politiky rozhodují o tom, co má a může být natočeno. Scénář (a jeho případné změny a úpravy) pak vystupuje jako vhodná platforma pro vyjednávání mezi politickými silami a produkčním systémem.¹⁴⁾ Scénář má tedy v zásadě povahu interního dokumentu, jenž se obrací na vymezený a omezený okruh recipientů. Vedle toho ale může být (zvláště v případě, že byl publikován) k dispozici i sekundárnímu publiku, jež stojí mimo zmíněný (výrobní, kulturně politický) systém, jako jsou filmoví vědci a kritici či další zájemci o jeho četbu.

(3) Zmínka o změnách a úpravách už naznačila, že jednu z konstitutivních vlastností scénáře představuje napětí mezi fixovaností textu a procesualností, dynamičností, proměnlivostí a neuzavřeností; většinou se setkáváme nikoli s jedinou pevně danou podobou scénáře, ale s řadou na sebe navazujících a různě obměňovaných a doplňovaných verzí (zároveň se tak scénáře často stávají kolektivním dílem, protože se na jejich vývoji podílejí různí autoři, ale i dramaturgové apod.). Marek Hendrykowski zdůrazňuje, že scénář je nutno pojímat nikoli jako uzavřenou strukturu, ale jako proces — je to fenomén fázový, přechodný, stále směřující k zahrnutí něčeho nového.¹⁵⁾

Vývoj verbálního podkladu filmu se skládá z řady relativně konvencionalizovaných stadií. Každému z nich přitom odpovídá určitý druh textu a označení *scénář* bývá spojováno až s nejvyššími stadii, v nichž už je podoba budoucího filmu popisována podrobně a uceleně;¹⁶⁾ navíc příslušné texty často mívají několik variant.¹⁷⁾ Zaměřujeme-li se na ona

8) Např. Władysław Orłowski, *Scenariusz — gatunek niedookreślonej poetyki*. *Dialog* 16, 1971, č. 1, s. 139; Barbara Korte – Ralf Schneider, *The Published Screenplay — A New Literary Genre? AAA — Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 25, 2000, č. 1, s. 90; Petr Szczepanik, c. d., s. 76.

9) Vhodnější by tu asi bylo — vzhledem k víceznačnosti výrazu *literatura*, který může, ale nemusí konotovat estetickou funkci textu, označení *verbální program*.

10) Bolesław W. Lewicki, *Scenariusz. Literacki program struktury filmowej*. Wrocław: Ossolineum 1970; Peter Mihálik, *Filmový a televizní scénář*. In: Rudolf Mrlián (ed.), *Teória dramatických umení*. Bratislava: Tatran 1979, s. 154.

11) Bolesław W. Lewicki, c. d., s. 5; Barbara Korte – Ralf Schneider, c. d., s. 104.

12) Isabelle R a y n a u l d, *Le Lecteur / spectateur du scénario*. *Cinemas. Revue d'études cinématographiques* 2, 1991, č. 1 (*Le Scénario*), s. 29.

13) Barbara Korte – Ralf Schneider, c. d., s. 90. Srov. též Władysław Orłowski, c. d., s. 139.

14) Srov. Petr Szczepanik, c. d., s. 76 aj.

15) Marek Hendrykowski, c. d., s. 136, 147.

16) Přehled posloupnosti přípravných textů uplatňujících se v kontextu československé filmové produkce od třicátých let minulého století podává Petr Szczepanik, c. d., s. 86–87. Srov. též Ivan Klimeš, c. d.,

vrcholná stadia verbální přípravy filmu, je pro nás (v relaci k české, resp. československé filmové výrobě) důležitý především takzvaný scénář literární a scénář technický (dále LS, TS).¹⁸⁾ LS, jehož užívání bylo prosazeno po roce 1948, představuje soustavný popis vizuální i zvukové podoby filmu (včetně dialogů) a je pojímán jako poslední fáze vlastní textové (předprodukční) přípravy. TS, na jehož vzniku se už většinou podílí režisér filmu (a často též, byť zpravidla anonymně, i další členové produkčního štábu), zahrnuje různé údaje týkající se natáčení (členění do jednotlivých záběrů, jejich velikost, pohyby kamery apod.) a je využíván jako východisko pro jeho organizaci. Přitom ovšem zůstává v plné míře verbálním textem; poukazuje na to i fakt, že obvykle přejímá (doslovně či s drobnými úpravami) obsáhlé pasáže z LS.

(4) Proti zacházení se scénářem jako s utilitární pomůckou stojí jeho samostatné komunikační fungování (a také jeho označování za specifický literární žánr). Potenciální samostatnost scénáře může být odvozována z toho, že je v zásadě „čitelný“ i bez přímého vztažení k produkci filmu.¹⁹⁾ Pro recipienta pak představuje připomínku zhlédnutého filmu (resp. paměťovou podporu), či naopak podnět pro individuální imaginativní ztvárnění filmu ve vlastním vědomí; přitom se oba aspekty evidentně mohou propojovat.²⁰⁾ Jak upozorňují Korteová a Schneider, předpokladem pro zmíněnou imaginativní operaci je určitá míra filmově recipientské kompetence.²¹⁾

Publikace scénářů, která ovšem bývá velmi výběrová a podmíněná rozličnými faktory (divácká popularita filmu, pozice režiséra jako umělecky či „kultovně“ proslulé osobnosti, literární sláva autora scénáře, jubilejní příležitosti apod.), se jeví jako konsekvence jejich potenciální samostatnosti. Uveřejňované scénáře se ovšem často odlišují od těch, jež jsou součástí produkčního procesu. Důležitý je už fakt, že proti textu, který se kontinuálně proměňuje, zpravidla stojí jedna fixovaná verze. Dále bývá často publikován nikoli scénář, který filmu předcházela, ale takzvaný scénář zpětný (*post-shooting script*), který s využitím scenáristických konvencí verbálně zaznamenává výsledný film. Na druhé straně jsou čte-

s. 195–196. Obdobné soupisy (s přihlédnutím ke zvyklostem a terminologickému úzu v dalších kinematografiích) předkládají např. Michael Schaudig a Marek Hendrykowski. Michael Schaudig, *Literalität oder Poetizität? Zum Textstatus von „Filmtexten“*. In: Alexander Schwarz (ed.), *Das Drehbuch. Geschichte, Theorie, Praxis*. München: Schaudig, Bauer, Ledig 1992, s. 12–13; Marek Hendrykowski, c. d., s. 137–147.

17) Michael Truppner analyzoval čtyři varianty scénáře filmu ZTRACENÁ ČEST KATEŘINY BLUMOVÉ. Michael Truppner, *Konzept und Realisation. Zur Textgenese des Films Die verlorene Ehre der Katharina Blum*. In: Alexander Schwarz (ed.), *Das Drehbuch. Geschichte, Theorie, Praxis*. München: Schaudig, Bauer, Ledig 1992, s. 147–172.

18) Podrobně k tomu Petr Szczępaniuk, c. d., s. 85–95.

19) Srov. Klaus Kanoz, *Die Literarizität des Drehbuchs und des Filmprotokolls. Über die Aufgaben einer zukünftigen Filmphilologie. Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A – Kongressberichte. Bd. 8*. Bern (etc.): Peter Lang 1980, s. 260. Srov. též Jaroslav Boček, *Film, tvorba a řemeslo*. Praha: Československý spisovatel 1959, s. 54.

20) Pouze apel na imaginativní ztvárnění je pochopitelně spojen se scénáři nerealizovanými či k realizaci neurčenými. Na počátku této linie „fiktivních“ scénářů, kterou zde nemůžeme podrobněji sledovat, stojí proslulý soubor „kinodramat“ *Das Kinobuch* (1913) redigovaný Kurtem Pinthusem. Srov. Ivan Klimeš, *Prostor kinostücku* (Kurt Pinthus & spol.) [2000]. In: Týž, *Kinematograf! Věnc studií o raném filmu*. Praha: CASA-BLANCA — Václav Žák, NFA 2013, s. 120–127. Srov. též *Cinémas. Revue d'études cinématographiques* 9, 1999, č. 2–3 (*Les scénarios fictifs*).

21) Barbara Korte – Ralf Schneider, c. d., s. 97.

nářům předkládány také scénáře „separační“, v nichž autor upozorňuje na svou verzi textového podkladu filmu, která nebyla jeho tvůrci plně respektována.²²⁾ (Osobitou skupinu pak tvoří už zmiňované scénáře nerealizované a k realizaci neurčené.) Důležité přitom je, že na základě publikace mohou být scénáře předmětem obdobné recepce jako „klasická“ literární díla, stávají se součástí edičního systému a knižního trhu.²³⁾

Na značně nejistý terén se ovšem dostáváme v souvislosti s tvrzením, že scénář je plnoprávný žánr umělecké literatury, tedy žánr, v němž se nutně projevuje dominance estetické funkce. Scénář ve svém základním, užitkovém fungování zjevně estetické aspirace nemá, či přesněji nemusí je mít, tyto aspirace nepředstavují podmínku pro jeho úspěšné uplatnění. Estetická funkce se spíná až s (hraným, uměleckým) filmem, který vznikl na jeho podkladě. Výtky namířené proti jazykové nepropracovanosti, stylizační neobratnosti či frázovitému vyjadřování ve scénářích²⁴⁾ se z tohoto hlediska jeví jako nezcela adekvátní.

Nelze však popřít fakt, že důraz na uměleckou a estetickou povahu scénáře představuje v úvahách o této oblasti slovesné produkce nepominutelnou linii. Významným podnětem k prosazování takového stanoviska se staly názory Bély Balázse, jenž v posledním období své odborné činnosti zdůrazňoval, že „dnešní scénár [...] je [...] přímo úplný umelecký výtvar“, který „může samostatně zobrazovat skutečnost“, a jako „literární forma hodná práce básníků“ je protějškem dramatu či hudební partitury.²⁵⁾ Nejednou se tak setkáváme s postulátem literární hodnotnosti scénáře, toho, že je či má být uměleckým dílem,²⁶⁾ které je rovnocenné tradičním literárním žánrům, či dokonce může být z určitého hlediska nadřazeno, protože je ztělesněním modernosti, inovativnosti, aktuálního pohledu na svět, a zpětně tyto tradiční žánry ovlivňuje.²⁷⁾ Přitom měl zmíněný postulát někdy paradoxně užitkovou motivaci a byl spíše nástrojem kulturní politiky, jak ukazuje praxe v sovětské kinematografii od sklonku čtyřicátých let a v návaznosti na to i v kinematografii československé. Cílem bylo podřízení filmu literatuře a vyzdvižení scénáře, který mohl být snáze podroben ideologickému dohledu, jako pevného a neměnného základu filmu; zároveň vedla potřeba přísunu nových a využitelných scénářů ke snaze nobilitovat profesi scenáristy a získat k práci pro film renomované spisovatele.²⁸⁾

Na druhé straně je zřejmé, že některé scénáře kritériím, jež jsou kladena na umělecká díla, odpovídají a stávají se také integrální složkou literární tvorby svých autorů (a jsou pak např. vydávány v rámci souborných edic jejich textů). To ale nic nemění na faktu, že estetické působení nelze považovat za konstitutivní rys scénáře ani za vlastnost, která by sama o sobě zvyšovala jeho pozici v rámci filmové produkce či předurčovala uměleckou úroveň výsledného filmu.

22) Tamtéž, s. 96.

23) Za stvrzení této pozice můžeme považovat též např. zařazení hesla „Filmový scénář“ (Ivan Klimeš, c. d.) do *Encyklopedie literárních žánrů*.

24) Např. Luboš Bartošek, Aby se scénář stal uměleckým dílem. *Film a doba* 7, 1961, č. 12, s. 819.

25) Vycházíme ze slovenského překladu Balázsovy práce, publikované německy v roce 1949. Béla Balázs, *Film. Vývoj a podstata nového umění*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry 1958, s. 255, 259.

26) Srov. mj. název článku citovaného v pozn. 24.

27) Srov. např. Irina A. Martjanova, Kinoscenarij kak tip teksta. In: Stanisław Gajda – Mieczysław Baloński (eds.), *Styl a tekst*. Opole: Uniwersytet Opolski 1996, s. 195–198.

28) Srov. Petr Szcepanik, c. d., s. 90 aj.

Popsat strukturu textů reprezentujících žánr scénáře, jenž je — jak bylo výše naznačeno — velmi dynamický a je plný napětí a opozic, zatím dokážeme jen částečně. I když odborná literatura věnovaná scénářům je poměrně rozsáhlá, důkladných analýz, které by současně přinášely zobecnění, dosud není mnoho. Jako zvlášť inspirativní je možno vyzvednout studie kanadských autorek (Jacqueline Viswanathanová, Isabelle Raynauldová), jež se v osmdesátých a devadesátých letech minulého století zaměřily na sémiotické, narativní a komunikační charakteristiky scénáře.²⁹⁾ Pozornost si zaslouží mj. též výsledky zkoumání německých badatelů, kteří se věnovali hlavně vývoji scénáře a scénaristické činnosti v éře němé kinematografie.³⁰⁾ V této práci se pokusím, především v návaznosti na poznatky zmíněných kanadských autorek, ukázat některé charakteristické rysy scénáře na příkladu vybraných textů českých autorů.

Materiálová báze

V první fázi výzkumu, jež je zde představena, zatím vycházím z malého korpusu textů, který by měl umožnit důkladnější pozorování jednotlivých jazykových prvků scénářů i vzájemných vztahů mezi těmito prvky.

Při neobyčejně velkém množství scénářů, jež jsou (zpravidla ve strojopisné podobě) k dispozici ve sbírkách Národního filmového archivu, je výběr pochopitelně velmi snadno napadnutelný, neboť je nutně poznamenán rysem náhody či svévole a je obtížné najít přesvědčivé argumenty, proč byla dána přednost právě danému scénáři. Nicméně s vědomím těchto obtíží bylo nutno k určité volbě přistoupit. Následující výklady tak budou materiálově vycházet ze scénářů ke čtyřem celovečerním hraným filmům, které vznikly v období od padesátých do osmdesátých let minulého století, tedy v éře státně řízené kinematografie, během níž byla příprava filmů založena na relativně standardizovaném schvalovacím a produkčním mechanismu. Každý z filmů reprezentuje jednu z dekad daného období. Dále se uplatňuje snaha vycházet z výsledků práce různých vyhraněných scénaristických osobností a alespoň do určité míry přihlížet k diferenciaci žánrové a k diferenciaci dané celkovým zaměřením díla (vyzdvižení uměleckých, propagačně-výchovných, komerčních ambicí). Proti původním scénářům je postaven scénář, jenž vznikl na základě významného literárního díla. Hlavním východiskem pro zkoumání se vždy stal počáteční třicetistránkový úsek z LS ve verzi, která je uložena v knihovně Národního filmového archivu. Pro porovnání byla sledována také odpovídající část TS, a to hlavně z hlediska toho, zda jsou formulace LS přejímány, eliminovány či nahrazovány formulacemi odlišnými.

29) Např. Jacqueline Viswanathan, *Le discours sur l'image: les parties narrato-descriptives du scénario*. *Semiotica* 40, 1982, č. 1/2, s. 27–43; táž, *Action, Les passages narrativo-descriptifs du scénario*. *Cinéma. Revue d'études cinématographiques* 2, 1991, č. 1 (*Le Scénario*), s. 7–26; Isabelle Raynauld, c. d.

30) Jürgen Kasten, *Film schreiben: eine Geschichte des Drehbuches*. Wien: Hora Verlag 1990; týž, *Literatur im Zeitalter des Kinos I: Zur Theorie und Geschichte des Drehbuchs im Stummfilm*. In: Harro Segeberg (ed.), *Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste*. München: Wilhelm Fink 2000, s. 241–274; Alexander Schwarz, *Der geschriebene Film. Drehbücher des deutschen und russischen Stummfilms*. München: Schaudig & Ledig 1994.

Použité scénáře:

(1) *BOMBA* (Jaroslav Balík, 1957). Autory LS i TS byli F. B. Kunc a Jiří Mareš; TS se od LS v několika dějových bodech odlišuje (vyzdvižení postavy políra Vokáče), ale zároveň zachovává velkou část původního textu. Oba scenáristé již měli zkušenosti s verbální přípravou několika hraných filmů natočených v průběhu padesátých let. Scénář je budován jako propojení napínavého dramatu s psychologickou studií; je příkladem dobového úsilí o vytváření společensky angažovaných, avšak nikoli prvoplánově propagandistických děl (do popředí vystupuje polarita pozitivních a negativních činů a postojů). Dále citováno jako B-LS, B-TS.

(2) *ROZMARNÉ LÉTO* (Jiří Menzel, 1967). LS napsal Václav Nývlt, absolvent studia dramaturgie na FAMU, spolu s Jiřím Menzelem, TS, který mj. eliminuje hlas vypravěče, je spojen pouze se jménem režiséra filmu. Scénář, jenž vychází z proslulé novely Vladislava Vančury, stojí na počátku Nývltova dlouhodobého zájmu o adaptace významných děl moderní české literatury. Dále citováno jako RL-LS, RL-TS.

(3) *SMRT SI VYBÍRÁ* (Václav Vorlíček, 1972). LS filmu, jenž je pokusem o realisticky pojatý kriminální příběh atraktivizovaný navíc populárními písněmi, je podepsán Jaroslavem Kořánem a režisérem Václavem Vorlíčkem. Kořán několik let předtím vystudoval scenáristiku a dramaturgii na FAMU a paralelně se už věnoval překládání moderní beletrie z angličtiny (to se pak stalo hlavní oblastí jeho činnosti). Vorlíček vystupuje jako výhradní původce TS, který se s LS shoduje a přidává jen drobné konkretizace. Dále citováno jako SV-LS, SV-TS.

(4) *KAMARÁD DO DEŠTĚ* (Jaroslav Soukup, 1988). Autoři LS Miroslav Vaic a režisér Jaroslav Soukup v úvodní explikaci výslovně uvádějí, že se pokusili „vymyslet zábavný příběh pro mladé publikum“ a že jejich cílem je, „aby vznikl divácký film v tom nejlepší slova smyslu“, který najde uplatnění v letních amfiteátrech. TS, jenž přejímá formulace z LS a připojuje podrobný popis titulkové sekvence, je spojen pouze se jménem režiséra. Rovněž Miroslav Vaic absolvoval scenáristiku a dramaturgii na FAMU a vytváření scénářů se začal věnovat ve druhé polovině sedmdesátých let; s Jaroslavem Soukupem spolupracoval soustavně. Dále citováno jako KD-LS, KD-TS.

Struktura scénáře

Obecně je textová podoba scénářů determinována tím, že představují, jak to formulují Korteová a Schneider, „speciální druh intermediálního psaní, jež je vhodné pro překlad do filmu“.³¹⁾ S tím pak souvisí další, precizující tvrzení těchto autorů: scénář charakterizuje „nutnost anticipovat vizualitu budoucího filmu — i když tato vizualita nemusí nezbytně být vizualitou hotového filmu“.³²⁾ Scénář ale předjímá vlastně tři komponenty filmu: ve-

31) Barbara Korte – Ralf Schneider, c. d., s. 101. Překladem se tu pochopitelně rozumí nikoli běžný převod z jednoho verbálního jazyka do jiného, ale to, co Roman Jakobson označil za intersémiotický překlad, tedy „interpretace verbálních znaků pomocí znaků neverbálních znakových systémů“. Roman Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*. In: Reuben Arthur Brower (ed.), *On Translation*. Cambridge, MA: Cambridge University Press 1959, s. 233.

32) Barbara Korte – Ralf Schneider, c. d., s. 104.

dle pohyblivých obrazů k nim náleží také rozmanité zvuky (včetně hudby)³³⁾ a dále mluvená řeč a nápisy, jež se ve filmu mají objevit. Přitom jen tato naposledy uvedená součást scénáře může do filmu přejít bezprostředně, aniž by byla podrobena nutným znakovým transformacím.³⁴⁾ Ve zbylých dvou případech platí, že scenárista „chce slovy působit na mimoverbální sféru“,³⁵⁾ přičemž však nemá ve verbálním jazyku nástroj, který by mu umožňoval s náležitou přesností a detailností znázorňovat to, co při sledování filmu komplexně vnímáme zrakem a sluchem.

Podstatné z našeho hlediska jsou ty složky scénáře, které mají být podrobeny intermediální transformaci. Pokud vím, neexistuje pro ně zcela ustálené pojmenování. Navíc se často uvažuje pouze o verbálních anticipacích obrazů a verbální anticipace nejazykových zvuků se buď nechávají stranou, nebo se bez rozlišení spojují se zvuky jazykovými. Například Jacqueline Viswanathanová volí označení *narrativně-deskriptivní partie* (ve zkratce ND); jsou charakterizovány tím, že pojednávají o filmovém obraze, respektive o „akci“, a stojí v opozici k dialogům (zvuku).³⁶⁾ Isabelle Raynauldová hovoří (asi méně náležitě) s využitím analogie k dramatu o textu zahrnujícím scénické poznámky (*le texte didascalique*) a textu dialogickém (*le texte dialogique*), do něhož ovšem zahrnuje i údaje o hudbě a neartikulovaných zvucích.³⁷⁾

Ve scénářích těmto klasifikacím odpovídá rozšířený způsob psaní textu v podobě dvou sloupců, přičemž levý sloupec obvykle zachycuje obrazovou stopu budoucího filmu, pravý stopu zvukovou.³⁸⁾ Jak je zjevné, reflektuje se tak relace vizuálnost — auditivnost, s relací nejazykové — jazykové komponenty filmu, z našeho hlediska závažnější, to však není v plném souladu, neboť do sloupce uvádějícího mluvenou řeč se většinou zařazují i popisy nejazykových zvuků a na druhé straně jako prvek obrazové stopy vystupují také už zmínované nápisy. Dodejme ještě, že sledované české scénáře odpovídají zjištění Petra Szczepanika, podle něhož v LS dominovala dvousloupcová struktura v padesátých letech, ale pak převládlo kontinuální psaní jako způsob pohodlnější pro čtenáře.³⁹⁾ Z LS vykazuje dvousloupcovou strukturu pouze nejstarší text (B-LS), zatímco TS jsou takto uspořádány důsledně.

V dalších částech článku se na příkladu vybraných textů zaměřím na následující okruhy otázek: (1) Vztah mezi možnostmi verbálních znaků a anticipací podoby budoucího

33) Můžeme dodat, že Béla Balázs (c. d., s. 260) ve svém mnohem dřívějším pojednání na zvukovou složku filmu pamatoval: „Scenár ako literárno-umelecká forma môže opisovať len to, čo vo filme možno vidieť a počuť (hoc aj azda len v budúcom ideálnom filme).“

34) Film je nejen výsledkem intermediální transformace, ale také kombinací médií, částečně přebíraných už v „hotové“ podobě. Srov. Irene O. Rajewsky, c. d., s. 157.

35) Władysław Orłowski, c. d., s. 139.

36) Ve francouzském originále textů Viswanathanové podoba daného označení kolísá: *les parties narrato-descriptives, les passages narrativo-descriptifs*. Jacqueline Viswanathan, *Le discours*, s. 27; též, *Action*, s. 7.

37) Isabelle Raynauld, c. d., s. 28–29.

38) Tento způsob psaní scénářů se prosazoval už od počátků zvukové éry, i když jeho konvencionalizovaná podoba se patrně ustalovala postupně. Tak scénář k filmu BERLÍN, ALEXANDROVO NÁMĚSTÍ (1931) uvádí zvukovou stopu v levém sloupci. Eggo Müller, *Adaption als Medienreflexion. Das Drehbuch zu Phil Jutzis Berlin Alexanderplatz von Alfred Döblin und Hans Wilhelm*. In: Alexander Schwarz (ed.), *Das Drehbuch. Geschichte, Theorie, Praxis*. München: Schaudig, Bauer, Ledig 1992, s. 99.

39) Petr Szczepanik, c. d., s. 86–88.

filmu ve scénáři; (2) partie scénářů, kterým nelze bezprostředně přiřadit filmový ekvivalent; (3) rysy stylu scénáře; (4) difference mezi scénáři.

Možnosti verbálních znaků a potřeby scénáře

Fakt, že scénář funguje jako východisko pro film a je využíván pro různé operace v rámci jeho preprodukce i vlastní produkce, je podložen vzájemným transmediálním vztahem, tím, že určité sémantické kvality scénáře mohou být nezávisle na výrazových vlastnostech užitých znaků převedeny do filmu.⁴⁰⁾ Verbální text i film jsou schopny prezentovat různé subjekty a události, do nichž jsou subjekty zapojeny, popisovat prostor a předměty v něm, konstruovat fikční svět a rozvíjet vyprávění; způsob utváření tematické roviny je v nich do značné míry analogický. Zároveň scénář pochopitelně není schopen překročit hranice stanovené fundamentálními příznaky jazyka. Verbální prostředky jsou determinovány směřováním k abstraktnosti, nikoli ke konkrétním jednotlivinám; mohou objekt a jeho rysy pojmenovat, ale chybí jim možnost bezprostředního zobrazení. Podněcují tak recipienta k budování široké škály představ, či ke vzniku představ pouze obrysových, neurčitých. Neméně závažný vliv mají další charakteristické rysy slovesného vyjadřování, jako je lineárnost a diskretnost, „výběrovost“ a „mezerovitost“.⁴¹⁾ Lineárně řazené znaky mohou explicitně zachytit jen některé složky (fikčního) světa, o němž pojednávají, a to jak z hlediska následnosti (pojmenovány jsou pouze vybrané fáze a vlastnosti dějů a procesů), tak z hlediska současnosti (to, co existuje současně, „vedle sebe“, se nutně převádí na posloupnost prvků, přičemž se uskutečňuje větší či menší selekce toho, co je výslovně uvedeno). Naproti tomu film v obraze nutně znázorňuje velké množství simultánně vystupujících elementů, vyznačuje se předmětnou plností (zůstávají tu sice „mezery“ dané rámem obrazu a stříhovou skladbou, ale to je mezerovitost jiného typu).⁴²⁾ Verbální vyjádření užívané ve scénářích je tak nutně „chudé“ a nemá schopnost zřetelně a jednoznačně projektovat výslednou podobu filmu. Ten vždy obrazově a zvukově konkretizuje některou z možných podob světa načrtnutého scénářem a doplňuje prvky, které scénář opomíjí.

S determinantami danými jazykem se scénáře vyrovnávají několikerým způsobem a jako anticipace pozdějšího filmového znázornění postav, událostí a prostorů (v nichž jsou umístěny předměty) realizují několik funkcí. Na prvním místě se nabízí funkce evokační, tedy směřování k tomu, aby v rámci možností skýtaných jazykovými prostředky byly vyvolávány představy o tom, jak by film měl (či mohl) vypadat. Tomu by nejvíce odpovídala koncentrace na důkladné a věcné popisy a podrobné vystižení průběhu jednotlivých událostí, o nichž se vypráví, a zároveň eliminování zmínek o tom, co není vnímatelné zrakem a sluchem. Je však zřejmé, že ve scénářích tento postup nedominuje. Jacqueline

40) Výklad zde navazuje na úvahy obsažené ve starším článku: Petr Mareš, Interpretace a intersémiotický překlad. In: *AUC Philologica. Slavica Pragensia* 32. Praha: Univerzita Karlova 1988, s. 165–183.

41) Srov. Peter Mihálik, c. d., s. 156.

42) V této souvislosti lze podotknout, že dvouslupcová struktura scénářů může být brána nejen jako postup umožňující přehledně oddělit popis obrazové a popis zvukové stopy filmu, ale také jako pokus alespoň trochu se přiblížit simultaneitě panující ve filmu. Příznačné je, že dvouslupcové uspořádání nacházíme zejména v TS, které představují bezprostřední předstupeň natáčení, zatímco v LS se vyskytuje méně.

Viswanathanová upozornila na to, že ve známých návodech jak připravit úspěšný scénář sice bývají autoři vyzýváni k tomu, aby se soustředili na „vyprávění v obrazech“ a vizuální psaní, avšak reálné scénáře většinou spíše než přesnost a mnohost vizuálních detailů vyzdvihují „podstatné komponenty fikčního světa“. ⁴³⁾ Za základní funkci scénáře tak můžeme pokládat funkci instrukční, která se naplňuje informováním tvůrce filmu o tom, „vůči čemu [má] orientovat pozornost diváka“. ⁴⁴⁾ (Až jako doplněk k tomuto hlavnímu působení instrukční funkce pak vystupují instrukce v dalším smyslu, tedy technické pokyny týkající se způsobu natáčení jednotlivých scén.) Zároveň můžeme uvažovat i o funkci, kterou snad lze nazvat funkcí inspirační. Popisy a vyprávění se totiž nejednou odchyľují od věcného a nepříznačného vyjadřování; snaží se poukázat na podstatné rysy jevů prostřednictvím emocionality, poetizace a metaforiky, a vytvářet tak nepřímé (a pochopitelně nespecifikované) impulzy pro realizaci filmu.

Povšimněme si nyní toho, jakými způsoby anticipují podobu budoucího filmu (postavy, události, prostory) texty z našeho korpusu: B-LS se od začátku spoléhá na odkazy k tomu, co je obecně známé a co je pokládáno za typické, pracuje se stereotypními představami, k nimž odkazuje pomocí ustálených, často poetizujících a někdy obrazných vyjádření:

Pokojná česká krajina. Vysoké léto. Polední úpal. Nikde se nepohne ani živáček, i vítr šel v tom horku spát. Jen skřivan se třepotá někde vysoko a vyzpěvuje svou písničku [!] (B-LS, s. 1).

TS dané vyjádření jen drobně variuje, vynechává údaj o poledním úpalu (ačkoliv by mohl být brán jako odkaz na vysokou míru jasu v dané scéně) a doplňuje odkaz na prostorové uspořádání složek obrazu: „Nízký horizont, vysoké nebe“ (B-TS, s. 1). Jiným význačným příkladem jsou popisy vzhledu města, i když v těchto partiích je rys poetičnosti oslaben:

Na opačné straně silnice malá čtvrt' nových činžovních domků. Nepořádně rozházené typové stavby, jak si je v posledních letech uvykli naši architekti stavět. [...] V čistých ulicích, v pěkných[,] i když mnohdy úctyhodně starých stavbách, v rozložitých stromech, rostoucích na volných místech, v tom všem je klidný řád, který za celá staletí vtiskli lidé svému městu (B-LS, s. 5, 6).

Vedle toho scénář využívá také popis zaměřený na základní vizuální charakteristiky předmětu, jako je tvar a barva, ovšem ani zde se nevyhýbá metaforice: „Hospoda je obyčejné přízemní stavení, šedě omítnuté, krabice, přiklopená zčernalou střechou“ (B-LS, s. 17). Sklon k užívání různých metafor je pro B-LS (i B-TS) vskutku příznačný. Mají zvýrazňující účinek například tam, kde vystupují jako poukaz na rychlost a intenzitu dění („Smršť kamení a dýmu vytryskne k polednímu nebi“ — B-LS, s. 1), či naopak na jeho nepadnou pomalost („Závory začínají právě s pomalou vážností klesat“ — B-LS, s. 4), pří-

43) Jacqueline Viswanathan, *Action*, s. 9–10.

44) Jacqueline Viswanathan, *Le discours*, s. 33.

padně tehdy, když upozorňují na maximální koncentraci pozornosti, jež je právě zásadním rysem chování postavy („Řidič napjatě a soustředěně vyhmatavá očima záludnosti vozovky“ — B-LS, s. 2). Mnohdy však metafora slouží spíše jen k povrchové poetizaci textu a žádnou významovou specifikaci, která by mohla mít vliv na výsledný film, nepřinášejí: „Silnice je po obou stranách lemována vysokými lipami“; „Šofér se [...] dívá před sebe na rovnou stuhu silnice“ (B-LS, s. 3, 4). Partie, v nichž se projevuje tendence k metaforizaci, se přitom střídají s věcnými konstatováními, jež postihují například směr a průběh pohybu:

Auto vyjelo na asfaltovou silnici, vedoucí k městečku. [...] Auto dojede k závorám zrovna v okamžiku, kdy projíždí dlouhý nákladní vlak. [...] Nákladní auto projíždí ulicemi městečka. [...] Nákladní auto vjíždí na latovické náměstí. [...] Nákladní auto se blíží k oběma ženám. [...] (B-LS, s. 3–7).

Scénář k ROZMARNÉMU LÉTU získává speciální postavení, neboť jeho jazyk je výrazně ovlivněn literární předlohou. Projevuje se zde tak sklon nejen k užívání „vybraného“ a nevšedního lexika, ale také k hromadění detailních údajů, vyzdvihujících mj. barevnost krajiny a předmětů:

Krásnou středočeskou krajinou s modravými kopci lesů, s lesklými slzami rybníčků, s lány žlutavých polí a zelených luk se hadovitě vine šedobílá silnice vroubená bílými tečkami patníků (RL-LS, s. 2).

Ve špinavém zrcadle řeky Olše se objeví mihotavý obraz zelené komediantské maringotky, tažené hubeným vychrtlým koníkem [...].

Na střeše vozu jsou naskládány různé artistické rekvizity, dlouhá bidla, tyče a žebříky, červené, žluté a modré koule a krychle [...] (RL-LS, s. 23).

Naproti tomu novější scénáře charakterizuje strohost popisů a soustředění jen na základní rysy toho, co má být ve filmu ukázáno. Souvisí to nepochybně také s faktem, že se nezaměřují na verbální budování prostoru, ale často pouze odkazují na (tehdejší) známé pražské reálie (Václavské náměstí, Národní dům na Smíchově, Tatra bar, recepce hotelu Jalta apod.) nebo na místa vyznačující se standardizovaným vybavením (např. poštovní úřad, restaurace „nižší cenové skupiny“):

Velká síň krematoria. Pohřební obřad v plném proudu. Po stranách katafalku obloženého věnci a květinami stojí čestnou stráž šest poštáků v uniformách. [...]

Nádvoří před krematoriem s planoucími ohni v kamenných kašnách.

Z obřadní síně vychází muž, zastavuje se mezi sloupovým vchodem, zdvihá ruku a prudce ji spouští (SV-LS, s. 9–10).

Číšník nese na tácku objednávku. Projde bistroem a zastaví se u Sagvana a Lukáše, kteří sedí u zadního stolku. Postaví před Lukáše espresso a před Sagvana nějakou sklenku. Vezme prázdnou sklenku od coca-coly a odejde. [...]

Sagvan vejde do tmavé předsíně v paneláku, opatrně za sebou zavře dveře. V celém bytě je tma. Sagvan tiše dojde do kuchyně, nerozsvítí. Zvenčí sem dopadá světlo z pouličních zářivek (KD-LS, s. 9–10).

Ukázky představují doklad toho, že ve scénářích dominuje funkce instrukční, která v textech ze sedmdesátých a osmdesátých let nabývá podoby jednoduchých upozornění na to, co má představovat nezbytnou složku obrazu. Ve starších scénářích se zřetelně uplatňuje i funkce inspirační a zvláště v RL-LS (i RL-TS) se setkáváme také s detailní evokací jednotlivých prvků obrazu.

Partie scénáře bez přímého filmového ekvivalentu

Vedle úseků, které uvádějí informace o vizuálně-auditivní podobě (budoucího) filmu, zahrnují scénáře zpravidla také další vyjádření, jež naopak nejsou plně převeditelná do smyslu vnímatelné podoby a k nimž evidentně nelze přiřadit konkrétní filmový ekvivalent. Tento fakt navozuje především dvě otázky, které spolu úzce souvisí. Zaprvé jde o postižení jednotlivých druhů těchto vyjádření, zadruhé o to, jaké funkce získávají v rámci scénáře a ve vztahu k filmu. Zároveň míra uplatnění zmíněných vyjádření tvoří jeden z význačných faktorů, které scénáře navzájem diferencují.

Patrně nelze podat klasifikaci, jež by vyčerpávajícím způsobem obsáhla všechny varianty formulací, jimiž se nyní zabýváme. Alespoň několik základních skupin je však možno stanovit.

(1) Scénáře zahrnují četné zmínky o vnitřních prožitcích (pocitech, náladách, postojích, myšlenkách, subjektivním vnímání) vystupujících postav, které zpravidla jsou mentálním protějškem vnějších manifestací v jejich chování (manifestací mimických, gestických, řečových, akčních). Často informují o záměrech a rozhodnutích, jež budou ovlivňovat jejich jednání, nebo o tom, jak hodnotí projevy svých partnerů či protivníků. Vedle toho scénáře někdy podávají rovněž přímou charakteristiku postav a přisuzují jim určité pozitivní či negativní vlastnosti, případně též posuzují jejich záměry a činy. K tomu mohou přistupovat ještě poznámky o dojmu či účinku, který postava (resp. její akce) vyvolává.

(2) Mezi prvky, jež nelze přímo vizualizovat, patří dále údaje o příčinách a původu toho, co má být ukázáno, a rovněž o potenciálních vyústěních dějů a jejich možných následcích.

(3) Ve scénářích nejednou zaujímají význačné místo různá obrazná vyjádření. Jak jsme viděli, některá z nich se bezprostředně zapojují do budování anticipací obrazů (zvuků) filmu; snaží se pojmenovat určité předměty a jevy výrazněji, nápadněji či v určitém ohledu výstižněji než odpovídající výrazy neobrazné, nebo naopak mohou být jen mechanickou aplikací lexikalizované formulace. Četná vyjádření, zvláště přirovnání, se však ocitají v odlišné pozici, neboť dodávají slovesný prvek, jenž je něčím „navíc“, neumožňuje a nepředpokládá transformaci explicitně řečeného do filmového ztvárnění.

(4) Konečně scénáře mohou obsahovat ještě například informace o opakování dějů, respektive o habituálnosti (obvyklosti) nějakého jednání, či o faktech z minulosti nebo budoucnosti, která tvoří určitý rámec k tomu, co aktuálně probíhá (a co má být předmětem filmového ztvárnění).

Souhrnně lze říci, že scénáře zde užívají prostředky, které je přibližují zvyklostem literárního (a do značné míry i neliterárního) vyprávění a které slouží k vystižení kauzality

a kontinuity událostí, k přiblížení vědomí postav, a tedy k jejich důkladnějšímu a věrohodnějšímu portrétování, k budování efektu autenticity a soudržnosti fikčního světa, ale i k vyzdvížení jazykového utváření textů a upoutání pozornosti recipientů. V rámci scénáře jako verbálního textu adresovaného potenciálním producentům a tvůrcům tyto partie podporují reflexi a hodnocení toho, jak je příběh konstruován a jak fungují jeho komponenty, a v neposlední řadě také mohou působit jako pobídka k četbě.

Závažnější je z našeho hlediska otázka, zda a nakolik jsou tyto partie scénáře funkční v tom smyslu, že nějak podmiňují způsob realizace filmu a poté jeho recepci. Můžeme zde opět vyjít z koncepce Jacqueline Viswanathanové. Podle jejího pojetí lze alespoň většinu z daných prvků chápat jako deduktivní vyjádření, která na rozdíl od vyjádření deskriptivních, přímo transformovatelných do filmového obrazu (resp. zvuku), konstituují sekundární úroveň označování, úroveň konotací, jež by měly být vyvozeny z toho, co je ve filmu ukázáno.⁴⁵⁾ Tím, kdo by měl příslušné konotované významy z vizuálně-auditivního ztvárnění filmu a hereckého projevu vyvozovat, je jeho implikovaný (ideální) recipient. V souladu s formulacemi scénáře by měl dospět k hypotéze o tom, co se odehrává v nitru postavy a jaké jsou její intence, měl by odhalit kauzální vztah mezi událostmi, měla by ho napadnout stejná metafora nebo přirovnání apod. Vlastním adresátem deduktivních vyjádření přitom pochopitelně je tvůrce filmu: formulace představují vodítko k tomu, aby byla scéna natočena tak, že proces vyvozování konotovaných významů umožní či podnítl — byť jde vždy o ideální případ, neboť filmu chybí prostředky pro zřetelné a jednoznačné zprostředkování daných významů.

Význačným rysem jednotlivých scénářů se tak stává nejen míra výskytu partií bez přímého filmového ekvivalentu, ale také to, zda u nich můžeme předpokládat snahu explicitně vyjadřovat významy, jež by při recepci výsledného filmu měly vytvářet rovinu konotací, nebo zda jejich působnost zůstává omezena na verbální text scénáře. Samozřejmě musíme počítat s řadou neurčitých a přechodových případů. Jestliže například v B-LS (s. 2) nacházíme poznámku „Dosud po ní [po cestě] jezdily vozy s koňským potahem“, můžeme to brát jako doplněk, který jen informuje o minulosti, jež se ve filmu nijak nereflektuje, ale také jako odkaz na to, jaký závěr by si měl o stavu cesty učinit divák. Tuto druhou možnost, formulaci žádoucí recipientovy hypotézy, naznačuje doplnění výrazu *zřejmě* v B-TS (s. 2).

B-LS (a v návaznosti na to též B-TS) vůbec s partiemi bez přímého filmového ekvivalentu pracují velmi hojně a využívají největší škálu jejich podob ze všech sledovaných textů. Zřetelně se tu projevuje snaha o odstíněnou charakterizaci jednotlivých postav (jež by měla tvořit soubor podnětů pro jejich herecké ztvárnění) i o soustavné propojení jednotlivých složek fikčního světa.

Například už úvodní vyprávění o průběhu jízdy nákladního auta zahrnuje četné údaje o vlastnostech, niterných stavech a záměrech členů jeho osádky:

Tvář šoféra vyjadřuje nyní určité uvolnění, ale také nespokojenost s úsekem cesty, kterou právě projel.

45) Pro názorné představení problematiky využívá Viswanathanová sémiotický aparát rozpracovaný Rolandem Barthesem; srov. Jacqueline Viswanathan, *Le discours*, s. 33–37.

Řidič se otráveně obrátí k závozníkovi: [...]

Závozník je klidás. Rád si dobírá svého partnera. Také v této chvíli ho chce s lehkým posměškem provokovat. [...]

Šofér je hrdý na svůj starý vůz. A proto (jako vždycky) naletí na poznámky svého závozníka. Kousavě svou odpověď odžvýkne. [...]

Chvilku je ticho. Šofér řídí a přemýšlí dále o závozníkově poznámce (B-LS, s. 4).

Různé informace o stavech a vlastnostech postav a o tom, co se odehrává v jejich myslích, nacházíme i na mnoha dalších místech scénáře:

V tom, jak vyřešil situaci, je něco profesionálně ležérního, a přece je mrzutý (B-LS, s. 7).

Slečna Nebeská zná každého. A všechno ví (B-LS, s. 9).

Závozník Lojza má klidnější povahu a také není ovlivněn vzpomínkami (B-LS, s. 14).⁴⁶⁾

Množství informací o postavách a jejich niterných prožitcích se ještě zvyšuje jejich propojením s vysvětleními příčinných souvislostí. Tendence prozrazovat důvody chování, které má být znázorněno ve filmu, je velmi výrazná; mj. to dokládá vysoká frekvence výrazu *proto* (srov. též výše uvedený citát týkající se osádky nákladního auta):

Tonda Prokop zná tyhle věčné spory mezi matkou a ženou [...]. Proto raději předstírá, že spí (B-LS, s. 11).

Slečna se zamračí, zná už, co se o ní povídá (B-LS, s. 18).

Prokop nerad slyší o vztahu ženy k své matce a o bytě jak by smet. Proto odpoví velmi neurčitě [...]. Prokopová nechce muže týrat [...]. Proto pouze vzdychne (B-LS, s. 23).

Otec ji však nezavolal jen proto, [...], ale i proto, aby ji jemným gestem upozornil (B-LS, s. 26).

Buldozerista se zamračí. Ví, oč jde. Stará chyba na mašině se zase hlásí (B-LS, s. 28).

Tyhle řeči Anča dávno zná. Proto se ušklíbne (B-LS, s. 30).

Odsune kastrůlek — ztratil chuť k jídlu (B-TS, s. 16).

Teprve slzy jeho ženy jej přiměly, aby zanechal práce na autíčku [...] (B-TS, s. 19).

Sklon k výslovnému uvádění příčin se rozšiřuje i na popis prostoru („V řadě domů schází jedno stavení, kousek dál opět druhé, jsou to proluky vzniklé při bombardování“ — B-LS, s. 6), především je ale text prostoupen poukazy na možné (negativní) důsledky probíhajícího dění. Jejich funkce je přitom evidentní — film by měl mít takovou sugestivní sílu, aby divák pocítil obavu, že se stane to, k čemu scénář poukazuje:

46) Jako kuriozita, jež odpovídá této tendenci a jež ovšem zůstává svou platností omezena na verbální oblast, vystupuje v B-LS dokonce představení toho, co se odehrává v mysli psa: „Ratlík ztuhne překvapením. V jeho psím mozku se vynoří myšlenka: Nepřítel mlčí, já jsem vyhrál“ (s. 19). Je příznačné, že B-TS už celou scénu se psem neobsahuje.

Ještě vteřinu a ocelová radlice přetne psa vejpůl (B-LS, s. 19).

Obě ženy proti sobě. Napětí mezi nimi hrozí už prudkou jiskrou (B-LS, s. 27).

Tentokrát už není sporu o tom, že buldozer jede přímo na šípkové křoví [...]. Buldozer je už v těsné blízkosti nebezpečného místa (B-LS, s. 28).

Oba muži čekají, kdy je Vokáč napadne (B-TS, s. 18).

Jak už bylo ukázáno výše, obrazná vyjádření se objevují často, ale jen část z nich představuje význačný prvek textu. Také použitá přirovnání oscilují mezi snahou o vyvolání názorné představy („Vyvrácený pařez se převálil před radlicí jako nestvůrný, na záda položený pavouk“ — B-LS, s. 15), či alespoň o poskytnutí určitého vodítka pro obrazové ztvárnění („Slečna v úzkosti poskočila jako luční kobylka“ — B-LS, s. 19; „[...] děti vypadají jako dva trpaslíci“ — B-TS, s. 22), a volbou prostředků zcela konvencionalizovaných, které někdy působí spíše jako automaticky přidaný doplněk („Zajíc a Perlešín však sedí dál, jako by se nechumelilo“ — B-LS, s. 25).

Vedle toho zahrnuje B-LS (a v menší míře i B-TS) také pasáže, jež výslednou podobu filmu vlastně nemohou nijak ovlivnit a své oprávnění získávají jen v rámci verbálního textu jako zdroj epické plnosti a realistické motivace složek fikčního světa. Čtenář scénáře se tak dozvídá například informace o zakotvení toho, co má být ukázáno, v minulosti, nebo naopak o budoucí situaci, která k vyprávěnému příběhu nemá žádný přímý vztah. Nechybí ani obecnější úvahy o některých postavách či poukaz na habituálnost jejich jednání.

Tato krčma vznikla kdysi na stanici autobusů, neboť dopravní společnost nedostala tenkrát koncesi až do městečka.

Nyní ovšem autobusy projíždějí městečkem, ale hospoda se přesto udržela, neboť lidé chodí neustále kolem, do nemocnice, do okolních vesnic, do továrny, stále se tu staví, nedávno se pracovalo na stavbě nemocnice, nyní se buduje sídliště, hospoda má z čeho žít (B-LS, s. 17).⁴⁷⁾

Jen několik dětí s brašničkami jde ze školy (za čtrnáct dní budou prázdniny!) (B-LS, s. 6).

Černá Anča. Její jméno i její zralá temná krása je hodná této přezdívky (B-LS, s. 20). Řezník sice slečnu zná, ale přesto se po ní ohlédně, i když se tato procházka opakuje každé poledne a slečna s pejskem patří již dvacet let ke zvláštnostem městečka (B-LS, s. 6).

A proto (jako vždycky) naletí na poznámky svého závozníka (B-LS, s. 4).

Prokop s klidem, kterému už za poslední čtyři léta přivykl (vnitřně tím trpí) (B-LS, s. 23).

Zejména tyto poslední ukázky dokládají, že autoři pojmají scénář nejen jako anticipaci toho, co bude znázorněno filmovými prostředky, ale také jako text, který budoucímu filmu poskytuje obecnější bázi.

RL-LS i RL-TS natolik manifestují svůj vztah k předloze, že se někdy až zastíňují základní účel scénáře. Zvlášť nápadně se to projevuje v oblasti obrazných vyjádření. Autoři

47) B-TS tento exkurz už neobsahuje (srov. B-TS, s. 30).

totiž nejednou buď přejímají pasáže z Vančurovy předlohy, nebo se nechávají inspirovat k nápodobě vančurovského stylu; přitom evidentně nepředpokládají, že by estetizované a exkluzivní formulace mohly působit jako označení konotovaných významů vyvoditelných z filmového ztvárnění. Takřka doslovnou citaci z adaptované novely představují takové úseky RL-LS, jako „svou hůlkou španělkou bodá do škvíry mezi prkny, jež vzdáleně připomíná mezižebří“, či „sténají, neboť mrazivá voda dolehla na jejich hýždě jako prut“ (RL-LS, s. 17, 21).⁴⁸⁾ Vančurovi se nepochybně snaží přiblížit například přirovnání „Jeho doutník trčí nad hladinou jako periskop ponorky“ (RL-LS, s. 3). Scénář se však zcela nevyhýbá ani přirovnáním konvenční povahy: „Abbé jenom krčí hlavu jako zpráskaný pes“ (RL-LS, s. 14).

O vazbě scénáře na literární zvyklosti svědčí také přítomnost výroků hodnotících chování postav, perifrastického vyjadřování nebo emfatických zvolání, tedy prvků, jež získávají své oprávnění vskutku pouze v rámci verbálního textu:

V takové chvíli připomínat ženě jejího manžela je jednání nepochybně netaktní (RL-LS, s. 19).

[...] výskají při tom jak malé děti (přestože se společným dílem dělí o těch svých společných stopadesát [!] let) [...] (RL-LS, s. 3).

Paní Důrová už sice dosáhla onoho věku, v němž není ženám radno, aby veřejně sčítaly své pátky [...] (RL-LS, s. 8).

[...] je to stará odřená maringotka tažená něčím strašlivě vychrtlým a ubohým, co kdysi v mládí (ach, jak je to dávno!) bývalo snad — koněm (RL-LS, s. 1).

Konečně jsou v hojně míře používány poznámky o niterných prožitcích postav a o motivaci jejich chování, přičemž se opět klade důraz na stylizovanost, nápadnost a určitou obřadnost vyjadřování. Jako charakteristický prvek dále vystupují ironicky laděné poznámky o dojmu, který vyvolává určitá akce postavy:

Paní Kateřina už přirazila ke břehu a tváří se teď velice nábožně a souhlasně pohybuje hlavou, ačkoliv nerozumí z kanovníkova kázání ani jedinému slůvku (RL-LS, s. 11).

Paní Kateřina si uvědomuje, že její milostné snažení zůstalo nevyslyšeno. Hořkost zklamání se pokouší zakrýt jedovatou přívětivostí (RL-LS, s. 13).

Domnívá se, že manželčinou výpovědí je natolik oslavena jeho mužná čest, že další půtka s abbém by byla poněkud malicherná (RL-LS, s. 9).

Antonín Důra [!] poněkud postraší představa ušlého zisku [,] a proto raději bere dámám z rukou kabely a deky [...] (RL-LS, s. 20).

[...] působí téměř roztomile (RL-LS, s. 15).

V této chvíli je skutečně neodolatelný (RL-LS, s. 17).

Scénáře vzniklé později jsou formulovány zřetelně odlišným způsobem; partie bez přímého filmového ekvivalentu se v nich objevují mnohem řidčeji, jsou stručnější a nesnaží

48) Srov. Vladislav Vančura, *Rozmarné léto* [1926]. In: Týž, *První prózy a první pokusy*. Praha: Československý spisovatel 1985, s. 139, 141.

se o formulační nápadnost a propracovanost. V SV-LS představuje obraznost jen okrajový prvek: „Prázdné místo po katafalku [...] lenivě zahaluje těžký závěs“ (SV-LS, s. 11). Občas narazíme na informaci o dění v nitru postavy, ojediněle se objeví i vysvětlení příčiny vizuálně vnímaného jevu:

Výslech mu připadá spíš jako špinění kamaráda (SV-LS, s. 7).

Pak si uvědomí, že má na sobě bluzu [!] uniformy[,] a rychle ji ze sebe stáhne (SV-LS, s. 19).

A pak se její obličej protáhne úlekem, neboť poznala svůj omyl (SV-LS, s. 25).

[...] slehlá tráva a udusaná zem prozrazují, že tam někdo delší dobu postával (SV-LS, s. 2).

Scénář ovšem není zcela jednolitý a nevylučuje odlišný postup v místě, které pojednává o hrdinově zásadním rozhodnutí. Text zde vyzdvihuje subjektivní perspektivu dané postavy, její nazírání okolní reality („Tváře chodců se mu slévají v jednolitou šedou hmotu“), a soustřeďuje se na směřování jejích myšlenek („Teprve tady, na místě kamarádovy smrti, v něm dozrálo rozhodnutí vypátrat vraha a pomstít jeho smrt“ — SV-LS, s. 12). Navíc se jazykové podání vzhledem k důležitosti daného bodu děje patetizuje. SV-TS (s. 15–16) pak tuto pasáž redukuje, ono rozhodnutí explicitně neverbalizuje a omezuje se na zachycení obrazového dění, které proces rozhodování doprovází a podněcuje.

Jako nejméně výrazný se ukazuje poslední ze sledovaných scénářů, i když také zde můžeme najít jednotlivé doklady, zvláště takové, které podávají jednoduchou charakteristiku vystupujících postav:

Sagvan si náhle uvědomí, že ho chalupář spojuje se zlodějem. Dá se na útěk (KD-LS, s. 6).

Je mu něco přes čtyřicet — tvrdý, bezohledný [...]. Je mu pětatřicet, vyniká spíše svaly, než čímkoli jiným (KD-LS, s. 12).

Manažer se na něho mlčky dívá, pohled má náhle jako ocel (KD-LS, s. 29).

Žánrový styl scénáře

Postavení scénářů v komunikaci a jejich základní funkce vedou k tomu, že tyto texty preferují určité jazykové prostředky (a jiné naopak eliminují) a vypracovaly si specifické způsoby vyjadřování. Lze tak hovořit o souboru rysů vytvářejících styl scénářů, který působí jako poznávací příznak daného žánru (na základě přejímání těchto rysů pak také mohou být vytvářeny texty, jež záměrně modelují a simulují podobu scénářů, ač jimi fakticky nejsou⁴⁹⁾).

Ještě jednou se můžeme odvolat na práce Jacqueline Viswanathanové, která přesvědčivě ukázala, že scénáře nejsou psány „bez stylu“, jak požadují některé praktické příručky,

49) Jde mj. o tzv. scénářový román (*le roman scénario*). Srov. např. Jacqueline Van Nypelseer, *La littérature de scénario. Cinémas. Revue d'études cinématographiques* 2, 1991, č. 1 (*Le Scénario*), s. 116–119.

nýbrž jsou spjaty přítomností výrazných stylových charakteristik.⁵⁰⁾ Autorka vychází z francouzských, případně anglických podkladů, avšak naprostá většina jejích závěrů odpovídá též sledovaným scénářům českým.

V oblasti syntaxe vystupuje do popředí tendence k úsečnému a eliptickému vyjadřování, užívání nominálních konstrukcí (zvláště na začátku odstavců, kde se často uvádějí údaje o místě děje), spíše volné řazení kratších výpovědí než pečlivé budování syntaktické struktury vyznačující se mnoha rozvitými větnými členy a utvářením rozsáhlých souvětí:

Malý lom. Nejprimitivnější zařízení, těží se tu pouze příležitostně (B-LS, s. 2).

Po obou stranách cesty balvany, v rozježděné vozovce velké výmoly (B-TS, s. 2).

Nádherná azurová modř přes celé plátno (RL-LS, s. 1).

Pohled od plovárny na siluetu města s charakteristickou věží topící se v ranní mlze.

[...] Opuštěná ulička. Je brzy ráno. Charakteristická věž zespoda (RL-TS, s. 1–2).

Před jednou z pražských pošt. Skupinka mužů nakládá balíky do roburu. Opodál přechází ulici další blondýnka (SV-LS, s. 17).

Natřískaná restaurace III. cenové skupiny na Vinohradech. Dva číšníci roznášejí mezi stoly na tácech pivo (KD-LS, s. 2).

Vystoupení končí, potlesk. Iluzionista s Vlastičkou se klaní, zmizí v zákulisí (KD-LS, s. 21).

Jen v RL-LS (a do značné míry i v RL-TS) této tendenci konkuruje návaznost na umnou a archaizující stylizaci literární předlohy, takže zde nacházíme i delší a složitější větné celky, jejichž rozsah zvětšují zvláště četné přívlastky a příslovečná určení upozorňující na různé kvality a okolnosti:

[...] pokusí se o pantomimickou parodii ženského chování, jež při jeho chlupaté gorilí postavě působí téměř roztomile. Teprve potom si všimne, že abbé vytahuje z hluboké kapsy své kněžské kutny láhev červeného vína a pokušitelsky se šklebí (RL-LS, s. 15).

Další význačný rys stylu scénáře (který dosavadní ukázky už dostatečně doložily) představuje takřka výhradní užívání slovesných tvarů v přítomnosti, jež odpovídá „přítomnostnímu“ charakteru filmové akce, tomu, že je podávána jako něco, co se právě odehrává. S faktem, že scénáře evokují dění, které probíhá jakoby „právě teď“, samostatně a nezávisle, souvisí také potlačování signálů instance produktora textu — scénáře se vyhýbají jazykovým prvkům, jež na ni poukazují, jako je první osoba singuláru a zájmeno *já*.

Za zcela zásadní rys stylu scénáře je pak třeba považovat vyzdvižení perspektivy implikovaného recipienta; zdůrazňuje se to, co by měl vnímat a chápat divák budoucího filmu, anticipuje se jeho recepční aktivita. Proto se nápadně často ve tvaru první osoby plurálu objevují slovesa, která pojmenovávají procesy smyslového vnímání (*vidíme, sledujeme*)

50) Jacqueline Viswanathan, *Action*, s. 14–16.

a procesy kognitivní (mj. *zjistíme, poznáváme, víme, cítíme*⁵¹⁾), jež lze přisuzovat právě divákům sledujícím film:

Ted' zjistíme, že za terénní vlnkou byl skryt hluboký, úzký zářez kamenolomu (B-LS, s. 1).

Jak, to uvidíme vzápětí (B-LS, s. 22).

Poznáváme v ní Zdena, se kterou jsme se seznámili ve scéně před pomníkem (B-LS, s. 22).

[...] vzápětí ji vidíme, jak s plným pultem piva vybíhá z hospody vstříc buldozeru (B-LS, s. 25–26).

Ale před křovíčkem je, jak už víme, ještě jeden pařez (B-LS, s. 28).

Teprve po chvíli pochopíme, že je to vlastně nebe (RL-LS, s. 1).

Na sedadle za volantem moskviče vidíme zhroucené tělo (SV-LS, s. 1).

Sledujeme dlouhou řadu všech těch škodovek (SV-LS, s. 10).

V množství chodců poznáváme Honzu [...]. Cítíme, že je zcela sám (SV-LS, s. 12).

[...] poznáváme zde i několik hvězd a hvězdiček pražské pop-music (SV-LS, s. 22).

Poznáváme i další personál restaurace (KD-LS, s. 2).

Průhledem vidíme z chodníku do zavřené restaurace (KD-LS, s. 7).

Perspektivu recipientů dále zahrnují zájmena *my* a *náš*; *náš* přitom někdy též signalizuje předpokládanou angažovanost diváků ve filmovém příběhu, jejich ztotožnění se sledovaným děním a postavami:⁵²⁾

[...] vedou nás tak ke skupině dělníků [...] (B-LS, s. 11).

Hra obou chlapců je však přerušena příjezdem našeho nákladního auta (B-LS, s. 13).

Po straně početného smutečního shromáždění upoutá naši pozornost Honza [...] (SV-LS, s. 9).

Je to naše známá z fotografie [...] (SV-LS, s. 21).

Do vztahu k mentálním operacím přisuzovaným (implikovanému) recipientovi se dostává také opakované vyjadřování nejistoty (pravidelně se k tomu využívá výraz *zřejmě*) a na druhé straně občasné potvrzení toho, že určité předpoklady platí. Evidentně se tak modelují hypotézy, které by měl recipient při interpretaci filmu formulovat:

Je to zřejmě tisíce pokračování téže rozmluvy (B-LS, s. 23).

[...] zřejmě přinesla Jardovi oběd (B-LS, s. 27).

Patrně nepostřehl, že o jeho milostných schopnostech a o jeho zdraví se tu mluvilo v minulém čase (RL-LS, s. 9).

[...] bydlí zřejmě v téže budově (SV-LS, s. 4).

Vodička, který zřejmě právě přišel, si rozepíná kožený tříčtvrťák [...] (SV-LS, s. 13).

51) Sloveso *cítit* se používá ve významu „intuitivně, prostřednictvím emocí a empatie poznávat“.

52) Srov. též výše uvedenou pasáž z B-LS: „se kterou jsme se seznámili ve scéně před pomníkem“.

Lída se dívá [...] na to dueto, o jehož erotickém podtextu nemůže být pochyb (B-TS, s. 31).

Tentokrát už není sporu o tom, že buldozer jede přímo na šípkové křoví (B-LS, s. 28).

Omyl je vyloučen (SV-LS, s. 17).

Vedle toho můžeme ve scénářích najít řadu dalších pasáží, ve kterých se nepřímou reflektují recepční operace, jež jsou připisovány divákovi filmu:

Tím spíše oko vnímá, že tento řád je na několika místech porušen (B-LS, s. 6).

Z tohoto trojlístku první padne do oka mohutný a rozložitý Perlešín [...] (B-LS, s. 17).

A pro toho, kdo si zapamatoval tvar bomby na pomníku, nezůstane tajemstvím, že ta podivná zrezivělá křídla [...] patří k zadní části obrovské nevybuchlé letecké pumy (B-LS, s. 16).

Teprve při pozornějším pohledu lze v dálce na silnici spatřit jakousi pohybující se skvrnu [...] (RL-LS, s. 1).

Osobitý příklad vztahování se k divákovi pak představuje formulace „Jsme uvnitř v autě“ (SV-TS, s. 26). Lze ji chápat jako vymezení pozice kamery při natáčení i pozice, do níž by se měl ve své imaginaci umístit recipient. Na druhé straně jen ojediněle dochází k tomu, že scénář mentální úkony přisuzované divákovi uvádí explicitně: „Jeho směr i stopa předcházející brázdy nenechají diváka na pochybách, že tentokrát jede buldozer přímo na šípkové keře“ (B-LS, s. 21).

Uvedené ukázky naznačují, že v některých scénářích je frekvence partií probíraného typu nápadně vysoká, v jiných se naopak vyskytují jen sporadicky (nejméně jsou zastoupeny v RL-LS a RL-TS). Celkově je však zřejmé, že právě přihlížení k budoucí divácké recepci a verbální předjímání recepčních operací (byť zpravidla v implicitní podobě) patří k význačným charakteristikám stylu scénáře.

Diference mezi scénáři

Proti relativně ustáleným rysům scénáře stojí rysy proměnlivé. Musíme počítat jednak se změnami vyjadřovacích norem a zvyklostí, jednak s rozdíly podmíněnými individuálním stylem autorů, případně i dalšími činiteli (vliv různých dramaturgů a posuzovatelů, závislost na literární předloze apod.). Náš vzorek je ovšem příliš malý na to, aby bylo možno formulovat závěry s nárokem na obecnější platnost. Proto bude následovat jen souhrnný popis charakteristických rysů jednotlivých scénářů. Ty se přitom rozdělují do dvou zřetelných skupin. Scenáře k filmům z padesátých a šedesátých let stojí proti scénářům k filmům novějším.

B-LS a B-TS se snaží nejen podat instrukci, jak má vypadat obrazová a zvuková stopa filmu, ale také opatřit složky vyprávěného příběhu náležitou motivací a zakotvit jej v aktuální realitě a „běžném životě“. V souvislosti s tím se do textů dostává mnoho partií, které

nemají přímý filmový ekvivalent a které se týkají zvláště vystupujících postav a prostorů, do nichž je zasazen děj. V textech se projevuje sklon k poetizaci vyjádření, autoři často sahají k metaforám a přirovnáním; převládají však prostředky konvenční a „otřelé“, které působí jen jako povrchová ozdoba. Scénáře jsou tak spíše mnohomluvné a nevyznačují se opravdu pečlivou a promyšlenou stylizací, což mj. dokládá stereotypní opakování některých výrazů: „Stavba [...] vypadá ještě větší a děti vypadají jako dva trpaslíci“ (B-TS, s. 22). Zároveň texty bez zjevných důvodů sahají k výrazům expresivním: „Dva tři kluci očumují [...]“; „Jarda jedním douškem vytáhne sklenici“ (B-LS, s. 8, 26).

RL-LS a RL-TS jsou dokladem toho, že literární předloha může podobu scénáře zásadně ovlivnit a může se stát bází, k níž se stále odkazuje. Oba texty se vyznačují značně rozsáhlými popisy s důrazem na detaily, podrobně charakterizují jednotlivé postavy a komentují jejich chování a činy. Počet partií bez přímého filmového ekvivalentu je tak opět vysoký. Jazyková výstavba je v porovnání s ostatními scénáři propracovanější a komplikovanější, přitom se projevuje sklon k exkluzivnosti a určité archaizaci vyjadřování; texty jsou prostoupeny nápadnou obrazností.

SV-LS a SV-TS se soustřeďují především na instrukční funkci ve vztahu k natáčení, většinou jen stručně shrnují obsah obrazu, avšak také se snaží o alespoň elementární psychologické představení hlavní postavy. Jazykové podání nevystupuje do popředí a nevykazuje rysy pečlivé stylizace; autoři využívají ustálené stereotypní formulace a občas sahají ke konvenční poetizaci: „Kolem vládne čilý ruch“; „[...] podléhají břeškné orchestrálce, která se line nejen ze sálku [...]“ (SV-LS, s. 1, 20).

KD-LS a KD-TS postupují v uvedeném směru ještě dále a většinou se omezují na uvedení základních složek filmové akce a rámcové vyznačení prostorů. Text je na řadě míst spíše jen načrtnutý a vyjadřování je zřetelně neformální: „Vedoucí restaurace v omrněném bílém plášti ve svém kumbálu [...]“ (KD-LS, s. 4).

Závěr

Scénář představuje verbální text determinovaný řadou různorodých a často navzájem protichůdných faktorů, jež ovlivňují jeho proměnlivé a obtížně popsatelné rysy. Působí v komunikaci jako verbální sdělení a současně vstupuje do intermediálních vztahů, neboť jeho existence je odůvodněna tím, že má být slovesnou anticipací vizuálně-auditivního ztvárnění filmu a má sloužit jako podklad pro jeho přípravu. Primárními adresáty scénáře se tak stávají tvůrci, producenti, případně schvalovatelé filmu, který by měl vzniknout. Scénáře nahlíží na budoucí film z perspektivy jeho tvůrce; snaží se v rámci možností jazyka evokovat vizuální a auditivní charakteristiky postav, událostí a prostorů, a především podávat instrukce týkající se toho, co má představovat podstatné složky fikčního světa. Vedle toho však často a různými způsoby modelují perspektivu (implikovaného) recipienta filmu a předjímají jeho žádoucí recepční operace, k nimž by měl výsledný film podněcovat.

V souvislosti s tím se scénáře zpravidla skládají z heterogenních složek. Na jedné straně zahrnují partie, které mají být východiskem intermediální transformace, na druhé straně ale obsahují i četné partie další, k nimž není možné přímý filmový ekvivalent přiřadit

(informace o vlastnostech, niterných prožitcích a intencích postav, hodnocení jejich činů, upozornění na kauzální vztahy, různá obrazná vyjádření apod.). Jednotlivé scénáře se liší jak četností těchto prvků, tak tím, zda můžeme dané prvky chápat jako poukazy na významy, které by měly na základě filmových podnětů vyvstávat v recipientově interpretaci, či nikoliv.

Analýza scénářů ke čtyřem českým filmům z padesátých až osmdesátých let minulého století ukazuje, že starší z nich více zdůrazňují textový aspekt, usilují o komplexní výstavbu fikčního světa, a proto také obsahují mnoho partií bez přímého filmového ekvivalentu, novější jsou naopak budovány jako soubor stručných instrukcí a nesměřují k propracované jazykové a tematické výstavbě.⁵³⁾

Prof. PhDr. Petr Mareš, CSc. (1954)

Vystudoval bohemistiku a germanistiku na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, pracuje tamtéž v Ústavu českého jazyka a teorie komunikace. Zabývá se především otázkami stylu, textu a komunikace, mimo jiné se zaměřuje na vztahy mezi verbální a neverbální komunikací a na problematiku uplatnění jazyka ve filmu. (Adresa: petr.mares@ff.cuni.cz)

Použité zkratky:

- LS literární scénář
- TS technický scénář
- B-LSF. F. B. Kunc – Jiří Mareš, *Bomba. Literární scénář*. 1956.
- B-TSF. F. B. Kunc – Jiří Mareš, *Bomba. Technický scénář*. B. d.
- KD-LS Jaroslav Soukup – Miroslav Vaic, *Kamarád do deště. Literární scénář*. 1987.
- KD-TS Jaroslav Soukup, *Kamarád do deště. Technický scénář*. 1987.
- RL-LS Václav Nývlt – Jiří Menzel, *Rozmarné léto. Láskyplný román o jednom kouzelníkovi a několika ctěných i ctnostných občanech*. 1967.
- RL-TS Jiří Menzel, *Rozmarné léto. Technický scénář*. 1967.
- SV-LS Jaroslav Kořán – Václav Vorlíček, *Smrt si vybírá. Literární scénář*. 1972.
- SV-TS Václav Vorlíček, *Smrt si vybírá. Technický scénář*. B. d.

Citované filmy:

Berlín, Alexandrovo náměstí (Berlin Alexanderplatz; Phil Jutzi, 1931), *Bomba* (Jaroslav Balík, 1957), *Kamarád do deště* (Jaroslav Soukup, 1988), *Rozmarné léto* (Jiří Menzel, 1967), *Smrt si vybírá* (Václav Vorlíček, 1972), *Ztracená čest Kateřiny Blumové* (Die verlorene Ehre der Katharina Blum; Volker Schlöndorff, 1975).

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

SUMMARY

Screenplay — Verbal Text and the Anticipation of a Film**Petr Mareš**

The aim of the study is to point out to elementary determinants of a film screenplay as a specific genre embedded in intermedia relations and, above all, to describe its characteristic traits through the example of selected texts by Czech authors. The study combines general considerations with an analysis of the screenplays of four Czech films: *Bomba* (1957), *Rozmarné léto* (1967), *Smrt si vybírá* (1972) and *Kamarád do deště* (1988).

The existence of a screenplay is legitimized by its supposed status as a verbal anticipation of the visual and audial rendering of a film and should serve as the basis for its preparation. Screenplays, however, have to come to terms with the fact that language presupposes and allows for different means of representation than those employed by film. Screenplays perceive the future film from the perspective of its creator. They attempt to evoke verbally the visual and audial traits of characters, events and spaces and, above all, provide instructions related to what should represent key components of a fictional world. In addition, screenplays often, and by various means, model the perspective of an (implied) recipient of the film and anticipate his operations of reception.

Although screenplays appear as anticipations of the visual and audial rendering of films, they also include parts that cannot be linked to a direct film equivalent (information about characteristics, internal experiences and intentions of characters, evaluations of their acts, comments on causal relationships, various figurative expressions, etc.). Individual screenplays differ both in the frequency of use of these elements and in how these elements may be understood as referring to meanings that should emerge, through film stimuli, in the recipient's interpretation, or not.

The position of screenplays in communication and their function lead to a preference for certain linguistic means (while eliminating some others) and to the elaboration of a specific means of expression. Thus, traits of style of screenplays have been constituted which serve as an identifying sign of the given genre (e.g. use of nominal constructions and short utterances, verbs in the present tense, the elimination of references to the producer of the text, a linguistic emphasis on the processes of perception through the senses as well as cognitive processes).

Eva Pjajčíková a Petr Szczepanik

„Nejsme HBO, jsme televize.“

*Etnografická analýza skupinového psaní seriálu První republika*¹⁾

Rok 2014 znamenal v programu prvního kanálu České televize markantní nástup domácích seriálových premiér. ČT uvedla celkem sedm nových seriálů z kategorie původní tvorby, z nichž pět bylo vyrobeno na zakázku nebo v koprodukcí s nezávislými producenty. Dvaadvacetidílná PRVNÍ REPUBLIKA, která se začala vysílat v lednu 2014, je pro toto přechodné období, kdy se ČT čím dál častěji pouští do koprodukcí s externími firmami, v několika ohledech symptomatická. Jde o seriál, v jehož procesu vzniku se odrážejí podmínky a trendy současné české seriálové tvorby, jako je zrychlování a zlevňování výroby a přenos výrobních postupů komerčních stanic do média veřejné služby. Zároveň ilustruje aktuální pokusy o inovace obsahu a stylu, inspirované zahraniční *quality* televizí, které však mají fungovat v rámci programu zacíleného na nejširší publikum.

Na příkladu PRVNÍ REPUBLIKY lze vysledovat snahu ČT o stabilizaci programových slotů určených rodinné zábavě, kterými veřejnoprávní kanál soupeří o publikum primetimeových soap oper s Novou a Primou. Na tom se významným způsobem podílel seriál VYPRÁVĚJ, vyrobený nezávislou firmou Dramedy Productions (resp. Dramedy International), jenž do televize veřejné služby zavedl mimo jiné model kolektivního psaní scénářů. Stejná produkční společnost přišla po jeho skončení s dalším projektem, tentokrát s většími ambicemi: PRVNÍ REPUBLIKA slibovala ušlechtilější historizující pojetí, vyšší produkční hodnoty a poutavý mix žánrů kombinující romantický příběh s detektivní zápletkou a duchařskými motivy. Záměrem producentů byl od počátku také prodej zahraničním televizním stanicím.

Seriál se ve výsledku stal místem střetu několika různých přístupů a představ o kvalitním televizním obsahu, které si s sebou nesli klíčoví aktéři: (1) kreativní producent a dramaturgyně z ČT, vycházející z literární tradice českých seriálů psaných jedním autorem, (2) scenáristé a jejich idealizovaná představa odvozená z anglo-americké *quality* televize,

1) Tento text je výrazně přepracovanou a doplněnou verzí studie původně napsané v angličtině: E. Pjajčíková a P. Szczepanik, Group Writing for Post-socialist Television. In: Vicki Mayer, Miranda Banks and Bridget Connor (eds.), *Production Studies II*. New York — London: Routledge 2015 (v tisku).

(3) obchodní cíle soukromého producenta a jeho představa o evropském mainstreamu a (4) režisérova vize řemeslně dobře zvládnuté veřejnoprávní primetimeové soap opery. V této studii se zaměříme na rozdíly v uchopení projektu jednotlivými tvůrci, jejichž přičiněním se seriál ocitl na jakési křižovatce protichůdných přístupů, očekávání a představ, rozkročených mezi drsným historickým dramatem a „kvalitnější“ soap operou. Spolupráci, poznamenanou snahami o prosazování rozdílných tvůrčích koncepcí, navíc na straně ČT problematizoval nedostatečně standardizovaný model koprodukčních vztahů, v tomto případě s externím producentem, jenž byl zároveň autorem konceptu daného díla.

V následujících částech se zaměříme na institucionální kontext a sociální logiku, která tuto spolupráci určovala a která měla zásadní vliv na výsledný seriál. Pokusíme se zde popsat dvousměrnou „mediaci“ v různých fázích a místech produkčního procesu: na úrovni institucí, sociálních vztahů a estetických vlivů, které mediovaly text během jeho vývoje, a sekundárně i na způsob, jakým samotný text zpětně mediuje tyto podmínky svého vzniku a vztahy mezi tvůrci. Koncept mediace přebíráme ze „sociální hermeneutiky“ umění a médií Georginy Bornové, která navazuje na antropologii umělecké tvorby Alfreda Gella, přičemž zdůrazňuje roli institucí, žánrů a estetiky v kulturní produkci.²⁾ Výzkum vychází z devítiměsíčního zúčastněného pozorování, které realizovala Eva Pjajčiková v rámci stáže ve scenáristickém týmu seriálu, a z rozhovorů, které vedli oba autoři se všemi hlavními tvůrci.

Koprodukce televize veřejné služby a nezávislého producenta — nejasná koncepce a zavádění inovativních postupů

Po nástupu Petra Dvořáka do funkce generálního ředitele byl v ČT zaveden nový systém vývoje pořadů. Redakční centra nahradily tvůrčí producentské skupiny (TPS), a teoreticky tak mělo dojít k výraznějšímu oddělení role vysílatele (programového vedení) od role producenta vlastní tvorby. Systém nyní funguje tak, že šéfové jednotlivých kanálů ČT zadávají poptávku po určitém typu pořadů, a na základě té pak jednotlivé TPS vytvoří nabídku,³⁾ případně hledají projekty z vlastní iniciativy. S náměty může přicházet i ředitel vývoje pořadů a programových formátů. Vybrané projekty pak procházejí schvalováním na Programové radě ČT, kde se je kreativní producenti snaží obhájit.⁴⁾

Pro autory či nezávislé producenty,⁵⁾ kteří chtějí oslovit ČT jako potenciálního partnera či koproducenta, to znamená určitou změnu, protože mají o něco více možností, jak

2) Srov. Georgina B o r n , The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production. *Cultural Sociology*, 2010, č. 4, s. 171–208; srov. též B o r n , On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity. *Twentieth-Century Music* 2, 2005, č. 1, s. 7–36.

3) Pavel K r u m p á r , Česká televize jako filmový producent. *Iluminace* 23, 2011, č. 1, s. 45; Ondřej A u s t , Šéf ČT Petr Dvořák: Letos by v televizi měla začít fungovat dvacítká tvůrčích skupin. *Médiář*, 16. 2. 2012, <www.mediar.cz/sef-ct-petr-dvorak-letos-by-v-televizi-mela-zacit-fungovat-dvacitka-tvurcich-skupin>, [cit. 20. 11. 2014].

4) Srov. instrukce ČT pro předkládání návrhů projektů, <www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/podavani-nametu-a-projektu/pro-autory/>, [cit. 1. 8. 2014]; Jan P o t ů č e k , První rok Petra Dvořáka v čele České televize: co se povedlo a co ne. *DigiZone*, 2. 10. 2012, <www.digizone.cz/clanky/prvni-rok-petra-dvoraka-v-cele-ceske-televize-co-se-povedlo-a-co-ne/>, [cit. 1. 8. 2014].

5) Zákon o provozování rozhlasového a televizního vysílání definuje nezávislého televizního výrobce jako

uspět se svým námětem. Bud' jej předloží přímo ředitelství vývoje pořadů a programových formátů, které je následně nabízí na pravidelných poradách jednotlivým TPS k posouzení, nebo mohou jít k jednotlivým skupinovým producentům a diskutovat s nimi individuálně. Nezávislým producentům nahrává také avizovaná snaha generálního ředitele více zpřístupnit Českou televizi externím tvůrcům, například prostřednictvím producentských výzev a aktivního co-developmentu — ten se však zatím uskutečňuje pouze v oblasti hraných filmů v rámci Filmového centra.⁶⁾ Spolupráce s externími producenty v televizní tvorbě podobně jako v případě té filmové⁷⁾ vychází převážně z aktivity producentů. To byl i případ tvůrců PRVNÍ REPUBLIKY, kteří sami oslovili vedení televize s vlastním, částečně vyvinutým projektem,⁸⁾ nebo producentů seriálů CLONA (FilmBrigade) či NEVIDITELNÍ (Logline Production).

Pokud jde o pravidla týkající se ČT a jejího práva nebo povinnosti vyrábět část pořadů v koprodukcí nebo v zakázkách, nejsou zde dány žádné striktní kvóty jako například v BBC, která má ze zákona povinnost vyrábět alespoň 25 procent tvorby externě, s pomocí nezávislých producentů.⁹⁾ Pro ČT existují pouze dílčí opatření daná zákonem o provozování rozhlasového a televizního vysílání¹⁰⁾ a Kodexem ČT, podle něž má tato instituce dbát na to, aby programová schémata obsahovala „významný podíl původní tvorby, zvláště celovečerních filmů, dramatické tvorby a dalších tvůrčích počinů“, a mít „na zřeteli potřebu spolupráce s nezávislými výrobci a filmovým sektorem“.¹¹⁾ O konkrétních kvótách se zde nemluví. Postoj veřejnoprávní televize k zakázkám a koprodukcím se zdá nejasný: na jednu stranu ČT deklaruje snahu „otevřít televizi externím tvůrcům“, navyšuje objem koprodukční a zakázkové výroby, ale zároveň se sama ohrazuje proti nařčením, že zadává příliš drahé zakázky externím producentům, a dokládá to drtivou převahou vlastní tvorby¹²⁾ — musí si totiž obhájit využití vlastních kapacit.¹³⁾

právníckou nebo fyzickou osobu, která „není provozovatelem televizního vysílání, ani není s provozovatelem televizního vysílání majetkově propojena nebo jejíž dodávky děl pro jednoho provozovatele televizního vysílání nepřesáhnou v průběhu 3 let 90 % její celkové výroby.“

- 6) Srov. Informace o činnosti úseku Vývoje pořadů a programových formátů za 1. polovinu roku 2013 pro Radu České televize, 1. 7. 2013, <<http://img.ceskatelevize.cz/boss/document/127.pdf?v=1>>, [cit. 10. 7. 2014].
- 7) Srov. <www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/press/tiskove-zpravy/?id=6687>, [cit. 12. 6. 2014].
- 8) Rozhovor s Filipem Bobišským, 7. 2. 2014.
- 9) Communications Act z 25. 7. 2003, kapitola 21, část 3, kapitola 4, sekce 277. Dostupné z: <www.legislation.gov.uk/ukpga/2003/21/section/277>, [cit. 1. 8. 2014]. BBC se na svých stránkách zavazuje, že bude tuto 25% kvótu chápat jako výchozí hranici, nikoli jako strop. Viz <www.bbc.co.uk/commissioning/tv/how-we-work/business-requirements/quotas-and-targets.shtml> [cit. 1. 8. 2014].
- 10) Zákon o provozování rozhlasového a televizního vysílání sice vysílatelům předepisuje povinnost „vyhradit pro evropská díla vyrobená nezávislými výrobci alespoň 10 % celkového vysílacího času každého svého programu“, nicméně do tohoto podílu započítává nejen původní výrobu, ale i nákup evropských děl.
- 11) Preambule kodexu České televize.
- 12) Podle vedení ČT překračoval poměr původní a externí výroby v letech 2012 a 2013 úroveň 2:1. Srov. Deset mýtů o fungování České televize. Prezentace ředitele ČT pro Volební výbor PS ČR. Praha, 6. března 2014, <<http://img.ceskatelevize.cz/press/2776.pdf>>, [cit. 1. 8. 2014].
- 13) Další kritiky zvyšujícího se podílu externí výroby míří na údajné případy klientelismu a střetu zájmů, kdy kreativní producenti ČT přihrávají práci spřáteleným osobám, nebo mají dokonce sami figurovat jako tiši společníci firem, které pro ČT realizují zakázky a koprodukce. Srov. zápis slyšení s kandidáty na členy Rady ČT, PSP ČR, 28. 2. 2014, <www.psp.cz/sqw/text/orig2.sqw?idd=93305>, [cit. 20. 12. 2014].

Například kreativní producent Jan Štern, v jehož TPS vznikla i PRVNÍ REPUBLIKA, a manažer realizace Jaroslav Kučera nekladou v praxi příliš velký důraz na rozlišování mezi vlastní či koprodukční výrobou a vidí zde pouze technický rozdíl, přičemž primární je pro ně atraktivita jednotlivých pořadů a využití vlastních zdrojů ČT. Existují-li určité interní kvóty, nejsou to producenti, kdo hlídá jejich naplnění: „Tady žádný zákon není, ale je nějaké doporučení, nevím kolik procent, to si hlídá generální ředitel. Až mi řeknou, že už máme dost zakázek, přestanu brát zakázky,“ vysvětluje kreativní producent Jan Štern.¹⁴⁾ Zákony týkající se ČT, kodex ani statut ČT tedy žádné konkrétní procentuální kvóty vývoje a výroby pořadů neobsahují. Ani pracovníci finančních analýz pořadů ČT informace o kvótách nemají a odkazují pouze na statistiky již vyrobených pořadů ve výročních zprávách ČT. Samotné výroční zprávy, jejichž podstatná část je jinak vždy věnována plnění zákonných norem, úkolů veřejné služby a obecných cílů, neobsahují informace o tom, zda objem zakázkové a koprodukční výroby splňuje určité stanovené cíle, nebo ne. Není to tedy otázka, kterou by se ČT zabývala v oficiálních materiálech či ve veřejném vystupování členů hlavního vedení ČT, ani nejde o problematiku, kterou by řešili samotní producenti a tvůrci pracující v ČT. Ze zjištěných údajů tedy vyplývá, že ČT nemá jasně definovanou strategii spolupráce s externími produkčními společnostmi.

U PRVNÍ REPUBLIKY byla podle Jana Šterna v době práce na seriálu interní produkce ČT již plně vytížená a pořad by jinak než ve spolupráci s externí firmou vyrobit nešel, stejně jako další probíhající projekty:

Mám teď úplně přetíženou produkci, a to dělají jen jeden seriál. [Moje TPS] dělá seriály tři: ČTVRTOU HVĚZDU, PRVNÍ REPUBLIKU a VRAŽDY V KRUHU. A moje produkce dělá VRAŽDY V KRUHU. To by nezvládli, jsou úplně přetížení těmi VRAŽDAMI. A vedle toho solitérní televizní film a jedna minisérie, které dělá taky moje produkce. Ale už mě prosí, ať nic neberu.¹⁵⁾

Mnoho seriálů vyrobených ve spolupráci s nezávislými producenty bylo tedy pro vývoj a výrobu ČT cestou, jak zvládnout zvýšení objemu původní seriálové tvorby po roce 2012. Tímto způsobem vznikali například NEVIDITELNÍ v koprodukci s Logline Productions, KRIMINÁLKA STARÉ MĚSTO II ve spolupráci se slovenskou Trigon Productions nebo CLONA vyrobená firmou FilmBrigade. Spolupráce s nezávislými producenty ovšem může mít různou podobu: od rovnoprávné koprodukce až po zakázkovou výrobu „na klíč“. ¹⁶⁾ V případě PRVNÍ REPUBLIKY se podle šéfa ČT Dvořáka jednalo o „první opravdu velkou koprodukci, kde nezávislý producent a Česká televize vystupují v pozici rovnoprávných partnerů.“ ¹⁷⁾ Producent Filip Bobiš v souvislosti s PRVNÍ REPUBLIKOU prohlásil, že

14) Rozhovor s Janem Šternem, 20. 3. 2014.

15) Rozhovor s Janem Šternem, 20. 3. 2014.

16) Poměr koprodukcí k zakázkám byl v letech 2012 a 2013 přibližně 1:2, přičemž koprodukce a zakázky tvořily asi 33 procent původní tvorby (měřeno v počtu hodin vysílání). Viz Deset mýtů o fungování České televize.

17) Ondřej A u s t, Seriál První republika od tvůrců Vyprávěj bude na ČT na přelomu ledna a února 2014. *Médiář*, 1. 11. 2013, <www.mediary.cz/serial-prvni-republika-od-tvurcu-vypravej-bude-na-ct-na-prelomu-ledna-a-unora-2014>, [cit. 20. 11. 2014].

vztahy ČT s nezávislými producenty jsou nyní nejlepší za posledních 25 let: „Za současného vedení ČT je vůle respektovat producenty zvenku, uvědomují si, že to je dobře pro televizi, pro diváka a pro zdravý audiovizuální průmysl.“ Dodal ale, že by bylo třeba v rámci statutu ČT jasně definovat strategii externí výroby, aby měli nezávislí producenti stabilně zajištěnou možnost spolupráce i do budoucna.¹⁸⁾

Z hlediska programové koncepce PRVNÍ REPUBLIKA zřejmě zapadala do plánované strategie vedení ČT, které slovy Dvořáka usilovalo o „postupnou redefinici a přeformátování programu ČT1 na rodinný program se silným zastoupením původní české dramatické, seriálové a zábavní tvorby a atraktivní publicistiky.“¹⁹⁾ Důraz na původní seriály byl skutečně patrný — ve stejné sezóně jako PRVNÍ REPUBLIKA byly odvysílány i CIRKUS BUKOWSKY, CLONA, PŘÍPADY 1. ODDĚLENÍ a ČTVRTÁ HVĚZDA. PRVNÍ REPUBLIKA ale mezi těmito seriály zaujímá specifické místo, už proto, že byla jako jediná nasazena na páteční večer, který na ČT1 už delší dobu patří odpočinkové rodinné zábavě.²⁰⁾ Významný podíl na takovém vymezení pátečního slotu mělo nepochybně pět sezón seriálu VYPRÁVĚJ vysílaných během let 2009–2013. Jak říká kreativní producent Jan Štern:

Tady tradičně běžel čtyři nebo pět let seriál VYPRÁVĚJ, který v pátek večer od osmi hodin vytvořil takové vysílací okno, na které si lidé zvykli, které sedlo do toho návyku, že v pátek se nechťejí trápit, ale chťejí strávit večer v pohodě, u něčeho, co je dramatické, ale mile dramatické, žádná drastika. Neočekávají tam TEMNÝ PŘÍPAD, ale něco jako VYPRÁVĚJ. VYPRÁVĚJ to perfektně vyplnilo, a když skončilo, hledal se další podobný tvar, další podobný produkt.²¹⁾

Tento výrok je jedním z příkladů praktického teoretizování o publiku jako o hybné síle, jež stojí za rozhodováním producentů²²⁾ — producenti si takto obhajují svá vlastní rozhodnutí fiktivním hlasem neviditelných diváků, kteří „něco chťejí“. Přesněji vzato, Jan Štern sám nerozhoduje o obsazení jednotlivých programových slotů, nicméně zde přejímá zdůvodnění programového vedení ČT pro vysílání „svého“ pořadu.

Management ČT tedy přijal nabídku Dramedy na další objemný seriál, který sliboval vysokou sledovanost a zapadal do celkového záměru postavit program ČT1 na původních seriálech. Důležitým faktorem byl také způsob výroby ve spolupráci s nezávislým producentem, kdy navíc šlo o koprodukcii s oboustranným vkladem. Na rozdíl od seriálu VYPRÁVĚJ, jenž byl zakázkou financovanou výhradně ČT a Dramedy zajišťovala kreativní a výrobní složku, u PRVNÍ REPUBLIKY přišli producenti z Dramedy s atraktivnější nabídkou:

18) Jan Potůček, Filip Bobiš, producent První republiky: Veřejnoprávní televize musí také dbát o sledovanost. *DigiZone*, 3. 7. 2014, <www.digizone.cz/clanky/filip-bobinski-producent-prvni-republiky-verejnopravni-televize-musi-take-dbat-o-sledovanost/>, [cit. 20. 7. 2014].

19) Dlouhodobé plány programového, ekonomického a technického rozvoje ČT na roky 2012–2017, <<http://img.ceskatelevize.cz/boss/image/contents/rada-ct/dokumenty/dlouhodobé-plany-programoveho-ekonomického-a-technického-rozvoje-ct.pdf?v=0>>, [cit. 12. 6. 2014], s. 10.

20) Viz Informace o činnosti úseku Vývoje pořadů a programových formátů za 1. polovinu roku 2013 pro Radu České televize, 1. 7. 2013, <<http://img.ceskatelevize.cz/boss/document/127.pdf?v=1>>, [cit. 15. 6. 2014], s. 10.

21) Rozhovor s Janem Šternem, 20. 3. 2014.

22) Viz John T. Caldwell, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham, N.C.: Duke University Press 2008, s. 223.

vyrobit seriál s vyššími produkčními hodnotami, který bude Českou televizi stát zhruba stejně jako VYPRÁVĚJ. Přidanou hodnotu měla Dramedy zajistit tak, že se stane minoritním investorem a bude financovat část nákladů nad rámec zdrojů z ČT, a to pomocí pobídek Státního fondu kinematografie²³⁾ a z dalších zdrojů. To České televizi umožnilo se na projektu určitým způsobem podílet, ale nezahltit přitom dalším objemem práce již tak vytížené produkční a členy štábu (stačilo poskytnout kamerovou techniku, dramaturgickou podporu a PR).

Další výhodou byla pochopitelně relativně nízká finanční investice. ČT za první sérii nakonec zaplatila 88 milionů Kč, tedy bez věcného plnění a další podpory přibližně 63 % celkového rozpočtu (ačkoli Dramedy původně počítala s nižší celkovou částkou a musela do seriálu investovat více). To je při rozpočítání na díl (4 miliony / 52 minut) a vzhledem k tomu, že jde o dobový a poměrně výpravňý seriál, pro ČT velmi výhodné. Zakázky a koprodukce zpravidla přinášejí České televizi finanční úspory oproti výrobě pořadů „in house“ — pro srovnání, rozpočet seriálu VYPRÁVĚJ vyrobeného v zakázce se pohyboval kolem 100 milionů na 26 dílů,²⁴⁾ což je srovnatelné s investicí ČT do PRVNÍ REPUBLIKY, a v případě SANITKY 2 (vlastní výroba ČT) šlo o podobnou částku jen za 13 dílů se stejnou stopáží.²⁵⁾

Je ovšem třeba zmínit, že výchozí pozice firmy Dramedy zdaleka nebyla srovnatelná s většinou jiných nezávislých producentů: dlouhodobě vysoká sledovanost a spokojenost s VYPRÁVĚJ jí zaručila výsadní postavení. Dramedy se díky tomuto seriálu etablovala na trhu jako firma, která přichází s divácky úspěšnými, a tedy pro televize zajímavými projekty, jež je schopná realizovat za nižší ceny a mnohem rychleji než interní televizní produkce. Důležitý je z tohoto hlediska také fakt, že ČT musí, pod dozorem vlastních odborů, pečlivěji dbát na dodržování nejen běžných zákonných norem, ale i vnitřních předpisů, jako je například maximálně dvanáctihodinová pracovní doba, a to včetně dopravy z Kavčích hor a zpět v případě natáčení na jiném místě.²⁶⁾ Dramedy oproti tomu počítá s přesčasy a delšími směny — u PRVNÍ REPUBLIKY se například některé dny pracovalo i déle než 14 hodin (bez dopravy mimo Prahu)²⁷⁾ a natáčelo se někdy šest dní v týdnu.²⁸⁾

Dramedy, která dříve vyráběla pro Primu seriál REDAKCE, vnesla do veřejnoprávní televize některé postupy, které se zde dříve nepraktikovaly a které se uplatňovaly spíše na komerčních stanicích. Jedním z těch hlavních je odlišný způsob psaní scénářů, jenž se v Čes-

23) Výše pobídky SFK dosáhla cca 21 milionů, tedy 20 % z celkových uznatelných nákladů. Viz <<http://www.fondkinematografie.cz/assets/media/files/filmmove%20pobidky/evidencni-seznam-11-03-14.pdf>>, [cit. 1. 8. 2014].

24) Viz Jan P o t ú č e k, Filip Bobišski: Seriál Vyprávěj jsme neukradli, je to naše dílo. *DigiZone*, 1. 9. 2009, <www.digizone.cz/clanky/filip-bobinski-serial-vypravej-jsme-neukradli/>, [cit. 30. 6. 2014].

25) Viz ČT investuje do reklamy na Sanitku 2 milion korun. *Borovan.cz*, 19. 8. 2013, <www.borovan.cz/7160/ct-investuje-do-reklamy-na-sanitku-2-milion-korun>, [cit. 30. 6. 2014].

26) Dvanáctihodinová pracovní doba zahrnuje i „čas na jízdu, instalaci a likvidaci“, v noci je povolena osmihodinová směna a minimálně dvanáctihodinová doba odpočinku mezi dvěma směny, dále jsou předepsány příplatky za přesčasy, úhrnné limity přesčasů atd. Viz Kolektivní smlouva ČT s odborovými organizacemi na období 2012–2017, 10. 1. 2012; Pracovní řád ČT, vydaný rozhodnutím generálního ředitele ČT č. 33 ze dne 17. 9. 2009.

27) Dispozice ke 174. natáčecímu dni.

28) Biser Arichtev v pořadu *Film 2014*, ČT Art, 9. 5. 2014.

ku začal používat kolem roku 2005 s nástupem takzvaných nekonečných seriálů jako *ULICE* nebo *ORDINACE V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ*. Scénáře zde vznikají v širším týmu autorů, rychlejším tempem a paralelně se započatým natáčením. Psaní je zároveň systematictější organizováno a v týmu autorů existuje jasná hierarchie: zpravidla jde o hlavního autora, dva nebo tři „scénosledisty“ a několik autorů dialogů, případně rewritera a dramaturga — jejich počty závisejí na četnosti vysílání daného seriálu. Celý proces vývoje, schvalování a výroby je tím pádem otevřenější, flexibilnější a snáze podléhá vnějším vlivům, jako je dostupnost talentovaných tvůrců, změny ve vedení stanice či divácké preference. Drame-dy podobný systém do určité míry uplatnila již na seriálu *VYPRÁVĚJ* a v pozměněné formě i v případě *PRVNÍ REPUBLIKY*, což znamenalo značný odklon od zavedené praxe v ČT.

Týmová scenáristika v ČT dříve v podstatě neexistovala. Seriály tradičně psal jediný autor či dva úzce spolupracující scenáristé, přičemž jednotlivé fáze vývoje a výroby se nepřekrývaly: každý seriál byl nejdříve kompletně napsán, všechny scénáře hotovy předem, prokonzultovány s dramaturgem, schváleny, a teprve potom předány do výroby. Situace, kdy Drame-dy nechávala scenáristy pracovat průběžně na dílech už roztočené série (a požadovala dílčí změny v pojetí jednotlivých scén, atmosféry, jazyka), se od zavedené praxe vývoje pořadů zásadně lišila. Umožnila firmě snížit náklady, zvýšit flexibilitu psaní jeho propojením s měnícími se požadavky výroby a zároveň výrazně ovlivnila podmínky pro práci scenáristů. Scenářům se tak nutně věnuje méně času a pozornosti a jejich tvorba podléhá nepředvídatelnějším tlakům, než je tomu u seriálů kompletně dopsaných před začátkem natáčení. Současně se tím posiluje pozice externího producenta na úkor scenáristy, který má pak mnohem menší kontrolu nad výslednou podobou textu (menší než autor v české seriálové tradici, ale také menší než tzv. *showrunner* nebo *head writer* v angloamerickém produkčním systému). Na druhé straně režisér a herci neznají předem celý příběh dané sezóny, musí pružně upravovat ztvárnění postav a vyrovnávat se s vyšší mírou nepředvídaných změn i s rychlejším tempem práce. Tento způsob výroby stavěl zúčastněné aktéry před nečekané problémy, nutil je hledat ad hoc řešení a redefinovat vlastní pozici vůči ostatním aktérům. Ilustroval tím, jak institucionální podmínky transformující se televize veřejné služby, konkrétně absence organizačního rámce pro kolaborativní psaní a kooperaci s externím producentem, determinují sociální vztahy ve sféře produkce a samotnou tvůrčí práci.

STAR DANCE hrané tvorby, nebo ryze veřejnoprávní pohled na československé dějiny?

Spolupráce ČT s Drame-dy trvá již více než osm let — před reorganizací ČT vznikaly jejich pořady v rámci Centra zábavné tvorby v čele s Alešem Ulmem. Producenti z ČT podle toho, co uvedli v rozhovorech, tuto firmu vnímají jako garanta profesionality a atraktivity, jako schopné marketéry s citem pro veřejnoprávní látku.²⁹⁾ Přesto v době vysílání *VYPRÁ-*

29) Jan Štern: „[V ČT] je to vnímané tak, že Drame-dy garantuje profesionalitu, atraktivitu. Oni budou vždycky točit divácké seriály“ (Rozhovor s Janem Šternem, 20. 3. 2014). Jaroslav Kučera mluvil o mezinárodním renomé Drame-dy a úspěchu v Monte Carlu. „Myslím, že chodí se zajímavými náměty, vycítí, co je ve veřejnoprávní televizi dovoleno a vhodné, a myslím, že umí velmi dobře pracovat s marketingem a s PR, i během výroby toho pořadu, i potom,“ dodává (rozhovor s Jaroslavem Kučerou, 20. 6. 2014).

věj ale na adresu tohoto seriálu zazněly četné kritické hlasy z řad recenzentů, ale i členů tehdejší Rady ČT, konkrétně od Milana Uhdeho.³⁰⁾ V propagační kampani, která předcházela vysílání PRVNÍ REPUBLIKY, pak představitelé ČT často kladli důraz na historický rozměr a veřejnoprávní kvality tohoto seriálu a prezentovali jej jako sondu do reálného života za první republiky, čímž jej více či méně zjevně stavěli do kontrastu k VYPRÁVĚJ.

I v promluvách tvůrců z Dramedy byla zřetelná snaha odlišit PRVNÍ REPUBLIKU od předchozího seriálu: „PRVNÍ REPUBLIKA se bude lišit hned v několika směrech. Vymění se scenárista, místo Rudolfa Merknera přijde Jan Gardner, který studoval scenáristiku v Los Angeles, [...] jiná bude i tvářnost doby, skutečně výpravná kostýmní podívaná,³¹⁾ uvedl producent Filip Bobiš. Ten v oficiální prezentaci na webu seriálu dále vyjádřil přesvědčení, že si se scenáristou Gardnerem rozumějí v pohledu na „žánr moderního dramatického seriálu“: chtěli divákům nabídnout napínavý, emotivní a plně rozvinutý příběh s rychlým spádem. Producent také sliboval, že si diváci budou užívat „krásnou vizuální podívanou“.³²⁾ Propagace tedy kladla důraz na dramatickou propracovanost, historickou věrnost a současně na vizuální atraktivitu (v jiném rozhovoru dokonce Bobiš s nadsázkou přirovnal PRVNÍ REPUBLIKU ke „STAR DANCE hrané tvorby“³³⁾). Producent hovořil také o ambicích na mezinárodní úspěch: „Jdeme o stupínek výš, k představě velkého evropského seriálu, předběžně už projevila zájem kulturní německo-francouzská stanice Arte.“³⁴⁾

O něco odlišnější akcent se objevoval v prezentaci seriálu u představitelů ČT, kteří zdůrazňovali především ukotvení v českých, respektive československých dějinách a paralelu s nedávným politicko-spoločenským vývojem: Petr Dvořák mluvil o „mapování významných okamžiků našich dějin“ a o zobrazování „doby, ve které se formovala česká demokracie a která nese i překvapivě mnoho paralel s tím, co prožíváme posledních dvacet let.“³⁵⁾ Milan Fridrich, programový ředitel ČT, prezentoval PRVNÍ REPUBLIKU především jako historickou sondu: „Ambicí seriálu PRVNÍ REPUBLIKA je ukázat rozvoj svobodného Československa po první světové válce v kontextu českých i evropských dějin. [...] Seriál bude sledovat období a atmosféru od roku 1918 do roku 1945, a to skrze konkrétní osudy

30) Viz Jan Potůček, *Seriál Vyprávěj by měla ČT stáhnout z vysílání, míní radní Milan Uhde*. *DigiZone*, 30. 12. 2009, <www.digizone.cz/clanky/serial-vypravej-by-mela-ct-stahnout-z-vysilani/>, [cit. 30. 6. 2014].

31) Viz Mírka Spáčilová, *Retro nekončí. Po Vyprávěj přijde První republika, ale bez nostalgie*. *Idnes.cz*, 3. 5. 2013, <http://kultura.idnes.cz/po-vypravej-prijde-novy-retro-serial-prvni-republika-pdb-/televize.aspx?c=A130503_153202_televize_vha>, [cit. 30. 6. 2014].

32) Propagační stránka seriálu na webu ČT: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10532695142-prvni-republika/7161-filip-bobinski/>>, [cit. 30. 6. 2014].

33) *Události v kultuře*. ČT Art, 6. 11. 2013.

34) Viz Spáčilová, *Retro nekončí*. PRVNÍ REPUBLIKU se však zatím nepodařilo prodat do žádného evropského státu, pouze do USA a do Íránu. Viz -zah-, *Česká televize koupila nové seriály a prodala První republiku*. *Mediamania*, 16. 4. 2014, <http://mediamania.tyden.cz/rubriky/televize-radio/ceska-televize-koupila-nove-serialy-a-prodala-prvni-republiku_304355.html>, [cit. 1. 8. 2014]; Jan Potůček, *Filip Bobiš, producent První republiky: Veřejnoprávní televize musí také dbát o sledovanost*. *DigiZone*, 3. 7. 2014, <<http://www.digizone.cz/clanky/filip-bobinski-producent-prvni-republiky-verejnopravni-televize-musi-take-dbat-o-sledovanost/>>, [cit. 20. 7. 2014].

35) Propagační stránka seriálu na webu ČT: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10532695142-prvni-republika/7157-petr-dvorak/>>, [cit. 30. 6. 2014].

rozvětvené rodiny Valentových.³⁶⁾ Jistý rozpor je tedy vidět už zde: nezávislý producent má ambici vyrobit vizuálně atraktivní a napínavý seriál, který bude zajímavý i pro publikum mimo Českou republiku, zatímco hlavní představitelé ČT vidí důležitost seriálu v zobrazení konkrétního období československých dějin prizmatem kolektivní zkušenosti domácího publika.

Kreativní producent Jan Štern pak zdůraznil ty kvality seriálu, které z něj dělají veřejnoprávní počín:

Česká televize [...] je přesvědčena, že poskytne divákům něco naprosto jiného, než mohou v české dramatické tvorbě vidět. Jde o projekt ryze veřejnoprávní, protože ke všem napínavým a divácky atraktivním dějům nabízí přesah v tom, že portrétuje epochu, o níž přes veškerou pamětnickou či nostalgickou lásku panují mezi lidmi i mnohé iluze.³⁷⁾

Uvedl také příklady, jak se dobová společnost v seriálu odráží: statkáři, z nichž se stávají průmyslníci, budování nových pražských čtvrtí, sociální nerovnosti či počátky komunistického hnutí.

Vedle této snahy o obhájení PRVNÍ REPUBLIKY jako „ryze veřejnoprávního projektu“ vyplývá z propagačního diskursu překvapivě časté srovnávání se soap operami komerčních stanic. Petr Dvořák zmínil již ve své dlouhodobé koncepci dalšího vývoje ČT, že se hodlá věnovat i „kvalitní romantické tvorbě a dlouhohrajícím formátům, které jsou v českých podmínkách zatím stále ještě doménou komerčních televizí,³⁸⁾ a PRVNÍ REPUBLIKA tuto charakteristiku nepochybně splňuje. „Lidé jsou už unaveni záplavou seriálů komerčních stanic, které se všechny odehrávají v téže současné dekoraci a divák si není jist identitou postav ani dějů,“ říká Jan Štern, a porovnává tak PRVNÍ REPUBLIKU s komerčními soap operami.³⁹⁾ Podobnosti s nimi se v určitých aspektech objevovaly i u předchozích seriálů Dramedy (REDAKCE, VYPRÁVĚJ): nejen plochou a roztržitou stavbou příběhu, ale například i používáním výrobních metod určených snahou o zrychlení a zlevnění výroby (natáčení v halách, se dvěma štáby apod.). Navíc s konkurenčním projektem pro páteční slot se vedle Dramedy a její PRVNÍ REPUBLIKY o zakázku ucházela společnost Pro TV (s adaptací licencovaného španělského seriálu GRAN HOTEL), která má zkušenosti zejména právě z natáčení telenovely (konkrétně RODINNÝCH POUT na Primě).

ČT tedy zjevně chápala PRVNÍ REPUBLIKU (podobně jako VYPRÁVĚJ) jako veřejnoprávní alternativu k dlouhodobějším seriálům typu ORDINACE V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ. Přesto,

36) Jan P o t ů č e k, Česká televize začala natáčet seriál První republika, připravuje ho štáb Vyprávěj. *DigiZone*, 29. 7. 2013, <<http://www.digizone.cz/clanky/ceska-televize-zacala-natacet-serial-prvni-republika-pripavuje-ho-stab-vypravej/>>, [cit. 30. 6. 2014].

37) Propagační stránka seriálu na webu ČT: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10532695142-prvni-republika/7160-jan-sterne/>>, [cit. 30. 6. 2014].

38) Viz Dlouhodobé plány programového, ekonomického a technického rozvoje ČT na roky 2012–2017, <<http://img.ceskatelevize.cz/boss/image/contents/rada-ct/dokumenty/dlouhodobé-plany-programoveho-ekonomického-a-technického-rozvoje-ct.pdf?v=0>>, [cit. 12. 6. 2014], s. 12.

39) Viz propagační stránka seriálu na webu ČT: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10532695142-prvni-republika/7160-jan-sterne/>>, [cit. 30. 6. 2014].

nebo spíš právě proto v oficiálních prezentacích kladla možná až přehnaný důraz na veřejnoprávní stránku reprezentovanou historickým námětem. Tento dvojznačný přístup vypovídá o určitých vnitřních rozporech v rámci veřejnoprávní instituce, jak o nich hovoří Georgina Bornová. Etnografické pozorování ukazuje kulturní instituci jako „kondenzovanou komplexitu“, v níž se setkává vnitřní historie a současné diskursy: za uniformními atributy profesní hierarchie a korporátní strategie odhaluje vnitřní rozpory dané sociálním statutem, neformální autoritou, hodnotovým horizontem a estetickou senzibilitou jednotlivých členů a jejich skupin, sdružených často kolem určitých programových typů a žánrů s vlastní tradicí.⁴⁰⁾ Souvisí s vytvářením a kontrolou estetických hranic — zástupci ČT jsou si na jednu stranu vědomi, že seriál vykazuje charakteristiky soap opery a slouží v boji o diváka s vnějšími konkurenty na trhu, na druhou stranu se jej snaží obhájit historičností, jež má mít poučný charakter, navazovat na vnitřní tradici seriálové tvorby a odpovídat jejich pojetí veřejné služby a vlastní profesní identity.

Jan Štern v osobním rozhovoru zmínil, jak je těžké vybalancovat obě tyto roviny:

Vlastně se pohybujete mezi, řekněme, téměř telenovelou a mezi skutečně vážným dramatickým seriálem. Vážný dramatický seriál by v pátek nemohl běžet, to by lidé nevydýchali, a telenovely nebo vysloveně lehčí žánry také nemůže veřejnoprávní televize dělat, takže my se od začátku trefujeme s PRVNÍ REPUBLIKOU do toho, aby to bylo atraktivní, veřejnoprávní a kvalitní.⁴¹⁾

Seriál tedy neměl jednoduchou výchozí pozici. Měl vyhovět několika nesourodým záměrům: byl zde požadavek na věrohodné a přitom neobvyklé zobrazení určité dějinné periody, požadavek na diváckou atraktivitu a na lehčí žánr, vhodný pro „odpočinkový páteční večer“, a ambice oslovit publikum i za hranicemi České republiky. Všechny tyto aspekty pak ovlivňovaly práci scenáristů, kteří k látce přistupovali zase s vlastními ambicemi, týkajícími se především originality a soudržnosti příběhu. V představách jednotlivých tvůrců se tak časem musely vyjevit značné rozpory.

Záměr vytvořit seriál, ze kterého se nakonec vyvinula PRVNÍ REPUBLIKA, měl producent Filip Bobiš už několik let před začátkem práce na scénářích, ačkoli tehdy ještě seriál neměl žádné konkrétní obrysy. Na podzim roku 2010 Bobiš kontaktoval scenáristu Jana Gardnera, se kterým již krátce spolupracoval také na seriálu VYPRÁVĚJ.⁴²⁾ Oba strávili nějakou dobu studiem v zahraničí — Filip Bobiš ve Španělsku na stáži a Jan Gardner deset let v Kalifornii, kde studoval scenáristiku na UCLA. Tato zkušenost je určitým způsobem spojovala: oba se snažili využít inspirace ze zahraničí v českém prostředí, s ambicemi na mezinárodní uplatnění. V úvahu připadalo v danou dobu několik různých typů projektů a Jan Gardner si z nich vybral seriál ze současnosti, o rodině, která žije s duchy. Producent (nikoli však scenárista) v tomto případě vycházel z inspirace španělským seriálem GRAN RESERVA z roku 2010.⁴³⁾ Postupně se z této myšlenky vyvinul námět na do-

40) B o r n , *The Social and the Aesthetic*, s. 191.

41) Rozhovor s Janem Šternem, 20. 3. 2014.

42) Rozhovor s Janem Gardnerem, 6. 2. 2014.

43) Rozhovor s Filipem Bobišem, 7. 2. 2014 a osobní mailová komunikace s Janem Gardnerem.

bový seriál — jedním z důležitých podnětů k tomuto rozhodnutí byl předpoklad, že notoricky skeptičtí čeští diváci lépe přijmou příběh o duchách, bude-li se odehrávat v historických kulisách.

Kvůli zacílení i na zahraniční prodej byla PRVNÍ REPUBLIKA pojata především jako žánrový seriál, spíše než že by byla postavená na českých dobových reáliích, jak ji prezentovali někteří zástupci ČT. Jan Gardner se tedy snažil skloubit žánry, které slibují obecnější uplatnění: detektivku, melodrama a ozvlášťující prvek duchů.

Přibližně po dvou letech vyvíjení konceptu, na kterém (s přestávkami) spolupracovali Filip Bobiš s Janem Gardnerem a jeho kolegy scenáristy, především se spoluautorkou Magdalenou Buštovou, probíhaly také konzultace s kreativním producentem ČT Janem Šternem. Jakmile se tito dohodli na určitém směru, začaly práce na scénářích, do nichž dlouhou dobu přímo nezasahoval ani kreativní producent Dramedy, ani pracovníci ČT, kromě dramaturgyně.⁴⁴⁾ Jakmile však na jaře roku 2013 skončilo natáčení seriálu VYPRÁVĚJ a producenti s režisérem se začali intenzivněji věnovat produkčním přípravám PRVNÍ REPUBLIKY, vyjevil se zde značný nesoulad právě se scenáristickým týmem, do čehož vstupovali také aktéři z ČT. Tyto rozpory kulminovaly během castingu a dále po začátku natáčení, kdy byly k dispozici první sestříhané epizody. Scenáristé cítili, že jejich látka zůstává často nepochopená či nevyužitá a mění se do jiné podoby, než jakou zamýšleli. Šlo o koncepční rozdíly, které se řešily bolestnými kompromisy, především pokud jde o casting. Producent a režisér se naopak domnívali, že určitý odklon od scénářů je nutný k zachování jejich původního záměru a zasažení cílového publika.⁴⁵⁾ Celý proces byl zároveň ovlivněn neujasněným organizačním modelem spolupráce (vymezením rolí, pravomocí) a také těsným časovým rozvrhem.⁴⁶⁾

ČT: skromné hlídání estetických hranic

ČT jako koproducent do vývoje seriálu příliš výrazně nezasahovala; sami scenáristé říkají, že pracovali relativně autonomně, díky tomu, že Dramedy přišla do ČT s již propracovaným projektem, díky úspěchu VYPRÁVĚJ a v neposlední řadě díky dobrým vyjednávacím schopnostem Filipa Bobišského.⁴⁷⁾ Vliv ČT se tedy projevil spíše na bázi supervize a schvalovacích procesů. Důležitou roli ovšem hrál ultimátní požadavek ČT na snížení rozpočtu a na nasazení seriálu do vysílání o několik měsíců dříve, na který Dramedy přistoupila při schvalovacím zasedání Programové rady na podzim 2012.

Pokud jde o kreativní zásahy, šéf vývoje Jan Maxa a kreativní producent Jan Štern už během předběžných jednání vyjádřili obavy, aby seriál nebyl příliš dramatický a „temný“. Hlavní autor s nadsázkou shrnul jejich postoj větou „nejsme HBO, jsme televize,“ která převrací známý korporátní slogan. Bobiš a Gardner si museli obhájit také duchařskou linku. Té zástupci ČT příliš nevěřili — duchové by podle nich mohli působit nepřesvědči-

44) Rozhovor s Janem Gardnerem, 6. 2. 2014.

45) Rozhovor s Biserem Arichtevem, 9. 4. 2014.

46) Rozhovor s Filipem Bobišským, 7. 2. 2014.

47) Rozhovor s Janem Gardnerem, 6. 2. 2014.

vě či trapně. Tvůrci přistoupili na to, že spiritismus v příběhu zredukují, a tak jej z linky A (nejdůležitější) odsunuli k C až D a připojili k dětské lince.⁴⁸⁾

V prvních měsících spolupráce na projektu měly připomínky ze strany ČT tendenci směřovat PRVNÍ REPUBLIKU k divácky přijatelnějšímu formátu vhodnému pro páteční večer, zejména proto, že představitelé ČT zprvu očekávali projekt, který by se více podobal VYPRÁVĚJ.⁴⁹⁾ S tím, jak se koncept vyvíjel dál a během prvních jedenácti dílů se přikláněl naopak spíše k lehčí formě s větším důrazem na melodrama, začaly být obavy opačné — aby seriál „nespadl do telenovely“.⁵⁰⁾ V té době už ale probíhalo natáčení, některé díly byly celé hotové a nebyl prostor pro žádné zásadní změny. Vliv zástupců ČT byl tedy do určité míry limitován realizačními možnostmi, ale zároveň byl z jejich strany patrný jistý odstup od projektu: svěřili ho do rukou externího producenta, s nímž měli dobré zkušenosti. Prostřednictvím Jana Šterna a jím na projekt nasazené dramaturgyně Heleny Slavíkové poskytovala ČT zejména dramaturgickou podporu — tito dva aktéři měli tedy prakticky dohlížet na „estetické hranice“⁵¹⁾ veřejnoprávní televize. Toto hlídání institucionálních hranic, jež mělo oddělit veřejnoprávní seriál od jeho protějšků v soukromých televizích, se v praxi — pomineme-li vstupní proces schvalování — omezilo na dílčí, nijak direktivní doporučení.

Štern, který dříve patřil k ostrým kritikům VYPRÁVĚJ,⁵²⁾ vyzdvihuje oproti tomu na PRVNÍ REPUBLICE právě kvality scénáře: dramatický děj, propracované postavy s vnitřními rozpory, větší zastoupení veřejnoprávních hodnot v podobě historických událostí zahrnutých do struktury vyprávění a motivací postav. Vidí v nich návaznost na klasické historické seriály podle Vladimíra Neffa, které scenáristé také částečně použili jako referenci k PRVNÍ REPUBLICE. Těmto charakteristikám se Štern také chtěl s PRVNÍ REPUBLIKOU přiblížit, ale z jeho slov vyplývá, že spíše neúspěšně: „Já jsem doufal, že se malinko škrtneme o ty SŇATKY Z ROZUMU, ale to je vyšší literatura. To je literárně někde jinde [...], je to klasika národní literatury. [...] Ale rozhodně není [PRVNÍ REPUBLIKA] nějaká plochá telenovela.“ Přístup producenta a režiséra podle Šterna scénář odlehčily — on sám se však některým posunům nebránil, například při castingu, který oslabil rozporuplnost postav. Štern má za to, že upřednostnění vizuálně přitažlivých herců dodalo seriálu atraktivnější vzhled, a celkový realizační posun od dramatického příběhu k soap opeře připisuje podmínkám natáčení: „Je to v tom žánru, točí se rychle, není čas. Musíte mít režiséra, který to utočí, který nad tím nebude přemýšlet. Režisér, který vám to udělá kvalitně, by toho natočil půlku.“⁵³⁾

48) E-mail Jana Gardnera ostatním scenáristům ze srpna 2012.

49) „ČT očekávala VYPRÁVĚJ z první republiky a museli jsme jim asi půl roku vysvětlovat, že to tak není. (...) [ČT] si asi představovala větší akcent na tu dobovost, ale ona není tak úplně vyhraněná — na jednu stranu chce mít veřejnoprávní témata, ale zároveň chce mít diváky.“ (Rozhovor s Janem Gardnerem, 6. 2. 2014). „Veřejnoprávní“ charakteristiky zde připomínají britské pojetí *quality TV*, tedy spíše žánrové zařazení, závažná společenská témata.

50) Terénní deník, 28. 11. 2013.

51) K pojmu „estetické hranice“ srov. B o r n, *The Social and the Aesthetic*, s. 191–193.

52) Viz Jan Š t e r n, *Vyprávěj? Čt nevypráví, ukazuje jen věrné kulisy*. *Magazín Aktuálně*, 29. 9. 2009. Online: <<http://magazin.aktualne.cz/televize/vypravej-ct-nevypravi-ukazuje-jen-verne-kulisy/r~i:article:648439/>>, [cit. 30. 6. 2014].

53) Rozhovor s J. Šternem.

Různé projevy vnitřních rozporů v postojích zástupců ČT tedy plynou z hledání rovnováhy mezi divácky atraktivním odlehčeným seriálem a veřejnoprávním produktem, který je dramatický, propracovaný a nabízí zároveň poučení o národní historii. Scénáře podle Jana Šterna skrývaly potenciál ke druhému typu seriálu, ale realizace tento potenciál potlačila, například tím, že herecké ztvárnění postav zploštilo jejich psychologii. Rozpor mezi scenáristickým a režijně-producentským týmem Štern vnímal zřetelně, ale ze své pozice neviděl způsob, jak jej vyřešit: „Producent je spokojený s tou režii a chce to takhle, a Gardner chce něco kvalitnějšího, hlubšího, vrstevnatějšího, prostě jinou režii. A my se snažíme posilovat to, co chce Gardner, ale my můžeme jenom přesvědčovat.“⁵⁴⁾

Jako kreativní producent ČT se Štern samozřejmě může vyjádřit k nejrůznějším aspektům seriálu a mnohdy byl k rozhodování také přizván. Jeho autorita coby reprezentanta ČT se projevila při obsazování hlavních rolí, kdy se přiklonil na stranu režiséra. Reálný vliv ČT na Dramedy ale nebyl příliš velký: kreativní producent ČT (spolu s ředitelem vývoje) může připomínkovat scénáře, zasáhnout do některých tvůrčích rozhodnutí, jako například při castingu, a vyjádřit se při schvalovacích projekcích. Tam už je ale na úpravy většinou pozdě — do eventuálního přetočení scén nehodlala ČT investovat více času ani peněz. Šternova supervize se tak po začátku natáčení omezila na připomínky k následujícím dílům. Jako svůj stěžejní úkol vnímal hledání rovnováhy mezi tendencemi k soap opeře a k dramatu — sledovanost seriálu podle něj dokazuje, že se to v daných časových a finančních podmínkách podařilo.⁵⁵⁾

Praktickou každodenní supervizi nad vývojem scénářů a užší spolupráci s autory Štern svěřil dramaturgyni Heleně Slavíkové, která pak měla ze všech pracovníků ČT nejvíce příležitostí ovlivnit obsah a zpracování seriálu. Slavíková je představitelkou dlouholeté tradice české televizní tvorby — jako dramaturgyně či producentka pracovala v ČT od poloviny šedesátých let a její „situovaná estetika“ a „etika“⁵⁶⁾ je tedy značně ovlivněná dlouholetou prací ve veřejnoprávní televizi. Pokud jde o její pohled na současné české seriály, chybí jim podle Slavíkové především výrazné téma, jaké měly například seriály *BYL JEDNOU JEDEN DŮM* nebo díla Otty Zelenky (F. L. VĚK, *SŇATKY Z ROZUMU*), které obsahovaly paralely s tehdejší společenským děním a klimatem. Zásadní rozdíl dnes vnímá ve způsobu psaní a stavby dramatického díla — dříve se se seriály pracovalo jako s uzavřenými celky, které měly v rámci celé série svoji pevnou dramatickou strukturu, stejně jako jejich jednotlivé díly. Dnes se však vyrábějí mnohem delší série, podle Slavíkové často natahované na úkor obsahu a soudržnosti, a místo nosného tématu jim jde spíš o pobavení publika (což ilustruje příklad *VYPRÁVĚJ*).⁵⁷⁾

Pocit podobné rozvolněnosti a natahování měla Slavíková místy i u PRVNÍ REPUBLIKY, především v detektivní lince, která pokrývá všech 22 dílů. Slavíková stejně jako Štern nic-

54) Rozhovor s J. Šternem.

55) Tamtéž.

56) K pojmům „situated aesthetics“ a „situated ethics“, charakterizujícím hodnotové horizonty aktérů spjaté s historickými trajektoriemi žánrů v rámci institucí kulturní produkce, které se mohou dostat do rezistence vůči shora řízeným reorganizacím a reformám, srov. G. B o r n , Reflexivity and Ambivalence: Culture, Creativity and Government in the BBC. *Cultural Values* 6, 2002, č. 1/2, s. 65–90; srov. též Petr S z c z e p a n i k , On the Ethnography of Media Production. An Interview with Georgina Born. *Iluminace* 25, 2013, č. 3, s. 109–111.

57) Rozhovor s Helenou Slavíkovou, 7. 2. 2014.

méně obdivuje Gardnerovu schopnost vybudovat napínavý děj pro takto dlouhý seriál, který drží jistou úroveň kvality i přes některá vybočení, kdy je to podle ní „taková červená knihovna.“⁵⁸⁾ PRVNÍ REPUBLIKU chápe jako většinový seriál, který přesto obsahuje dobrou dramaturgii a zajímavé motivy (rodina, průmyslový vzestup, děti a duchové). Patří podle ní na veřejnoprávní stanici, protože jednak reflektuje období první republiky, „aby si je lidé připomněli, protože to nevědí a nepamatují si“ (včetně dobových reálií jako španělská chřipka, poválečné období), jednak má přesah v příběhu, obsahuje pátrání po dávném zločinu, což je „legitimní téma“ („detektivka je teď veřejnoprávní pořad, nic jiného vlastně neděláme,“ říká Helena Slavíková s nadsázkou). Problematické pro ni osobně bylo zejména zobrazování milostných vztahů, které už podle jejího vkusu hraničí s kýčem, někdy i v dialozích.⁵⁹⁾

Co se týče pracovní zkušenosti Heleny Slavíkové na PRVNÍ REPUBLICE, byl to pro ni především nezvyklý způsob práce. Obtížně se přizpůsobovala novým podmínkám, kdy se scénáře píšou na přeskáčku (k některým dílům totiž dlouho existovaly pouze scénosledy, ačkoli scénáře k následujícím epizodám již byly napsány) a casting a natáčení probíhá simultánně s psaním pozdějších dílů: „To byla zkušenost, která, než jsem si na to zvykla, byla pro mne nepřijatelná“. Protože seriál kombinuje několik složitých dějových linek, bylo těžké hlídat všechny dějové oblouky, logiku vyprávění a psychologii postav. Slavíková navíc nebyla u vývoje seriálu od začátku. Přišla až v době, kdy byly napsané první tři díly a synopse série. Ta ale úplně neodpovídala scénářům, protože se koncept od té doby ještě několikrát změnil. Rozhodla se tedy, že „nebude číst něco, co neplatí,“ a zvolila dramaturgii „kusu po kuse“, aby se čerstvými očima mohla podívat na každý další díl. Po určité době našla funkční pracovní metodu: „Než jsem se vzpamatovala a než jsme se sladili, tak byl nějaký asi pátý díl, a pak jsem pochopila, že už je teda lepší nevědět, jak to bude dál, [...] a nechávat se překvapovat.“⁶⁰⁾ Při vývoji druhé série tomu však chtěla předejít a být u koncipování master synopse již od začátku. V té první totiž kvůli promyšlené detektivce a v podstatě daným událostem, které se musely v příběhu stát (protože už se s tím počítalo na začátku a některé díly byly již natočeny), nebyl v průběhu psaní scénářů prostor na žádné zásadní úpravy.

Připomínky Heleny Slavíkové často směřovaly k hlídání dobových reálií a faktických detailů, jiné poznámky se týkaly například scény se spiritistickou seancí, která jí připadala příliš drsná a nevhodná do daného seriálu pro většinové publikum, ale nakonec se se scenáristy dohodli na vyhovující verzi. Dramaturgyně mimoto měla někdy problém i s psychologií postav a s prodlužovaným dějem, v němž místy nacházela příliš vykonstruované zápletky, které nerezonovaly s logikou děje a s charakterem postav. Tyto fabulace Slavíková připisuje Gardnerově zkušenosti z USA a jeho inspiraci americkými seriály. To byl případ potenciální zápletky s vrahem, který je zároveň policista a vyšetřuje své vlastní zločiny. Přestože se Gardner snažil motiv obhájit, a dokonce našel podobný případ, který se v historii skutečně odehrál, Helenu Slavíkovou nepřesvědčil: „Já cítím v kříži, že ať se to stalo, nebo nestalo, že tady je to přes čáru. Že se to sem nehodí. Že se to stalo, to je jedno.

58) Tamtéž.

59) Tamtéž.

60) Tamtéž.

[...] A když něco namítnu, tak on řekne, to je jako DEXTER. Ale mně je to jedno, že je to jako DEXTER. Ať je to jako REPUBLIKA,⁶¹⁾ říká Slavíková, která se snaží v každé látce hledat především kauzální souvislost a logiku:

A Honza řekne: ono to bude fungovat. Co si pod tím slovem představuje — on poskládá děj tak, aby se mu bod A sešel s bodem padesát tři a neodporovalo si to. Aby situace C spadla do skládačky, aby mu tento detail hodil tady tohle. To on určitě udělá perfektně, dialogově to bude pěkný a napíše to dobře. Ale celkově to bude trochu přitažené za vlasy. Ne že by to třeba člověk bez dechu nesledoval. Ale otázka je, jestli je potřeba to sledovat bez dechu, jestli není lepší se tam nad něčím trošku zamyslet, dát před dějovým spádem přednost větší uměřenosti, i v daném žánru.⁶²⁾

Na Heleně Slavíkové ovšem spočívala značná zodpovědnost, což sama vnímala jako stresující zkušenost. Byla totiž jediným zástupcem ČT, který podrobně sledoval vývoj a proměny jednotlivých scénářů. Jan Štern na ni delegoval většinu pravomocí, důvěřoval jejímu úsudku, a skrze něj i samotné kvalitě scenáristické práce (sám potom konkrétní podobu hotových děl již téměř nemohl ovlivnit). Slavíková se tak prakticky sama snažila držet estetiku seriálu v rámci možností a potřeb veřejnoprávní stanice. Její drobné zásahy však byly vždy na dohodě s ostatními scenáristy. Úsudky a vkus Heleny Slavíkové (její situovaná estetika a etika), ovlivněné mimo jiné dlouholetým působením v ČT, tak vlastně tvořily jakýsi mediační kanál, skrze nějž se do seriálu promítly některé aspekty historie i současného stavu původní tvorby ČT: především střet lokální tradice kvality s trendy zahraniční seriálové tvorby.

Dramedy: komerční strategie ve veřejnoprávním provedení

Firma Dramedy je co do objemu vyrobených pořadů v současné době nejvýznamnějším externím producentem spolupracujícím s ČT. Strategie firmy spočívá v cílevědomém postupu od menších projektů k náročnějším — co se týče rozpočtu, produkčních hodnot i kulturní prestiže. O tento kvalitativní posun vzhledem k předchozímu projektu usilovala i u PRVNÍ REPUBLIKY.

Strategie hlavního producenta Filipa Bobiňského by se dala definovat, parafrází jeho slov, jako snaha o moderní evropské mainstreamové seriály. Jeho preference v rámci současné seriálové tvorby směřují spíše k jižní Evropě (konkrétně ke španělským seriálům). Jinak v Evropě podle něj chybí dovednosti potřebné k mainstreamové tvorbě — například mezinárodně proslulé skandinávské seriály vnímá jako příliš umělecké:

Mám pocit, že tady v [kontinentální] Evropě neumíme ještě pořádně, až na výjimky, udělat pořádný mainstream, takže ještě máme dost času na to dělat vyhraněné seriály pro úzké publikum. Pokud neumíme základní řemeslo, tak se z toho špatně

61) Tamtéž.

62) Tamtéž.

vychází do těch niche, „edgy“ věci. [...] V Evropě to jsou pořád takové náhody, vzniká to různě, je tu pořád málo koncepční práce v tom [televizním průmyslu]. A pak jsou tu ve všech zemích nějaké lokální ORDINACE a ULICE, ale to je úplně nejzákladnější úroveň řemesla.

PRVNÍ REPUBLIKA pak měla být řemeslně dobře zpracovaný seriál pro nejširší publikum — kvalitnější než komerční soap opera, ale nikoli „niche“ nebo „edgy“ produkt. Referenci producenta Bobiňského byl zejména španělský seriál GRAN HOTEL, kterému se také PRVNÍ REPUBLIKA v určitém ohledu podobá — ať už pojetím příběhu plného dramatických zvratů a odhalování tajemství, nebo dílčími aspekty (např. vizuál úvodní i závěrečné titulkové sekvence či mezinárodní titul MANOR HOUSE, odkazující k domu, kde se děj odehrává). Samotný seriál GRAN HOTEL je v médiích často nazýván „španělským PANSTVÍM DOWNTON“ a je vnímán jako následovník úspěšného britského seriálu. Svým romantizujícím zpracováním, které chtěl Bobiňski uplatnit i v PRVNÍ REPUBLICE, se však velmi liší od temnějších seriálových dramát jako IMPÉRIUM: MAFIE V ATLANTIC CITY, které inspirovalo zase scenáristy. Seriál jako takový ovšem podle Bobiňského nestojí přímo na konkrétních scénářích a jejich obsahu — důležitější z hlediska producerské práce je podle něj celkové nastavení projektu:

Za náš hlavní producerský přínos považuji v podstatě řízení té kreativity, co je na začátku, kam to dovedeme ve chvíli základního vývoje scénářů. Potom, když už ten projekt stojí, je mi vlastně jedno, o čem je ten jednotlivý konkrétní scénář, protože víme, jaký je styl, jak to chceme vyprávět, jak je to rychlé, jak je to pomalé. [...] Jestli se tam stane to nebo ono, to už je konkrétní scenáristická práce, která mě tolik netrápí. Pro mě je důležitý ten koncept, co vytváříme na začátku, ten pocit z toho, co má divák dostat. A to je nějaký mix všech těch věcí — image seriálu, tempo, doba, postavy — to, co se vyvíjí úplně na začátku.⁶³⁾

Toto tvrzení částečně vysvětluje, proč do konkrétních scénářů Bobiňski příliš nezasa-
hoval. Samotný děj mu nepřipadal tak důležitý jako styl, image nebo tempo seriálu — a tyto aspekty s prací scenáristů buď přímo nespojuje, nebo scenáristům důvěřoval, že i bez jeho intervencí dodrží dohodnutý směr. Po počátečních diskuzích jim tedy nechal poměrně velkou svobodu v tom, co mohli do příběhu dát a jak scénáře pojmout. Avšak scénáře prošly během vývoje výraznými změnami. Proto první neshody vytanuly během castingu a následně s konkrétními producerskými připomínkami ke scénářům.

Proces týmového psaní scénářů byl tudíž poznamenán jakýmsi dvojitým odstupem od vývoje. Ten první představovala distance veřejnoprávní televize, která omezila svůj kreativní vklad či dohled a svěřila kontrolu do rukou osvědčeného partnera. Ten druhý souvisel se zaměřením hlavního producenta a režiséra na vizualitu díla více než na příběh. Scenáristé se tím pádem pohybovali v jakémisi sociálním vakuu mezi dvěma institucionálními rámci a snažili se vlastními silami naplnit předpokládané očekávání producenta, respekti-

63) Rozhovor s Filipem Bobiňským, 7. 2. 2014.

ve realizovat vlastní interpretaci producentského zadání, a zároveň dát výraz vlastním hodnotovým preferencím.

Scenáristický tým: nenaplněný sen o české *quality television*

Hlavního autora Jana Gardnera odlišuje od ostatních českých scenáristů především profesní background — po studiu Konzervatoře Jaroslava Ježka se jakožto nadšený čtenář amerických scénářů a knih o scenáristice v roce 2003 rozhodl odjet do USA, kde pět let studoval scenáristiku na UCLA. Také se zde snažil nasbírat profesní zkušenosti: pracoval například ve společnosti Rogera Cormana Concorde-New Horizons, kde psal posudky na scénáře a poté asistoval šéfovi vývoje. Po deseti letech strávených ve Spojených státech se vrátil do Prahy. Adaptovat se na psaní v českých podmínkách pro něj však bylo po této zkušenosti obtížné. Sám se snažil psát „velké příběhy, archploty“ po vzoru Hitchcockových či Polanského filmů, kdežto v českém prostředí se podle něj píše spíše „figurky, menší konflikty, [...] příběhy všedního dne — [...] spíš miniploty.“⁶⁴⁾ Měl zde problém i s absencí tradice klasických žánrů, například thrilleru — v Čechách se podle něj uplatňují spíše hybridy jako hořká komedie apod. „[Na americkém způsobu psaní] se mi líbilo, že je čisté, že to člověku dá základy, nějaký must, který si pak může sám přetvořit, ale může se od něj odrazit,“⁶⁵⁾ říká ke svým scenáristickým preferencím. Sám si uvědomuje, že pobyt v Americe na něj měl velký vliv: „Dlouho mi trvalo, než jsem našel společnou řeč s místními dramaturgy, a ještě pořád asi nedělám úplně české věci, ale lepší se to,“ dodává.⁶⁶⁾

K seriálové scenáristice se blíže dostal až při psaní VYPRÁVĚJ, po osmi letech od návratu do Česka. Zde se jeho preference a zkušenosti konfrontovaly s odlišnou praxí: měl pocit, že scénáře VYPRÁVĚJ málo dramatizují akci — místo toho využívají voice-over vyprávěče, dění v jednotlivých scénách nemá druhý plán apod. PRVNÍ REPUBLIKA pro něj tedy byla velkou příležitostí k napsání vlastního žánrového seriálu s klenutým příběhem, prolínajícími se dějovými liniemi a výraznými zvraty.

Gardnerovým záměrem bylo vystavět každou epizodu kolem tří dějových linek, nejčastěji milostného trojúhelníku, vyšetřování vraždy a duchů. V každém díle měla být také obsažena určitá dobová atrakce, ovšem organicky propojená s dějem a postavami, a na konci epizody cliffhanger. Postavy, koncipované jako komplexní charakterové lavírující mezi morálním a nemorálním chováním, byly inspirované *quality* seriály ve stylu HBO, což tvořilo kontrast k pragmatickému obchodnímu modelu španělských melodramat, ale i k veřejnoprávní rodinné zábavě. Současná britská a americká seriálová dramata jako například PANSTVÍ DOWNTON či IMPÉRIUM — MAFIE V ATLANTIC CITY byla pro scenáristy důležitou referencí, k níž se odkazovali jak mezi sebou, tak v mediální propagaci seriálu, čímž ustavovali jeho estetický a kulturní rámec.

Jan Gardner zároveň poprvé v kariéře stál před úkolem sestavit vlastní scenáristický tým a najít fungující model spolupráce. Zpočátku se pokoušel převzít postup uplatňovaný

64) Rozhovor s Janem Gardnerem, 13. 12. 2013.

65) Tamtéž.

66) Rozhovor s Janem Gardnerem, 6. 2. 2014.

Dramedy na seriálu VYPRÁVĚJ: zde se tým scházel zhruba jednou týdně a scenáristé podle synopse hlavního autora Rudolfa Merknera zpracovávali scénosledy a scénáře jednotlivých epizod samostatně. Vyprávění PRVNÍ REPUBLIKY se však od VYPRÁVĚJ značně liší: má svá žánrová specifika, jeho děj je mnohem sevřenější, události propojenější a styl psaní musí být hutnější (narativní strukturu VYPRÁVĚJ naopak Jan Gardner přirovnal k bakalářským příběhům). Dále každá scéna má mít určité vyznění, musí děj posunout určitým směrem. Každý díl by měl mít vystavěné příběhové linky, vybudované napětí a správně načasované zvraty. Pro ujasnění požadované stavby příběhu Jan Gardner scenáristům na začátku rozeslal texty známého učitele scenáristiky českého původu Franka (Františka) Daniela.

Dva hlavní scenáristé PRVNÍ REPUBLIKY, Jan Gardner se spoluautorkou Magdalenou Buštovou, nejprve zpracovali tzv. master synopsi, hlavní děj celé série shrnutý do základních dějových linií podle postav a témat, přičemž každá linie má svůj vlastní vývojový oblouk. Podle master synopse pak začali rozepisovat linky a dějové oblouky pro každou epizodu zvlášť — tzv. synopse dílů (podobné jako u VYPRÁVĚJ). Další scenáristé, vybraní většinou Gardnerem nebo Bobiňským z řad bývalého týmu VYPRÁVĚJ, pak měli podle nich samostatně psát scénosledy a scénáře. Ale Gardner byl s výsledky většinou nespokojený — požadoval dvě nebo tři zásadní přepracování scénosledu, a i poté jej přijal spíše z časových důvodů než pro jeho kvalitu či správnost.

Pavel Gotthard, doktorand scenáristiky a dramaturgie na JAMU a jediný z původních scenáristů, který zůstal v týmu až do konce první série, popisuje situaci takto:

Honza buď dostal scénosled, který mu nevyhovoval, nebo dostal scénosled, který mu tak nějak vyhovoval, on řekl, dobrý, ok, napsal se podle toho scénář, a ten mu potom nevyhovoval. Což dělalo tu spolupráci velmi problematickou a stresující pro všechny zúčastněné, protože vlastně nevěděli, kde je ta chyba, co dělají špatně. [...] A bylo to v podstatě peklo. Docházelo k tomu, že se Honza postupně loučil s těmi scenáristy, protože právě ta spolupráce nefungovala.⁶⁷⁾

Aby tedy Gardner s Buštovou sdělili své představy scenáristům jasněji, pokročili k tomu, že jim začali předkládat hotový scénosled. Gardner se podle svých slov zpočátku bál, aby scenáristy tento styl psaní nenudil, protože je při něm mnohem menší prostor pro vlastní invenci.⁶⁸⁾ V případě Pavla Gottharda se toto řešení ukázalo jako velmi funkční. Většina zbylých scenáristů však během tohoto procesu změn s prací na PRVNÍ REPUBLICE skončila. Obě dramaturgyně, původně z VYPRÁVĚJ, také nezůstaly do konce série — asi u čtvrtého dílu je nahradila Helena Slavíková a s ní pak částečně i Eva Pjajčíková, která začínala na seriálu jako stážistka.

Vzhledem k systému psaní se tedy PRVNÍ REPUBLIKA nachází na hranici mezi klasickou tvorbou jednoho autora a kolektivním psaním. Ačkoli vývoj seriálu začal s ambicí se-stavit početnější scenáristický tým a delegovat větší část práce, jako funkčnější se nakonec ukázal model užší skupinky — konkrétně tří tvůrců (Gardnera, Buštové a Gottharda). Stabilizace tohoto pracovního postupu však trvala až do doby dokončení scénáře osmého

67) Rozhovor s Pavlem Gotthardem, 9. 3. 2014.

68) Rozhovor s Janem Gardnerem, 6. 2. 2014.

dílu, protože nikdo ze scenáristů neměl zkušenosti s kolektivním psaním takto komplexního dramatického seriálu s uzavřeným, klenutým příběhem (pouze s VYPRÁVĚJ a ORDINACÍ V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ). Ve výsledném pracovním modelu nakonec hlavní autor převzal větší kontrolu: podílel se na tvorbě scénosledu, připomínkoval a upravoval všechny verze, v některých případech pak celý scénář napsal sám, pokud stále nebyl spokojen s předchozím zpracováním.

Gardnerova spoluautorka Magdalena Buštová, která měla několikaleté zkušenosti s týmovým psaním ORDINACE V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ a zároveň zálibu v závažných historických tématech, přinášela do seriálu další nové aspekty, především začleňování historických reálií, jež se daly vytěžit pro potřeby příběhu. Pavla Gottharda zase Gardner ocenil jako člověka, který, ač ne příliš zkušený, má přehled o současných zahraničních seriálech, například z produkce HBO a Showtime: „Já mám při scénářích lepší zkušenosti s mladými lidmi, kteří třeba ještě nejsou řemeslně hotoví, ale mají nakoukáno a cítí to. A to řemeslo se metodou pokus omyl prostě naučí.“⁶⁹⁾ Gotthard měl od seriálu na začátku vysoká očekávání. Domníval se, že půjde o výjimečný počín, o „temnější detektivku s duchařskými motivy“,“⁷⁰⁾ což rezonovalo s jeho inklinací k morbidnějším tónům: „pošmourná Praha, chudoba, nemoci. [...] Prostě taková temnější první republika. Ukázat první republiku takovou, jaká skutečně byla, s tou bídou a pokrytectvím.“ Tuto vizi ovšem mírnili pragmatičtější Gardner a Buštová:

Myslím si, že jsem jim dal nějaký typ svižných dialogů, který se jim hodil, a oni mi výměnou za ně odpustili, když jsem někdy přešel drobně přes čáru a dal jsem tam nějaké mokvající dítě. Když to bylo moc, tak to škrtli, ale něco v té střední části deprese tam mohlo zůstat.⁷¹⁾

Po určitém období, kdy byli scenáristé v podstatě ponecháni svému osudu, se institucionální struktury a ideologie vrátily do hry během castingu a natáčení. Dramedy uplatnila svoji autoritu a vsadila na odlehčený tón seriálu, aby tak co nejlépe zapadl do pátečního odpočinkového programu vyhledávaného mainstreamovým a převážně ženským publikem. Rozdílné představy scenáristů a producenta byly akcentovány v poznámkách Filipa Bobiňského k jednotlivým scénářům a v následných režijních explikacích. V době, kdy se již pracovalo na scénáři šestnácté epizody, poslal Bobiňski scenáristům konkrétní připomínky s návrhy na změny v prvních dílech. Připomínky směřovaly k „atmosféře a celkovému pocitu“, který vyvolává úvodní epizoda v potenciálním divákovi.⁷²⁾ Připadal mu z tohoto hlediska temný (např. co se týče válečných scén), místy obhroublý a příliš zaměřený na detaily byznysu rodiny Valentových. Bylo podle něj potřeba, aby především první díl vyzníval pozitivněji, aby se při jeho sledování diváci „cítily příjemně“. Chtěl proto posílit rodinné motivy a více ukázat každodenní rodinný život.

Stěžejním momentem, kdy se plně projeví rozpory mezi jednotlivými tvůrci, byl casting, při němž se rozhodovalo o hlavním protagonistovi mezi dvěma typově naprosto od-

69) Tamtéž.

70) Rozhovor s Pavlem Gotthardem, 9. 3. 2014.

71) Rozhovor s Pavlem Gotthardem, 9. 3. 2014.

72) E-mail Filipa Bobiňského scenáristům (terénní deník, 19. 6. 2013).

lišnými herci. Podle představ scenáristů měl být herec především „opravdový“ a „uvěřitelný“ jako postava, která v sobě nese vnitřní rozpory a válečná traumata. Hlavní autor požadoval spíše „opravdovost“ než přitažlivost a přirovnával postavu k Rickovi z *CASABLANCY*. Producent a režisér na druhou stranu kladli důraz na konvenční vizuální atraktivitu, o které se domnívali, že ji v zahraničí lépe zobchodují, a své rozhodnutí nakonec také prosadili. Ján Koleník coby prototyp mužného hrdiny s hranatou čelistí a svalnatým tělem sice všechny účastníky castingu nepřesvědčil svými hereckými kvalitami, ale především vzhledově pro některé představoval zajímavý a přesný typ pro ztvárnění atraktivní hlavní postavy. Jan Gardner vnímal jeho obsazení jako prohru a odklon od původní vize, kterou podle svých slov sdílel s producentem. „Opravdovost“, „živočišnost“ a herecké řemeslo ustoupily „estetičnu“, „malebnosti“, „krásným lidem“.⁷³⁾ Upozorňoval, že krása herců nehrála nikdy zásadní roli jak v oblíbených českých seriálech, tak v americkém *quality* dramatu: „Třeba Buscemi v *MAFII* v *ATLANTIC CITY*. Tam když se objeví někdo hezký, tak ho za tři dny zabijí.“⁷⁴⁾ Celkové herecké obsazení *PRVNÍ REPUBLIKY*, které jinak kombinuje různé typy (herce z komerčních soap oper, několik představitelů z *VYPRÁVĚJ*, ale i uznávané divadelní a filmové herce), ve výsledku mediuje vztahy v tvůrčím týmu, jež se vyostřily během přípravných prací.

V průběhu diskuzí nad castingem se projevila skutečnost, že v týmu nejsou zcela ujasněné pravomoci. Jak režisér, tak scenárista se zpočátku domnívali, že budou mít nad castingem větší kontrolu. Scenárista Jan Gardner rozhodně nebyl připraven na to, že ostatní tvůrci půjdou takto výrazně proti vůli autora a že jeho slovo nebude mít větší váhu. Filip Bobiš v jednom rozhovoru o Gardnerovi dokonce mluvil jako o „vedoucím projektu“,⁷⁵⁾ což by volně přeloženo odpovídalo funkci showrunnera. Ani titulky nejsou v tomto ohledu jednotné: v úvodních titulcích seriálu jsou jako „autoři projektu“ uvedeni oba producenti z *Dramedy* (Bobiš a Petr Šizling) spolu s Gardnerem. Tato funkce by podle Bobišského měla odpovídat anglickému „created by“.⁷⁶⁾ Na titulních stranách scénářů ovšem stojí položka „koncept projektu“ a u ní pouze jména Bobišského s Gardnerem.

Tyto nevyhraněné funkce svědčí o chybějící standardizaci kolaborativní praxe a dělbě rolí, které bývají v americkém prostředí a zejména u velkých seriálových projektů velmi jasně vymezeny — showrunner je zpravidla hlavní scenárista a producent v jedné osobě, který zodpovídá za celý seriál a má hlavní slovo v klíčových rozhodnutích (důležitější než režisér). Koncentrací pravomocí do rukou této osoby je pak v ideálním případě zajištěna soudržnost seriálu.⁷⁷⁾ U *PRVNÍ REPUBLIKY* nebyla pravomoc jednotlivých tvůrců zcela jasná a až do konfliktního castingu fungovalo rozhodování na bázi spolupráce a dohody všech zúčastněných. Obsazení hlavních rolí však bylo zásadním momentem, který proměnil další vývoj seriálu nejen v jeho tvůrčím pojetí, ale i z hlediska vlivu jednotlivých tvůrců a osobních vztahů mezi nimi. Komunikace především mezi hlavním scenáristou a re-

73) Rozhovor s Janem Gardnerem, 6. 2. 2014.

74) Rozhovor s Janem Gardnerem, 6. 2. 2014.

75) Dostupné online: <www.ceskatelevize.cz/porady/10532695142-prvni-republika/7161-filip-bobinski>, [cit. 20. 7. 2014].

76) Rozhovor s Filipem Bobišským, 7. 2. 2014.

77) Viz např. Peter Dunne, *Inside American Television Drama*. In: Janet McCabe – Kim Akass (eds.), *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*. London: I. B. Tauris 2007, s. 99.

žisérem byla poté narušena a vznikl určitý „blok“, jak uvedl Biser Arichtev.⁷⁸⁾ Producent Bobiški pak do jisté míry fungoval jako prostředník mezi oběma tvůrci.

Režisér veřejnoprávního primetimu

Výběr Bisera Arichteva jako režiséra vyvolával už od začátku příprav neshody mezi producentem a hlavním scenáristou. Gardner se obával, že se do seriálu příliš promítne Arichtevova tendence k lehkému melodramatickému stylu, jakým bylo natočeno VYPRÁVĚJ, a také jeho nedostatek zkušeností s jiným typem režie. Preference uhlazeného vzhledu a romantického náboje podporovaná producentem ovlivnila kompozici záběrů, výběr lokací, kostýmy, rekvizity a samozřejmě ztvárnění postav a dialogů.

Arichtev sám sebe charakterizoval jako flexibilního řemeslníka. Je pro něj důležité se umět přizpůsobit daným podmínkám a zachovat si chladnou hlavu, protože omezení je tolik, že není možné se „na něčem zaseknout“. I když do vývoje PRVNÍ REPUBLIKY nevstupoval od začátku práce na scénářích, a tudíž začínal s jistým handicapem, jeho dlouhodobá vazba na Dramedy a společný background s producenty mu oproti Gardnerovi poskytl velkou výhodu, co se týče možnosti prosadit svou vůli:

My v Dramedy máme určitý styl komunikace. My víme, o čem mluvíme, když se bavíme o těch věcech, protože máme nějakou společnou historii — Petr, Filip, já. Takže my víme, že ty věci není nikdy dobré příliš hrotit. Máme hodně zjednodušenou komunikaci. Nám se stačí bavit málo a víme, na čem jsme.⁷⁹⁾

Arichtevovo pojetí seriálu spočívalo v odlehčení a oživení, které označuje jako „refresh“ dobového seriálu. Spolu s producenty chtěli historický námět pojmut moderně, tak, aby ho „vstřebali mladí lidé, kteří se obvykle na historická témata tolik nedívají.“⁸⁰⁾ S tím se pojilo uzpůsobení slovníku, hereckých projevů i obsazení. Jeho záměrem bylo pracovat s žánrem novým způsobem, „vyčistit to od zbytečných nánosů rekvizit, barevností, všech těchto exhibic a zjednodušit to, [...] použít současnější materiály a [všechno], co tomu dodá modernější háv.“ Podle Arichteva jde o postup používaný právě v současných *quality* seriálech typu HBO, ovšem režisérova stylizace se značně rozcházela s tou Gardnerovou. Arichtevovi připadalo, že scénáře postrádají onu jím zamýšlenou lehkost: je to podle něj vidět v použitých výrazech, dramatickém jazyku, velkých gestech. Místy se mu scény zdály patetické, až to svádělo k parodii, a proto podle něj bylo třeba scénář výrazně „odlehčit“. Podle Gardnera ale taková režie měla zásadní vliv na redukci psychologického rozměru postav, z nichž se vytrácejí důležité nuance. Pavel Gotthard šel ještě dál, když podotknul, že styl PRVNÍ REPUBLIKY nakonec nepřipomíná něco mezi IMPÉRIEM a PANSTVÍM DOWNTON, ale spíše mezi PANSTVÍM DOWNTON a ORDINACÍ V RŮŽOVÉ ZAHRADĚ.

78) Rozhovor s Biserem Arichtevem, 9. 4. 2014.

79) Rozhovor s Biserem Arichtevem, 9. 4. 2014.

80) Tamtéž.

Ani Arichtev sám však v neujasněných podmínkách spolupráce nemohl svou představu realizovat přímočaře. Až v pokročilé fázi natáčení musel přehodnotit výchozí režijní pojetí, protože právě melodrama, o kterém se domníval, že bude pro PRVNÍ REPUBLIKU dominantní, ustoupilo kolem poloviny série do pozadí ve prospěch dramatu a detektivky. Změna rovnováhy mezi těmito příběhovými linkami si vynutila posuny ve vizuálním stylu a v pojetí postav, zvláště v motivacích jednání a psychologickém vývoji. Při realizaci pro Arichteva bylo prý velmi obtížné koncipovat takto náročný seriál v krátkém čase, který měl k dispozici, a s omezenými informacemi o vývoji příběhu, protože scénáře dostával postupně — některé, až když se natáčelo:

Já na začátku dělám uhlazené záběry a postupem té detektivky přidáváme, rozpočíváme kameru, děláme prostě víc detektivku. To je vlastně koncept, který jsem si vymyslel, že to celé rozhýbu. [...Na tom] jsem to nakonec postavil, protože na melodramatu, na kterém jsme si mysleli, že budeme stavět na začátku, to pak nešlo. Najednou, jak jsem dostával další díly, [...] ten detektivní motiv to tolik pohlcuje, že já jsem v určitou chvíli musel udělat rozhodnutí, že to povedeme jinak. To nešlo jinak. To jsem zjistil, až když jsem dostal ty scénáře. To jsem na začátku nevěděl.⁸¹⁾

Změna tónu a zaměření scénářů, v nichž hrála čím dál větší roli detektivní linka a rozporuplnost postav, občas režisérovi, ale i hercům, způsobovala značnou frustraci, protože neznali vývoj celkového narativu série. To v kombinaci s rychlým, diskontinuitním natáčením závislým na lokacích a dostupnosti herců představovalo problém, se kterým se musel režisér vyrovnat a přizpůsobit se náročným podmínkám.

Scenáristé PRVNÍ REPUBLIKY se postupně smiřovali se svojí podřízenou pozicí v procesu výroby. Zpětná vazba z natáčení, ze střížny a ze schvalovacích projekcí je utvrdila v přesvědčení, že se z jejich scénářů během realizace vytrácí podtext scén a mnohé realistické detaily se zmírňují či vypouštějí. Gardner došel k závěru, že nemá velký smysl vyjednávat a hájit svůj koncept před producentem a režisérem, a rozhodl se, že se při práci na druhé sérii bude snažit více „vyjít vstříc“ způsobu realizace.⁸²⁾ Místo jednoho ústředního příběhu s vypracovaným obloukem, na který jsou pevně navázány všechny vedlejší linky, měl v plánu postavit více linek, které budou propojeny volněji. Příběh se tak měl roztáhnout spíše do šířky, „zploštit se“, vyprávění v rámci jednotlivých dílů by přešlo do plynulejšího toku, místo aby se každá epizoda budovala kolem jedné ústřední události.⁸³⁾ Další série by se tak měla z hlediska vyprávění ještě více podobat soap opeře než jiným žánrům, protože její příběh nebude tak soudržný a klenutý, jako tomu bývá v seriálech s uzavřeným dějem.

Záměrem této studie není redukce konfliktního tvůrčího procesu na spravedlivý boj hlavního scenáristy, který měl se svým hollywoodským know-how oprávněné ambice napsat kvalitní dramatický seriál, ale zásahy producenta a režiséra mu to znemožnily. Gardnerova vize se příliš vzdalovala producentově původnímu zadání a konflikty vznikaly zejména z důvodu nedostatečné komunikace a nejasně definovaného rozdělení rolí, kdy měly významný vliv i osobnostní rysy jednotlivých aktérů, jejich vzájemné sympatie či an-

81) Tamtéž.

82) Rozhovor s Janem Gardnerem, 6. 2. 2014.

83) Terénní deník, 5. 11. 2013.

tipatie, jež jsou v tvůrčím procesu důležitější než ve většině jiných pracovních situací. Institucionální pozadí osobních konfliktů tvořila nedostatečně organizovaná a standardizovaná praxe seriálové tvorby, zvláště pak nesystematický vývoj scénářů. V klíčové chvíli, kdy se formovala koncepce příběhu, hlavních postav a kdy se tvořily synopse celé série, se scenáristy přímo nespolečně pracovali ani soukromý producent, ani veřejnoprávní televize; jejich zásahy do vývoje scénářů přišly příliš pozdě na to, aby všichni zúčastnění aktéři mohli dosáhnout uspokojivého konsensu.

Závěr

Ve finální verzi PRVNÍ REPUBLIKY, která se dostala na televizní obrazovky v lednu 2014, se vyjevují výše popsané spory v podobě specifických textuálních diskrepancí: nesourodé obsazení, náhlé změny v charakterizaci postav, nečekaně drsný dialog, ojedinělé záblesky realistického násilí či chudoby a postupně sílící komplexní detektivní linka, nepravidelně zastíňovaná lehkým melodramatem. Co na první pohled může vypadat jen jako odbytá práce tvůrců, je z etnografického hlediska svědectvím tlaků a sporů mezi producenty a scenáristy, které jsou klíčovými prvky měnící se produkční kultury.⁸⁴⁾ Seriál takto mediuje institucionální podmínky a sociální vztahy, jež určovaly proces jeho produkce a jež jej postupně formovaly ve výsledný tvar. V duchu současné antropologie umění a teorie mediace jej lze chápat jako index či kondenzovanou stopu vztahů mezi tvůrci a podmínek transformující se televizní instituce, které během vývoje a realizace původní ideu příběhu postupně měnily v něco zcela jiného, přičemž se ovšem měnily i ony samy.

Prostřednictvím etnografického pozorování produkčního procesu v jeho každodennosti se tyto zdánlivě nahodilé textuální disparity v první sérii PRVNÍ REPUBLIKY jeví v novém světle, objasňuje se jejich původ v produkčním procesu, a dostávají tak svou sociální logiku. Je možné na nich vysledovat, jakým způsobem kompromisy ve finální podobě seriálu mediují sociální vztahy mezi klíčovými tvůrci, kteří mají různý stupeň rozhodovací pravomoci a různou situovanou estetiku a etiku. Pouze zúčastněné pozorování může přiblížit postupné proměny nerealizované vize autorů v kompromis ovlivněný pragmatismem producentů i nekonceptním přístupem veřejnoprávní televize. Přes to všechno měla PRVNÍ REPUBLIKA velmi vysokou sledovanost⁸⁵⁾ a ukázalo se, že čeští diváci slyší na atraktivní herce v kombinaci s romantickým a napínavým příběhem. Recenzenti ovšem z valné většiny PRVNÍ REPUBLIKU kritizovali a ani prodeje do zahraničí zdaleka nesplnily představy producentů — lze se domnívat, že důvodem byl právě nedostatek odvahy ke kontroverznějšímu tématu a zpracování.

Soupeřící zájmy, které ovlivnily tvorbu seriálu, odhalují transformační stav české televize veřejné služby a její měnící se pozici na trhu vysílatelů. PRVNÍ REPUBLIKA byla jedním z jejích pokusů najít nové způsoby, jak čelit konkurenčním stanicím. V tomto případě se o to snažila koprodukcí veřejnoprávní verze soap opery, která se ve výsledku výrazně ne-

84) Ke kulturně-antropologickému pojmu produkční kultury srov. Caldwell, *Production Culture*.

85) Share ve skupině nad 15 let dosahoval průměrně 33,83 %, v absolutních číslech cca 1 milion 301 tisíc diváků. Viz <<http://img.ceskatelevize.cz/boss/image/contents/sledovanost/byli-jsme-pritom/prvni-republika.pdf>>, [cit. 1. 8. 2014].

liší od populárnějších a levnějších příkladů tohoto žánru na soukromých kanálech. Na seriálu se projeví podmínky české televizní tvorby, která stále postrádá standardizované modely skupinového psaní a ustálenou dělbu rolí či pravomocí zúčastněných tvůrčích profesí: každý krok je výsledkem hledání, vyjednávání, přehodnocování, pokusů a omylů. Problematické je to především tvorbu scénářů, zvláště jsou-li vyžadovány v krátkých lhůtách a v určité kvalitě.

ČT jednak nemá jasné dané podmínky spolupráce s nezávislými producenty, jednak je rozpolcená mezi snahou o oslovení masového diváka a o kvalitní tvorbu se společenským přesahem. To se pak odráží v práci s náměty, scénáři i již vyvinutými projekty. Management veřejnoprávní instituce na základě nejasných kritérií rozhoduje, jestli chce skutečně investovat čas, energii a prostředky do určitého projektu, či nikoli, a jaká bude role televize při vývoji tohoto projektu. ČT je také determinována snahou zasáhnout širokou cílovou skupinu a stárnoucího konzervativního diváka, což v současnosti výrazně omezuje snahy o rozvíjení odvážnějších projektů, které si mohou dovolit například placené kabelové televize typu HBO, jejichž cílové publikum je mnohem vyhraněnější. Současně se ale ukazuje, že televize veřejné služby si stále více uvědomuje nutnost vyrovnávat se úrovni importovaných zahraničních seriálů a požadavkům mediálně poučenějších mladších diváků.

Bez transparentní a jasné dané strategie spolupráce s externími producenty zůstává Dramedy jako důvěryhodný partner ČT neohroženým lídrem trhu. Její produkty jsou ve vysílání veřejnoprávní televize jedny z nejsledovanějších, a dá se tedy předpokládat, že si svou pozici udrží i do budoucna. U dalších sérií PRVNÍ REPUBLIKY ovšem lze očekávat i snahu o větší intervence do počátečních fází synopsí a scénářů jak ze strany Dramedy, tak České televize. PRVNÍ REPUBLIKA tak vyznívá jako pozoruhodný index transformující se koprodukční praxe ve veřejnoprávní seriálové tvorbě.

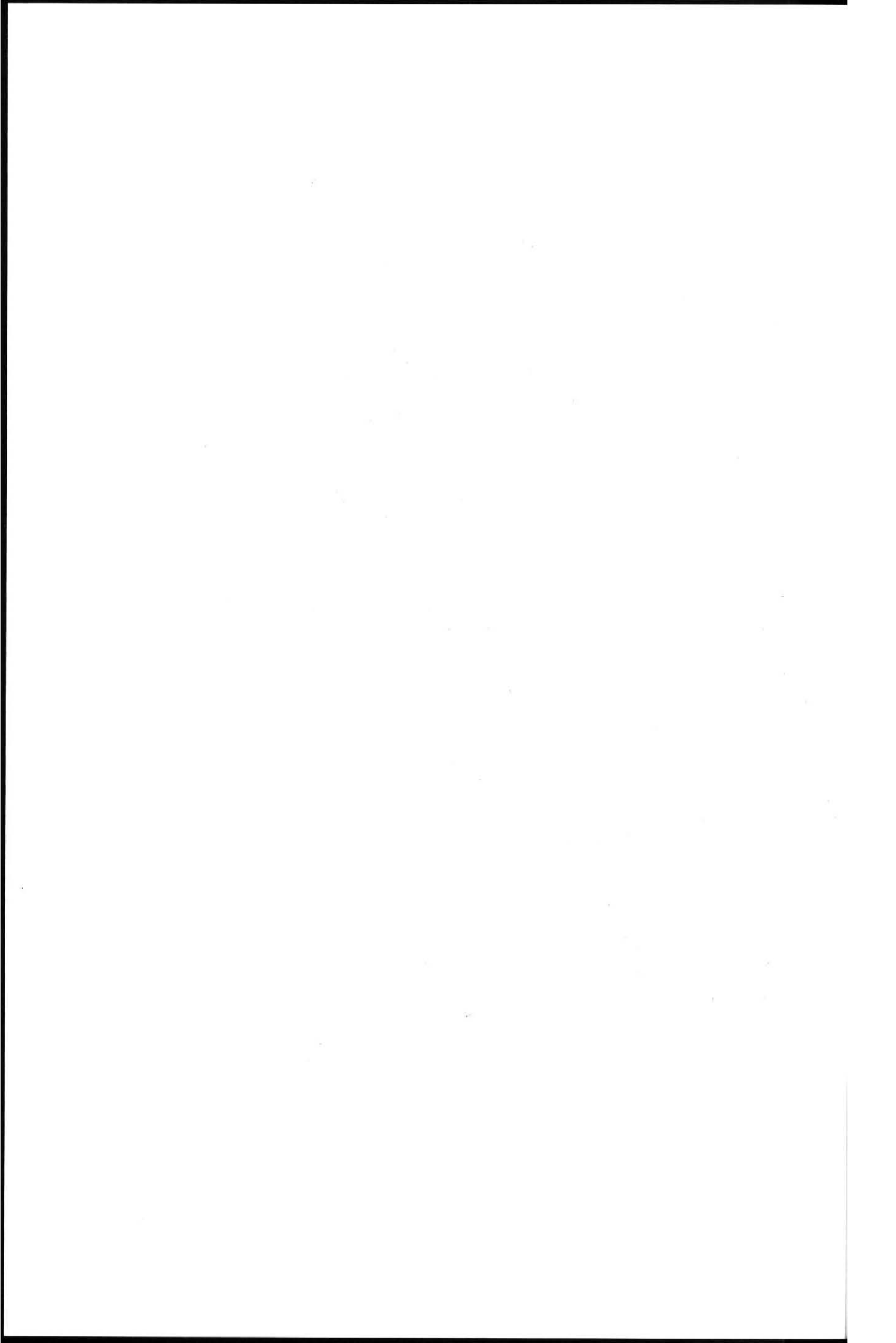
Eva Pjajčíková absolvovala obor teorie a dějiny filmu na FF MU a chystá se zahájit doktorandské studium tamtéž. Její magisterská práce o scénaristickém vývoji a produkci *První republiky* získala výroční cenu České společnosti pro filmová studia. V rámci přípravného výzkumu absolvovala devítiměsíční stáž (zaštitěnou projektem OP VK „FIND“) a zúčastněné pozorování ve scénaristickém týmu *První republiky*, poté se podílela na přípravách její druhé série.

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

SUMMARY

“We are not HBO, We are Television”:***An Ethnographic Analysis of the Group Writing of the Series The First Republic*****Eva Pjajčiková and Petr Szczepanik**

This article focuses on the efforts of the Czech public service television (Česká Televize, hereafter ČT) to compete with private companies for the primetime soap opera audience. The melodramatic historical crime drama *The First Republic* has been something of a turning point in post-Socialist ČT. It exemplifies a recent Czech tendency to coproduce programmes with independent partners, thus blurring the distinction between private and public interests. The series exemplifies a shift away from the longstanding Czech tradition of having one or two writers pen either six- or thirteen-part screenplays as one whole in favor of having a writing team collaborate on dozens of screenplays. *The First Republic* also illustrates the standardization of family entertainment as a ČT programming slot, as well as a greater effort to follow trends in American and, to some extent, European quality television. Through an ethnographic study of day-to-day production processes, this article sheds light on the social logic that drove this collaborative effort. More specifically, it focuses on the differing expectations and authorial subjectivities of the agents and institutions involved in the production of *The First Republic*. The initial conception of the series posited a complex, gritty historical drama, but this idea gave way to what many critics saw as a high-end soap. Shifts in power between ČT, its independent production partners (together with the series' director), and head writer were symptoms of the changing position of public service television on the Czech market and ČT's relationships with private producers. As the most successful programme of its kind, the series stands as a striking emblem of a post-socialist production culture in transition. Research for this article is based on Eva Pjajčiková's experience as a writer intern on *The First Republic*, her nine-month participant observation of the writing team, and interviews both authors conducted with participants in the series.



Muriel Mille

Jak z neobvyklého učinit všední

Produkce věrohodnosti v seriálu Plus belle la vie

Televizní seriál stanice France 3 PLUS BELLE LA VIE, vysílaný pět dní v týdnu, je vystavěn na paradoxu. Na počátku byl prezentován jako realistická kronika zachycující všední život na marseillském sídlišti, záhy se však začal ubírat jiným směrem — objevily se nečekané zvraty, kriminální zápletky s prapodivnými peripetemi a fiktivní sídliště bývalé fókajské metropole se proměnilo v nepřetržitý kolotoč vražd, spiknutí, obětí prohníklých realitních makléřů, lyonských mafiánů, tibetských teroristů, ďábla... Na základě synopse uvedené na internetových stránkách produkční společnosti je možné vypožorovat, že i přesto je seriál nadále částečně prezentován jako „realistický“ a „blízký lidem“: „PLUS BELLE LA VIE vypráví příběhy současné společnosti, a díky tomu je opravdu blízký lidem. Sleduje životy obyvatel obyčejné čtvrti Mistral v samém centru Marseille.“¹⁾ I když se seriál odchýlil od svého původního konceptu, snaha zobrazit současnou společnost zde přetrvává. Svědčí o tom výroky producenta seriálu Huberta Bessona zveřejněné v článku o realističnosti televizních seriálů: „PLUS BELLE LA VIE se odehrává v naší společnosti, vypráví příběhy, které se jí týkají. [...] Je potřeba rozlišovat mezi aktuálností a realističností. Reálnost našeho seriálu hraje významnou roli.“²⁾ Seriál tedy deklaruje záměr dosáhnout shody se skutečností, ačkoli se sám naopak vyznačuje komplikovanými zápletkami plnými událostí a zvratů, ba i fantastickými prvky.³⁾

Snaha o realismus je hodnotícím kritériem, na něž se odkazuje během všech produkčních fází. Projevuje se pak různými způsoby dle konkrétního příběhu a podle toho, v jaké

1) Ukázka uvedená na stránkách produkční společnosti Telfrance věnovaných seriálu: <www.plusbellelavie.fr>. Seriál má mnoho webových stránek. Další oficiální stránky spravuje France 3, zbylé jsou neoficiální a vytvořili je fanoušci.

2) Cit. in Pierre L a n g l a i s , *Plus belle la vie ou le réalisme télévisé*. Slate.fr, 7. 2. 2010, <www.slate.fr>.

3) Fantastické příběhy, které se v seriálu objevovaly již od počátku, se nikdy uprostřed produkčního týmu neobešly bez diskusí — postava Lucase vídávala duchy, v seriálu se objevil ďábel v podobě postavy Vassaga, vypočítavého podnikatele, mladá Sybille se díky telepatickým schopnostem spojila se svým nevlastním bratrem Quentinem...

výrobní fázi se nacházíme. Ráda bych zde tento rozporuplný přístup prozkoumala a pokusila se popsat, jak lidé, kteří ovlivňují samotnou výrobu seriálu, aplikují, navzdory jeho proměnám, kontrolní mechanismy zajišťující věrohodnost, a jak se tento záměr promítá do rozhodování týkajících se narativu a způsobu natáčení. Tvůrci pořadu se k původní myšlence realismu seriálu staví opravdu nejednoznačně, vědomě souhlasí s nepravděpodobností většiny dějových linek, avšak během celého výrobního procesu jednají s ohledem na věrohodnost.

Snaha o realismus je zdrojem celé řady rozličných problémů (které se liší dle výrobní fáze), a funguje proto jako pracovní konvence pro různé účastníky procesu tak, jak tento pojem chápe Howard Becker.⁴⁾ Jednotliví aktéři vytvářejí kritéria rozhodování a hodnocení produktu, i když se jejich představa o divákovi nebo pojetí realističnosti mohou lišit v závislosti na vlastní společenské dráze, zkušenostech či postavení ve výrobním procesu.⁵⁾ I když by bylo přínosné zaměřit se na sociologické aspekty tohoto problému, mým cílem bude pochopit mechanismy prosazování realističnosti jakožto hlavního pracovního záměru.⁶⁾

Jeden z mechanismů fungování realismu ve fikci spočívá v tom, co Roland Barthes analyzuje jako „efekt reálného“ (*effet de réel*), to znamená „objekt, který není ani nevhodný, ani signifikantní“,⁷⁾ a jehož funkcí je denotovat „konkrétní reálno“⁸⁾ skrze referenci ke konkrétnímu detailu. Částečně jsou to právě tyto efekty reálného, které navozují „iluzi reálného“, tak jak tento pojem vysvětluje Jean-Claude Passeron, když pojednává o románové iluzi.⁹⁾ Důraz, který tvůrci seriálu kladou na realismus, se tak odráží v práci a pozornosti, již věnují souboru prvků sloužících jako efekt reálného a vracejících dějové zvraty do rámce každodennosti. Požadavek realističnosti v procesu produkce vyvstává jako série narativních a technických problémů a je rovněž způsobem, kterým se tvůrci vztahují k výsledné práci, a tím i ke svému publiku.¹⁰⁾

Má práce vychází z dosud probíhajícího výzkumu, jenž spočívá v analýze zde zmíněného seriálu.¹¹⁾ Vycházím z projekcí jednotlivých dílů, četby sylabů a studia produkčního procesu založeného na zúčastněném pozorování scenáristických porad, přípravných porad před natáčením a během samotného natáčení. Realizovala jsem rovněž řadu rozhovorů s různými aktéry tohoto procesu, především pak scenáristy. Podařilo se mi také nashromáždit pracovní materiály, které mi umožní analyzovat změny v konstrukci děje od prvních pracovních porad až po samotné vysílání. Jedná se především o různé verze scénářů. Přiklonila jsem se k detailnější analýze transformací jedné zápletky v průběhu celé-

4) Howard S. Becker, *Art Worlds*. Berkeley — Los Angeles: University of California Press 1982, s. 42.

5) Dominique Pasquierová vysvětluje: „Tvorba obsahů je výsledkem vyjednávání mezi tvůrci pocházejícími z různého společenského a kulturního prostředí. Ti jsou posléze konfrontováni s diváky, kteří jsou sami různorodí a jejichž reakce jsou stěží předvídatelné.“ D. Pasquier, *Les scénaristes de télévision*. Paris: Nathan 1995, s. 6.

6) H. S. Becker, *Art Worlds*, s. 42.

7) Roland Barthes, Efekt reálného. *Aluze* 10, 2006, č. 3, s. 78.

8) Tamtéž, s. 80.

9) Jean-Claude Passeron, L'illusion romanesque. In: týž, *Le raisonnement sociologique*. Paris: Nathan, s. 214.

10) Srov. Sabine Chalvon-Demersay, Les scrupules de Robinson: les professionnels face à leurs responsabilités morales. *Médiamoprhoses*, 2007, numéro hors-série, s. 30–34.

ho výrobního procesu, a stejně tak se zaměřím na to, jak si se scenáristickými změnami poradila produkce.

Konkrétně mě budou zajímat prostředky, které byly využity k zarámování násilného jednání nezletilé postavy a k tomu, aby její čin působil věrohodně. Věnujeme-li pozornost tomuto konkrétnímu činu, můžeme analyzovat principy rozhodování v přípravné scenáristické a realizační fázi a rozhovory, které s tímto souvisejí, abychom pochopili scenáristické a morální dopady tohoto zvratu. Přednostně nás budou zajímat otázky věrohodnosti, které vyvstávají při práci scenáristů, a až posléze to, jakým způsobem se promítají do etických úvah a technických obtíží v průběhu produkčního procesu. Má studie je proto uspořádána do tří částí dle výrobních fází seriálu — psaní synopsí příběhů, vytvoření dialogové verze, přípravy natáčení a samotné natáčení. To nás nakonec přivede zpět ke koncepcím televizního publika, které jsou implicitně obsaženy v předešlých otázkách.

Diferencovaný přístup k věrohodnosti

Mladík Raphaël Cassagne v pondělí 16. března 2009 v poslední scéně 1176. dílu pobodá podnikatele Charlese Frémonta přímo na policejní stanici v Mistralu. Podrobnější rozbor této scény a diskusí, které vzbudila během přípravy scénáře i natáčení, nám poslouží jako referenční příklad při analýze přístupu tvůrců seriálu k věrohodnosti děje.

PLUS BELLE LA VIE se vyznačuje některými prvky soap opery dle definice Muriel Cantorové a Suzanne Pingreeové z jejich knihy věnované tomuto žánru,¹²⁾ a sice — dlouhým vysíláním, nevyčerpatelností příběhů a spletítymi zápletkami. Rozdíl je jen v tom, že napětí v seriálu nevytvářejí milostné zápletky, ale nečekané zvraty v podobě kriminálních zápletek. Každý díl je zakončen závěrečnou scénou, tzv. *cliffhangerem*,¹³⁾ který vyvolává otázky a napětí, a tím podněcuje diváka, aby seriál sledoval i následující den. Tyto postupy jsou vlastní jak románu na pokračování, tak i soap opeře, ale v případě PLUS BELLE LA VIE nepojednává závěrečná scéna o vztazích mezi postavami, nýbrž téměř vždy se jedná o detektivní zápletku. Mimochodem zde také dochází k mnohem čtenějším obměnám zápletek nežli v soap opeře. Rychlost obměňování nutí autory donekonečna vymýšlet nové příběhy a zvraty, aby děj nepostrádal akci a napětí. Hybridní způsob, jakým je seriál definován, vytváří narativní omezení při tvorbě scénáře i diferencovaný přístup k ambici dosáhnout realističnosti zápletek.

Předtím, než představíme dilemata scenáristů, musíme popsat organizaci scenáristické práce na tomto seriálu. Tvorba 260 dílů za rok je rozdělena do dvou scenáristických dílen. Základní strukturu děje má po celý rok na starost dílna autorů scénosledu složená ze sedmi scenáristů a hlavního scenáristy. Tato dílna se schází každý týden a v 85 scénách týdně rozvíjí různé zápletky pro pět dílů, které bývají odvysílány zhruba tři měsíce poté. První fáze psaní je kolektivní — scenáristé rozebírají jednotlivé scény z daného týdne

11) Autorka publikovala výsledky tohoto výzkumu ve formě disertační práce: *Produire de la fiction à la chaîne: sociologie du travail de fabrication d'un feuilleton télévisé*. EHESS, 2013.

12) Muriel G. Cantor – Suzanne Pingree, *The Soap Opera*. Beverly Hills: Sage 1983, s. 22.

13) *Cliffhanger* je pojem pocházející z amerických seriálů a filmů na pokračování končících napínavými scénami, aby donutily diváka přijít do kina na pokračování. Typickým příkladem je hrdina visící na okraji skály.

a předtím, než je představí celé skupině, na nich pracují ve dvojicích. Druhou dílnu tvoří sedm autorů dialogů — jeden autor pro každý díl a dva odpovědní scenáristé pro daný týden dohromady vytvářejí dialogové verze scénářů. Text je během svého vzniku opakovane pročitán, převypravován a rozebírán. Mechanismy, kterým text podléhá, výborně popisují v článku o zrodu seriálů Sabine Chalvonová-Demersayová a Dominique Pasquierová:

Je zřízena opravdová „kyvadlová doprava“, texty putují ke čtení od jedné skupiny ke druhé, podobně jako návrhy zákonů mezi poslanci, a jsou během nepřetržitých připomínkování opravovány, doplňovány a přepisovány.¹⁴⁾

V tomto případě probíhá kolování textů extrémně rychle a v každé fázi výroby podněcuje společné diskuse.

Větší důraz na důsledky nežli na dějové zvraty — diferencované zpracování zápletek

Naše scéna je tedy *cliffhangerem*, jelikož nechává diváky na pochybách o tom, jaké následky Raphaël za svůj čin ponese — zavraždil Frémonta? Hlavní dějová linka vypráví příběh policejního vyšetřování ve čtvrti Mistral, které se týká ilegálního obchodu pod vedením záhadného Kamského. Existuje podezření, že Charles Frémont, bývalý advokát a podnikatel, ústřední „zloduch“ seriálu, je ve skutečnosti tímto Kamským. Ve stejné době začíná Jennifer, mladá dívka s problematickou minulostí, chodit s Raphaëlem, který navštěvuje zdejší gymnázium. Jennifer je stále zapletena do pochybných obchodů a zdá se, že je v kontaktu s Kamským; ten jí přikazuje, aby našla jednu ilegální přistěhovalkyni, která mu utekla. Jennifer tuto povinnost neustále odkládá, v pátek 13. března nakonec závěrečná scéna ukazuje Jenniferino mrtvé tělo v kufru auta. Podnikatel Charles Frémont, který byl zprostředkovatelem mezi Kamským a mladou dívkou, je v zápětí podezřelý z vraždy. V pondělí je během dne zatčen. Ten stejný den večer ho přímo na policejní stanici napadne Raphaël s nožem, protože mu smrt přítelkyně dává za vinu.

Dějová linka je zde založena na hledání skutečné totožnosti tohoto Kamského a na přítomnosti zkorumpovaných policejních příslušníků. Tento nečekaný zvrat není pro příběh nijak zásadní, avšak slouží k udržování napětí a autory námětu od počátku staví před rozpor, jenž vyvěrá z důsledků tohoto činu — Frémont vyvázne bez újmy, ale Raphaël spáchal závažný čin. Raphaël je ústřední postavou a musí se nadále objevovat na obrazovkách. Seriál tedy nemůže vyprávět o pravděpodobných důsledcích jeho činu, jelikož by na nějaký čas z obrazovek musel zmizet. Pokus o vraždu se ale musí projevit v pokračování ústřední zápletky. Vyprávění se tak soustředí kolem Frémontova pobytu v nemocnici. Objevuje se však nedomyšlený dějový prvek, který tvůrci probírají po celou dobu výroby — závažný čin zůstává bez následků. Autoři, kteří jsou již od prvních fází tvorby scénáře konfrontováni s rozporuplností seriálu, vnímají věrohodnost tohoto děje jako problematickou.

14) Sabine Chalvon-Demersay – Dominique Pasquier, La naissance d'un feuilleton français. *Réseaux*, 1991, nr. hors série, s. 105–106.

Tým autorů scénosledů ani ostatní aktéři podílející se na produkci seriálu nezpochybňují pravděpodobnost zápletky jako takové. Pokus o vraždu přímo na policejní stanici není skutečně předmětem diskuse, hlavní dějové linky A bývají dokonce založeny na spektakulárních zvratech a událostech, které vybočují ze všední skutečnosti — únos, zjetí rukojmích, pokus o vraždu, vraždy a neustálá zatýkání. Tvůrci někdy až žasnou, co vše jsou diváci v seriálu schopni vnímat jako realistické:

Lidé mi často říkali, když jsem jim řekl, že pracuju na PLUS BELLE LA VIE, třeba pokladní, říkali mi: „no jo, ale tak to v životě chodí“. Jaký teda musí člověk vést život, aby se mu za jeden rok stalo to, co nějaké postavě z PLUS BELLE LA VIE? To je depka. (Dialogista)

Navzdory všemu si tvůrci během psaní i po celou dobu výroby kladou otázku, zda seriál odpovídá realitě soudobé francouzské společnosti, v případě námi zmíněné scény to však nečiní s ohledem na samotný čin, ale na následky daného činu. Otázka vyvstala již na prvním setkání autorů scénosledu. Autoři příběhu se setkávají dvě odpoledne a jedno dopoledne týdně, aby probrali a společně vymysleli, jak se budou vyvíjet jednotlivé dějové linky. Ve dvojicích pracují na některých zápletkách a poté výsledky práce představují týmu, zvláště pak hlavnímu scenáristovi. Na společné schůzce jsou probírány hlavní etapy linky A, především tento čin, který okamžitě vyvolává otázky:

Autor scénosledu 1:¹⁵⁾ A co se stane s Raphaělem v době, kdy do vězení posílají dvánáctileté děti?

Autor scénosledu 2: To by byla dobrá linka B o nezletilých ve vězení.

Na této ukázce můžeme pozorovat jeden z principů konstrukce příběhu seriálu, který bude pro způsob, jak budou zpracovány následky Raphaělova činu, určující — jakožto peripetie „zápletky A“ (nebo linky A) není otázka přístupu k nezletilým delikventům doopravdy nastolena, takový typ otázek spadá spíše do okruhu zápletek „typu B“, které se zabývají aktuálním stavem společnosti, tím, co nazýváme „společenskými problémy“. Koexistence těchto dvou druhů zápletek umožnila sladit počáteční koncepci seriálu s pozdějšími změnami v tomto druhu narace. U „zápletek B“ kladou autoři ještě více důraz na věrohodnost, jelikož mají často vzdělávací ambice.

To u různých zápletek vyvolává diferencovaný přístup ke společenské skutečnosti a k poslání seriálu — líčení situace nezletilých vězňů by se sice dostalo do dějové linky se společenským a vzdělávacím posláním, ale nebylo by zařazeno do „linky A“. Navzdory skutečnosti, že se nacházíme uprostřed detektivní zápletky, kterou autoři sami považují za nereálnou, je zajímavé pozorovat, že oni sami vznášejí otázku o věrohodnosti. Jakmile vyvstává problém s věrohodností nepotrestání tohoto činu, okamžitě vytvářejí zápletku B o soudním stíhání Raphaëla. To se stane následující týden, zpočátku neplánovaným, předmětem rozpracování zápletky. Práce na této zápletkě přivádí na scénu mladíkova otce, ten

15) Jména dotazovaných byla nahrazena jejich pracovní funkcí. Autoři dialogů a scénosledů jsou chronologicky očíslováni v pořadí, v jakém se v příspěvcích vyskytují.

se soudcem probírá právní následky synova činu, poté žádá oběť, Frémonta, aby stáhnul žalobu, a nakonec se mladík Frémontovi omlouvá. V prvním plánu sledujeme utrpení dospívajícího chlapce, jež mu tato konfrontace způsobuje. Ve scéně, ve které má dojít k omluvě a kde je útočník s obětí konfrontován tváří v tvář, dochází ke zvratu situace, když se Frémont sám přichází omluvit a vyjádřit chlapci upřímnou soustrast k úmrtí dívky. Scéna vrací věci do původního pořádku — zlou postavou seriálu je Frémont, nikoli Raphaël, jehož čin je bagatelizován. Závěrečná scéna ukazuje Benoíta zdůrazňujícího, že šetření není u konce a je potřeba připravit s advokátem spis. Nakonec se Raphaëlovi udělá nevolno a žádný z následujících dílů se už k tomu, co udělal, ani k následkům jeho činu nevrátí. Po několika dílech, řadě zápletek a narativních odboček se po této události slehne zem a mladík na svůj zármutek rázem zapomene. Právní důsledky činu jsou zcela vyřešeny jeho ospravedlněním prostřednictvím sekundární dějové linky, trvající pouhý týden. Nacházíme zde další aspekt diferencovaného přístupu k věrohodnosti — postavy se vyvíjejí spíše díky „zápletkám B“, čili těm, které jsou považovány za „realističtější“ než zápletky „typu A“, a v důsledku tedy skrze ty, které se týkají spíše rodinných a milostných vztahů postav nežli jejich příhod s policií. Postavy se moc nemění, ale jsou poznamenávány vedlejšími zápletkami, zatímco ty „typu A“ je nikterak neovlivňují. Postavu Raphaëla tak určuje vztah k jeho sestře a k otci, rozvod jeho rodičů, ale pokus o vraždu vývoj jeho postavy nijak neovlivní a zármutek nad ztracenou přítelkyní ho brzy přejde. Jedním z mechanismů, jakými se tvůrci vypořádávají se spornými pasážemi seriálu, je kumulace vedlejších zápletek a příběhů, která znemožňuje neustále připomínat, co se stalo v předešlých dílech. Selektivní paměť postav je v souladu s postupným zapomínáním událostí, kterému divák podléhá v důsledku záplavy dějových zvratů. Toto postupné zapomínání můžeme sledovat také u samotných autorů, kteří při si tvorbě nových dílů více či méně nepamatují na staré zápletky. Aby si zachovali tvůrčí přístup, musejí zapomínat, a předpokládá se tomu tak i u diváků, kteří musejí být vždy překvapeni.

Hra s „efektem reálného“

Diskuse a otázky autorů vycházejí z jejich předpokladu, že by se společnost z PLUS BELLE LA VIE po srovnání fiktivního a reálného světa měla, jak jen to je možné, podobat soudobé společnosti (o tom svědčí otázka autora scénosledu č. 1 citovaná výše v textu nebo také následující reakce ostatních scenáristů). Autorům připadá pojetí události problematičtější především z právního hlediska. Následující den¹⁶⁾ během schůzky probírají scénu odehrávající se v pondělí ráno, kdy Benoît, otec Raphaëla, přichází na stanici vyzvednout syna:

Autor scénosledu 1: Normálně by rovnou vyfasoval basu, pět let.

Autor scénosledu 3: Není to věrohodné.

Hlavní scenárista: Soudce může rozhodnout o jeho propuštění.

Autor scénosledu 2: Prostě to není realistické.

16) Dílna autorů scénosledu se setkává ve čtvrtek odpoledne, v pátek odpoledne a v pondělí ráno za účelem skupinové práce na přepisu zápletek do scénosledů.

Autor scénosledu 1: Musí nést odpovědnost.

Autor scénosledu 3: [ověřuje na jednom z počítačů umístěných v zasedací místnosti a sleduje na internetu] Musí u toho být opatrovník.

Diskuse se tedy týká otázky, jak uvést v soulad to, co by se pravděpodobně stalo ve skutečnosti, s tím, co se odehrává v seriálu. Zmínění a následné zinscenování právního řízení zdánlivě funguje jako efekt reálného, postrádá opravdovou narativní funkci. Po diskusi a rozpracování příběhu si autoři pohrávají s právním rámcem, aby do něj zápletku tak či onak zasadili. I když se v seriálu udála řada nevšedních událostí, většina zápletek je zasazována do francouzského právního systému a jednotlivé spáchané činy jsou označovány právní terminologií.

Realismus emocí

Paralelně se soudním procesem je aplikován ještě jeden scenáristický prostředek určený k ospravedlnění Raphaëlova jednání. V různých scénách je zdůrazňován jeho zármutek a sledujeme, jak ho v pokoji postupně utiňuje kamarád Nathan, sestra, otec... nebo se objevují flashbaky z Jennifeřina pohřbu. Chlapcovo utrpení je zdůrazňováno s takovou naléhavostí, až se z něj stane ospravedlnění pro jeho čin. Z rozhovorů mezi autory totiž vyplývá, že se konzistentnosti zápletek dosahuje nejčastěji pomocí psychologického odůvodnění jednání, které nemusí působit vždy věrohodně, ale je motivováno city a emocemi, jež mladý středoškolák prožívá. Na připomínky o nerealističnosti seriálu scenáristé často reagují tak, že zápletky sice mohou působit nepravděpodobně, avšak podstatné je, aby skutečnosti odpovídaly reakce postav. Během rozprav v dílně autorů scénosledu jsou scény Raphaëlova utrpení popisovány následovně: „vztah mezi Nathanem a Raphaëlem jsme více psychologizovali“, doplňuje hlavní scenárista, když představuje odpolední práci zbylým scenáristům. Jak vysvětluje vedoucí dialogové dílny, realismus je tak vkládán do přesnosti emocí, které postavy projevují:

Znamená to, že v PLUS BELLE LA VIE jsou podstatné pocity. Je to totiž o postavách a o tom, co prožívají. Prostě o tom, co zažívají skrze své příběhy. A proto si lidi oblíbí někoho, kdo zažil něco nebývalého.

Může se nám zde vybatvit pojem Ien Angové „emoční realismus“, který rozvíjela při výzkumu recepce seriálu DALLAS v Nizozemí — dotazované diváčky pokládaly emoce prožívané během sledování seriálu za skutečné.¹⁷⁾ V našem případě se jedná spíše o realističnost emocí postav. Nicméně tuto realističnost emocí je možné sledovat i v procesu identifikace, kterým během psaní procházejí samotní autoři. Debata o odpovědnosti autorů a seriálu nevyvolává pouze úvahy o možných reakcích diváků, objevují se rovněž osob-

17) Ien Ang, *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London: Routledge 1989; D. Pasquier, *La culture des sentiments. L'expérience télévisuelle des adolescents*. Paris: Éditions Maison des Sciences de l'homme 1999, s. 49.

ní reakce autorů na téma, jak by se v dané situaci zachovali oni sami. Dva autoři scénosledu, ve věku zhruba 40 let (což odpovídá věku Benoïta, Raphaëlova otce), tak reagují na obsah scény (Benoît se nachází tváří tvář svému synovi na policejní stanici) ze svého osobního hlediska:

Autor scénosledu 4: Benoïtova reakce typu „Ach, co tvá studia“, to je blbost... Mělo by to být spíš: „Zabití člověka, chápeš, cos udělal?“

Autor scénosledu 1: Benoît si vyčítá, že na něj nedohlížel. Já bych si to dával fakt hodně za vinu.

Scéna tak posléze zdůrazňuje otcovy pocity viny, v následující scéně se sám sebe táže, zda na tom nese odpovědnost. Scéna z následujícího dne mimochodem také ukazuje, jak na sebe Benoît přebírá synovu odpovědnost. Podtitul této scény ve scénosledu zní: „Dokáže Benoît uklidnit svého syna?“ Otcí je zde připisován silnější pocit zkroušenosti ze zprávy o možném uvěznění než synovi. Stejně tak šestá úterní scéna je nadepsána „Benoît se cítí provinile“. Aktéři procesu produkce tak fungují jako barometr diváckých reakcí s ohledem na věrohodnost jednotlivých detailů.

Vztah ke skutečnosti, o který seriál usiluje, se tak v této fázi vývoje opírá o dva registry zápletek, ale rovněž o aplikaci souboru detailů působících jako efekt reálného. V první řadě se jedná o zinscenování soudního řízení, které vede k potrestání činu, a také o věrohodnost hodnocenou na základě přesnosti pocitů postav. Zde se mimochodem objevuje hlavní mechanismus výroby seriálu — první osoby, které je nutné během psaní i celého produkčního procesu přesvědčovat, jsou ostatní scenáristé a další aktéři podílející se na výrobě.

Od příběhu k postavám

Na postavy a jejich reakce je kladen větší důraz spíše během druhé fáze psaní, kdy se vytvářejí dialogové verze scénářů. Každý týden je z řad autorů scénosledu vybrán „odpovědný autor“, ten společně s hlavním scenáristou, poté co autoři scénosledu dokončí scénosled, vysvětluje autorům dialogů jednotlivé scény. Během schůzky musejí hlavní scenárista s odpovědným autorem svou práci a rozhodnutí autorům dialogů jasně vyložit. Znovu se rozebírají jednotlivé scény a řeší se opět narativní koherence, věrohodnost děje a vývoj postav. Autoři dialogů se o tyto otázky opět zajímají s ohledem na své profesní zájmy — musí dát popisovaným scénám podobu dialogu, nějaký obsah a postavám charakterizaci.

Výběr slov

Autoři dialogů jsou často důslednější v otázce správného používání právnických pojmů. Raphaëlův čin tak opět vyvolává diskuse o právních dopadech. Povědomí autorů o soudobé společnosti se shoduje s tím diváckým, například díky tomu, že sledují stejné zprávy.

Věrohodnosti se posléze dosahuje pomocí detailů a výrazů, které zastávají funkci efektu reálného, například když se hovoří o „opatrovníkovi“ nebo také o tom, že bude Raphaël pod „ochranným dozorem“:

Vedoucí dialogové dílny: Nehrozí mu tady za to mnohem víc, když to měl předem promyšlené?

Autor dialogů 1: Jeden ten hráč rugby přece zabil svou ženu a řekli, že to nebylo předem promyšlené, i když přišel s boučákou, ale byl opilý.

Autor dialogů 2: Víme, co mu hrozí, ale budeme mlžit... Jak je starý?

Hlavní scenárista: Už mu bylo 16 let.

Vedoucí dialogové dílny 2: Má před maturitou, učí se dobře.

Autor dialogů 3: Zůstane venku.

Hlavní scenárista: Soudce se ho rozhodne nechat na svobodě.

Autor dialogů 1: Myslíš, že je to reálné?

Autor dialogů 4: To teda ne, no...

Autor dialogů 2: Ten, koho podřízl, je hovado... Můžeme použít třeba „psychiatrické pozorování“.

Autor scénosledu 3, odpovědný autor: Ano, „dočasně stíhán na svobodě před psychiatrickým vyšetřením“, půjde před soud pro nezletilé.

Zde vidíme, že autoři hodnotí věrohodnost příběhů dle vlastních znalostí a že je na terminologii kladen velký důraz. Zabývají se jí totiž stejně jako samotnými právními dopady činu. Výběr správných pojmů funguje jako upřesnění efektu reálného, o který se zmínkou o soudním procesu usiluje již od fáze scénosledu. Dané pojmy ukotvují příběh v realitě sociálních poměrů i trestního soudnictví. Jde o to nabídnout dialogistům to, o čem se „dá mluvit“, klíčové pojmy použitelné v dialogích (jak lze vidět v níže citované ukázce). Je zajímavé, že i když se sami tvůrci shodují na tom, že by to ve skutečnosti nebylo možné, rozvíjí se debata o používání právnických pojmů a hodnocení situace z právního hlediska.

Psát věrohodně znamená psát konzistentně

Posléze je potřeba rozepsat scénu do dialogů, vymýšlet argumenty a obhajobu obou stran. Scéna shrnutá ve čtvrtku ve 13 hodin do jedné věty už v pondělí ráno po schůzce autorů scénosledu zabírala celý odstavec. O týden později musela být přeformulována do dialogů.

Většina vět ve scénosledu je psána ve volné nepřímé řeči, avšak převést je do replik vyžaduje přesnou znalost terminologie nebo schopnost vymýšlet argumentaci pro rozdílné postavy. Dialogy se tedy nejčastěji zaměřují na motivace postav, aby jejich repliky měly z čeho vycházet. Na tato témata se začíná diskutovat již ve fázi tvorby scénosledu. Tyto potřeby dramaturgie a narativní koherence vedou autory k tomu, aby ospravedlnili a vysvětlili veškeré jednání postav — autoři musejí vysvětlit rozhodnutí ostatním, ať se jedná o přípravu scénosledu či dialogů. V procesu scenáristické tvorby se jedná o důležitý aspekt,

bere se přitom ohled na diváka, ale spíše implicitně. V první řadě je důležité, aby autora chápali kolegové, a teprve pak i diváci. V konečné dialogové verzi tak scéna pomocí různých argumentů rozvíjí věty scénosledu a navrhuje psychologické opodstatnění Raphaëlova činu i právní rámec, který vysvětluje jeho nepřítomnost při soudním procesu.

První scéna dílu 1777. V kanceláři komisařky Very Madiganové. Benoît přišel pro Raphaëla.

Benoît a Raphaël tedy sedí naproti komisařce. Raphaël má nepřítomný výraz. Benoît je zdrcený. Véra Raphaëlovi podává nějaký dokument.

VÉRA

Podepište to tady... (*Raphaël podepisuje papír.*) Byl jste u soudce pro nezletilé?

BENOÎT

Ano... Raphaël je obviněn.

VÉRA

Máte štěstí, že ho neposlali do vazby. Dnes už není problém poslat nezletilého do vězení. (*Véra ukazuje Benoîtovi dokument.*) Musíte to jakožto právní zástupce podepsat.

BENOÎT

Soudce usoudil, že jednal v afektu.

Benoît se podepsal. Véra uklízí dokument. Shovívavě se obrátí na Raphaëla.

VÉRA

Co vás to vzalo? Jste chlapec se vzděláním, slušně vychován. (*Raphaël mlčí.*) Odpovězte, snažím se to pochopit...

RAPHAËL

Měl jsem Jennifer rád.

VÉRA

Myslíte si, že láska vše ospravedlňuje?

RAPHAËL

No dobrý. Kázání už mi dával soudce.

(Véra zaujme přísnější postoj.)

VÉRA

To napadení vás bude pronásledovat po celý život. Zůstane ve vašem trestním rejstříku, nebudete moci zastávat veřejné funkce.

RAPHAËL

Na to kašlu.

BENOÎT

Raphaëli, nebuď takový, prosím.

RAPHAËL

Kašlu na nějaký podělaný život. Jennifer je mrtvá, na všechno ostatní kašlu...

VÉRA

Čas by byl vaším spojencem... Postupně byste její ztrátu přijal. Proces s vrahem Jennifer by vám pomohl pochopit, co se tehdy stalo.

RAPHAËL

Nemusíte se namáhat.

VÉRA

Dnes jste vystaven nejen zármutku ze ztráty své přítelkyně, ale jste také obviněn z pokusu o vraždu. Jak se můžete spolehnout, co bude zítra?

RAPHAËL

Zítřek? Takové slovo neznám.

VÉRA

Za pár let poznáte, co to znamená... Doufám, že nebude příliš pozdě.

BENOÎT

Můžeme jít?

Po chvíli.

VÉRA

Ano...

Benoît vstává. Raphaël zůstává na místě.

BENOÎT

Jdeš?

Raphaël se pomalu zvedá.

VÉRA

Pokud budete cokoli potřebovat, zastavte se.

BENOÎT

Děkujeme...

Véra se smutným výrazem pozoruje, jak Benoît s Raphaëlem odchází.¹⁸⁾

V dialogu se objevují úvahy o vězení pro nezletilé společně s řadou pojmů, které Raphaëlův čin právně vymezují. Setkáme se s nimi v pasáži, která popisuje obavy z následků, jež si mladík za svůj čin ponese po zbytek života, například když se komisařka při rozhovoru zmiňuje o tom, že najít práci ve veřejné sféře pro něj bude nemožné a že se s tím, co udělal, bude těžce vyrovnávat.

Dialogy zdůrazňují důvody Raphaëlova jednání, jeho čin je zasazen do logické zápletky podložené motivy, pohnutkami. Při tvorbě dialogů tento princip funguje jako hybná síla:

Hlavní autor dialogů: Takové situace bývají krajně složité, přesto je musíme zjednodušit. Zajistit, aby byly pro lidi srozumitelné. Složitá situace je taková, kdy se ptáme: ale proč tenhle chlápek dělá tohle? Protože lidi nechápou, proč to dělá. Pokud tedy dojdeme do bodu, kdy televizní divák nechápe, proč nějaká postava jedná tak, jak

18) Ukázka z dílu 1177.

jedná, jsme vyřízení. Znamená to, že už najednou nevěří postavě, příběhu, prostě ničemu. Proto musíme psát příběh srozumitelně.

Dramaturgická konzistentnost postav je jedním z důležitých prvků při budování věrohodnosti seriálu, kterého se ve zkoumaném případě dosahuje psychologickým odůvodněním pokusu o vraždu v afektu. Dialogisté nahlíží na postavy trochu odlišně. Jejich prací je také schopnost pochopit pohnutky rozličných postav tak, aby jejich pocity a motivace mohli převést do dialogu. Dialogy hrají zásadní roli v narativní ekonomii seriálu. Postavy tráví hodně času tím, že někomu vysvětlují své pohnutky nebo s ostatními probírají, co udělaly. Skrze dialogy je tedy dále rozváděno ospravedlnění Raphaělova činu. Ospravedlnění činu a zároveň jeho odsouzení ze strany otce je nám předkládáno v důvěrných rozhovorech během scén, které staví do popředí mladíkův zármutek.

Ve fázi psaní dialogů je nejznatelnější jeden z mechanismů, jímž se tvůrci vztahují k tématu seriálu, a sice hledání motivací a ospravedlnění činů jednotlivých postav. Koherence se rodí v četných debatách, jež autorům umožňují dosáhnout shody. V otázce konzistentnosti jednání postav musí usilovat alespoň o minimální shodu všech aktérů, a to na základě motivů, pohnutek.

Fáze dialogů umožňuje analyzovat, jak samotný mechanismus psaní, který je rovněž procesem argumentačním a formuluje jednání postav, buduje souvztažnost seriálu se skutečností. Konkretizuje se zde rovněž záměr seriálu dosáhnout efektu reálného.

Technická omezení věrohodnosti

Diskuse o věrohodnosti seriálu probíhá nejen během tvorby scénáře, ale rovněž během přípravných prací a v době natáčení. Každodenní natáčení se tak přizpůsobuje, na své úrovni, nepravděpodobnostem a nečekaným dějovým zvrátům tím, že je přeformuluje jako technická omezení daná limity výrobních prostředků, které byly do projektu vloženy. Tak jak to popsala Dominique Pasquierová na příkladu natáčení HELENY A JEJÍCH CHLAPCŮ¹⁹⁾ nebo Philippe Le Guern ve vztahu k JULIE LESCAUTOVÉ,²⁰⁾ natáčení pro televizi bývá velmi intenzivní a rychlé. Náš seriál je vysílán celoročně frekvencí 260 dílů za rok. Přípravy na natáčení jsou časově velmi omezené tak, aby byla tato tvrdá podmínka splněna — na jeden týden vysílání připadá zhruba týden práce. V zájmu urychlení výrobního procesu se scény nenatáčejí chronologicky dle děje, ale v závislosti na natáčecím plánu režiséra. Čas natáčení je striktně rozvržen: 67 interiérových scén se natočí během pěti dní. Jde o téměř tovární organizaci práce, kde má každý jasně definované zadání.

19) D. Pasquier, Conflits professionnels et luttes pour la visibilité à la télévision française. *Ethnologie française* 38, 2008, č. 1, s. 23–30.

20) Philippe Le Guern, Les professionnels de la profession: une enquête sur le tournage de la série *Julie Lescaut*. In: Geneviève Sellier – Pierre Beylot (eds.), *Les séries policières*. Paris: L'Harmattan — Ina 2002, s. 37–56.

Důraz na detaily

Důraz kladený na detaily vyvolává při natáčení komplikace a byl znát již od prvních fází přípravy scénáře. Představitelé stanice a lidé odpovědní za natáčení v Marseille zkontrolují scénosled. Hlavní architekt, režisér herců, manažer odpovědný za plánování, producent z France 3 a z produkční společnosti i koordinátorka scenáristů se každý týden vyjadřují k scénosledu. Těmto připomínkám se říká „poznámky z placu“ a týkají se především realizovatelnosti scén, možnostem natáčení, ale obsahují také úvahy o věrohodnosti a konzistentnosti zápletek. Zde se zabývají zvláště právními dopady napadení:

Kdyby Raphaël skutečně Frémonta bodl do břicha, vystavil by se vážným následkům. I přesto, že Frémont nepodal žalobu a Raphaël je nezletilý, státní zástupce, vzhledem k tomu, že Raphaël Frémonta vážně zranil, iniciuje alespoň občansko-právní řízení. Raphaël bude předán do rukou dětského soudce atd.²¹⁾

Zdá se, že o efekt reálného je během procesu výroby usilováno stále konkrétnějším způsobem. V tomto případě ještě stále pomocí právníké terminologie, ale rovněž povahou a umístěním bodné rány. Zrovna tak o několik týdnů později, během přípravné porady před natáčením,²²⁾ asistent architekta, který podává zprávu o rekvizitách, kostýmech a kulisách různých scén, poukázal na nepravděpodobnost zápletky a následků, které z ní plynou.

Asistent architekta má před sebou scénáře a komentuje scény s ohledem na rekvizity, nebo dokonce na jejich celkové inscenační pojetí. Vyjadřuje se ke scéně 1777/01 (první scéna dílu vysílaného v pondělí, čili následující den poté, kdy došlo k činu). Scéna, jejíž dialogovou verzi jsem citovala výše, zobrazuje Raphaëlova otce, Benoîta, jak přichází pro svého syna na komisařství.

Asistent architekta: Ten dokument (*scénář neuvádí, o jaký druh dokumentu se jedná*), co je to zač? Uděláme to tak, že to podepíše Benoît (*ve scénáři je uvedeno, že soudní dokument podepisuje Raphaël*) a Raphaël nebude podepisovat nic. (*K rekvizitáři*) Zavolaš na komisařství. Musíme mít dva výtisky. Raphaël nebude mít nasazená pouta.

Lidé odpovědní za natáčení dbají zvláště na inscenační pojetí, aby byly použity skutečné dokumenty. Použití reálného dokumentu, který na obrazovce sotva zahlédneme, slouží spíše jako efekt reálného pro samotné tvůrce. Všichni účastníci porady mají zcela jasno v tom, že je nezbytné ukázat pravý dokument. Na druhé straně se během natáčení úsilí o koherenci projevuje v kladení důrazu na detaily signifikantní pro vyprávění a věrohodnost jednotlivých postav. Například během téhož natáčecího dne se natáčela i scéna, v níž se Benoît se svým synem po noci strávené na komisařství vrací domů. V průběhu pří-

21) Výňatek z „Poznámek z placu“ týkající se daných dílů distribuovaných během porady autorů dialogů.

22) Porada „rekvizity a kulisy“, na které se schází asistent architekta, režisér, druhý asistent režie, rekvizitář, vedoucí výroby.

prav týden před natáčením tedy asistent architekta upřesňoval asistentům režie, kteří následně předávali pokyny maskérům a stejně tak kostymérně, že na obou postavách musí být znát, že strávily celou noc na nohou. Večer před natáčením jsou rozdány instrukce s upřesněními pro tuto scénu: „Scéna 1176/6 — Raphaël a Benoît vypadají jako v předvečer. Raphaël má na rukávě skvrnu od krve.“ Při natáčení dohlíží na scénu zpoza režisérova ramene maskérka a rozcuchá herce, který hraje Raphaëla.

Řada činností vrací komisařství do zaběhnutých kolejí — objevuje se tady řada lidí, během scény vidíme v pozadí procházet místností komparzisty v policejních uniformách nebo jako obžalované. Stejně tak v mnohých scénách postavy vykonávají různorodé činnosti, které vytvářejí atmosféru všednosti a ukazují návyky postav. Účelem je kompenzovat neustálé dialogy. Takže když přichází Nathan utěšit svého kamaráda Raphaëla, hlášení dle pokynů štábu architekta podrobně popisuje, jaké místo tato důvěrná scéna zastává v současném světě dospívajících: „Scéna 1776/14: Raphaël na svém notebooku sleduje video s Jennifer. Zařídí sluchátka. Použitelný pytlík chipsů k opakovanému použití + Nathana nákupní taška.“ Přítomnost Nathanovy nákupní tašky mimo jiné osvětluje skutečnost, že u něj Raphaël strávil den. Detaily výpravy navozují pocit všednosti, což umožňuje nahradit mimořádné události průměrností běžného života.

Co je viditelné, a co skrýváme — když se narativ stane technickou překážkou

Na place se intelektuální dilema mění v praktické problémy a z úvah o věrohodnosti se stávají úvahy nad inscenačním pojetím a hra s tím, co se na obrazovce ukáže. Technické potřeby a omezení se zde mísí s intelektuálními požadavky. Jak zranění a míra jeho závažnosti, tak i inscenování tohoto činu přináší během příprav a samotného natáčení řadu praktických a technických problémů. Na režijní poradě:

Porada štábu režiséra, středa 3. února:

Asistent architekta: 76/16tka, uvnitř komisařství. Raphaël už je na svém místě, sedí v čekárně, Véra podepisuje zproštění, transfer. Raphaël přichází s rukama v kapsách. Je vlastně pravák nebo levák? Na jaké straně bude rána... prostě to ověřte. Takže Raph odstrčí Samiu, neděláme detail rány, když se vrhá na Frémonta, vidíme nůž, ale ne, jak se zabodává do těla. „Zaklifujem“²³⁾ to tím, že budou tělo na tělo.

Režisér: V tom pohybu bych chtěl zajít co nejdál.

Asistent architekta: Já nechci, abychom používali umělou krev, museli bychom Frémontovi měnit kostým.

Režisér: Nesmí být ve stínu, musí být oba dobře vidět. (*Zdůrazňuje, co s pouty a pro rekvizitáře použití zasouvacího nože.*)

Asistent architekta: Musíme zařídit páteřák pro herce, aby do něj mohl Raphaël pořádně skočit a neublížil mu. A je potřeba vybrat zasouvací nože.

23) „Cliffer“ je pojem, který tvůrci PLUS BELLE LA VIE používají k označení způsobu, kterým jsou natáčeny poslední záběry závěrečné scény. Sloveso je odvozeno od výrazu „cliffhanger“, zkráceně „cliff“. Tzv. „cliffs“ jsou v případě tohoto seriálu snímány jako detaily tváří postav, nebo se naopak tzv. „odcliffuje“, to naopak znamená oddálení kamery a snímání celé scény ve velkém celku.

Pokud tvůrci chtějí dosáhnout věrohodnosti, vystává zde několik praktických a technických problémů — nutnost sehnat zasouvací nůž a pytlík s umělou krví, určit, jak bude scéna snímána nebo jak se budou herci pohybovat. Jde o to, aby lidé uvěřili tomu, že Raphaël mohl Frémonta na komisařství napadnout, ale zároveň z útoku ukázat co nejméně. Proto bylo doplněno, že rána nebude vidět, což ušetří práci maskérům a zároveň už se tímto bodem tvůrci nebudou muset zabývat. Ze stejného důvodu neuvidíme ani krvácení oběti. Přineslo by to totiž nejen technické komplikace, ale bylo by to i v rozporu s úsporností natáčení: kostýmy se nezničí skvrnami od krve a při opakování scény nedojde k poškození více kusů. Tento postup však tvůrcům umožňuje tvářit se, že zranění nebylo až tak vážné.

Ve scénáři scéna končí tím, že se Frémont zhroutí. Při natáčení dojde k rozvinutí této myšlenky. Během scény, kdy dojde k napadení, dvě kamery směřují, dle pokynů štábu architekta, k Frémontovi a jedna snímá Raphaëla. Akce je snímána zezadu a všechny tři kamery se zastaví na Frémontově tváři. Současně je zdůrazňována Frémontova zlomyslnost a manipulativní podlost postavy Kamského tak, aby byl Raphaëlův čin zrelativizován. Herec v roli Charlese Frémonta staví svůj výkon na ohavnosti a vysměvačnosti postavy — když ho dva policisté vedou spoutaného komisařstvím, tváří se pohrdavě a utahuje si z nich, v zápětí je napaden. Herec přidal několik málo slov, kterými demonstroval aroganci, a když mu Raphaël zasadí ránu, zkroutí se bolestí. V záběrech z následujícího týdne ho vidíme, jak se promenáduje po nemocnici a pohrdá policisty.

Zjišťujeme tedy, že otázka věrohodnosti, která vyvstala již na začátku v souvislosti s příběhem a samotným obsahem těchto scén, se postupně objevuje na všech úrovních výroby a v jednotlivých etapách se promítá do záměrů různých účastníků produkčního procesu. Při přípravě nemocničního pokoje tak rekvizitář musí v rámci zachování kontinuity dávat pozor na to, aby se doutníky a román, které Frémontovi do nemocnice přinese dceřa, objevily i v následujících scénách, které však byly natáčeny dříve. Doutníky symbolizují Frémontův blahobyt a jeho společenské postavení a prozrazují zcela jasně povahu „záporáka“. Tím, že kamery neukážou ránu, se také usnadňuje návaznost v dalších dílech. Tento krok je tedy motivován organizačními důvody, a stejně tak tím, že umožňuje odlehčit závažnost Raphaëlova činu. Ve snaze o věrohodnost se tak mísí technické úvahy a ohled na divácké reakce.

Díky obavám o věrohodnost věnují tvůrci velkou pozornost celé škále detailů, které střídají neuvěřitelné zvraty seriálu a zasazují je do každodenního života, a jsou navíc v souladu s úsporností seriálu. Přesto, že se v seriálu objevuje řada policejních zápletek a akčních scén, tvůrci byli z důvodu úspornosti produkce nuceni vymyslet si vlastní strategii, jak ztvárňovat společenskou realitu.

Podobnost se společenskou realitou a představy o publiku a recepci seriálu

Paradox, který vyvolal realismus jakožto kritérium rozhodování a referenční rámec aplikovaný po celou dobu výroby, a způsob, jakým se projevuje během různých fází produkce, jsou upozaděné představami různých aktérů výroby o publiku a o návycích televizních diváků. To je zvláště rozpoznatelné na příkladu Raphaëlova činu, jelikož nastoluje odpo-

vědnost tvůrců vůči divákům. Při té příležitosti můžeme vypožorovat, jak se starost o publikum projevuje rozličnými způsoby dle toho, na jaké části výrobního procesu se daný tvůrce podílí. V rozhovorech, které autor scénosledu popsal během natáčení, se vyskytuje určitá koncepce přijetí fikce (*adhésion à la fiction*), a skrze to i jasná představa o publiku.

Smysl pro odpovědnost — věřit ve vliv médií

Raphaëlův čin a jeho dopady vyvolávají i jiné druhy úvah, ve kterých se s obavami o minimální věrohodnost mísí vědomí morální odpovědnosti tvůrců seriálu. Ponechání pokusu o vraždu bez právních dopadů vzbuzuje morální problémy rovněž u scenáristů. Jde o to zdůraznit závažnost činu. Ohled na diváky a jejich možné reakce se projevuje i tehdy, když scenáristé přemýšlejí nad poselstvím, ponaučením, které zápleтка nabízí. Sabine Chalvon-Demersayová při zkoumání televizních seriálů vypožorovala, že úvahy o konzistentnosti postav jsou často propojené s myšlenkami o jejich morálních postojích.²⁴⁾ Pokud dojde v jednáních na otázku věrohodnosti, vyvstane rovněž smysl pro odpovědnost vůči divákům a tomu, o čem se v seriálu vypráví. Jeden ze scenáristů se o tomto pocitu odpovědnosti zmiňuje:

Autor scénosledu 4: Každopádně, neseme velkou odpovědnost. Myslím, že všichni máme svědomí... vyjadřujeme se nějakým způsobem k tomu, o čem vyprávíme. Zcela zjevně se nějak vyjadřujeme, a proto si klademe otázku, o čem to tedy vyprávíme? Co na to říká někdo, kdo to sleduje?

V tomto pocitu odpovědnosti se skrývá vidina diváků a toho, jak seriál přijmou. Úspěch i stále zdůrazňovaný realismus seriálu vede tvůrce k obavám, aby se diváci, nebo někteří z nich, plně oddali efektu víry vyvolanému realističností seriálu. Zde vycházejí částečně najevo „pedagogické“ ambice scenáristů a seriálu, které někdy bývají vyjadřovány zcela explicitně. To jim umožňuje šířit jejich poselství, přičemž skutečnost, že je seriál vysílán na veřejnoprávním kanále, zásadně ovlivňuje jeho chápání ze strany tvůrců. Jak dále vysvětluje hlavní architekt: „Naším úkolem je přece jen opravdu služba veřejnosti, tu se snažíme naplňovat, chápeš. Upozorňovat lidi na určité společenské jevy, pokoušet se popohnat některé kauzy.“ Jde rovněž o vůli šířit určitá sdělení, jak na to upozorňuje producent v rozhovoru citovaném výše: „Podáváme přímo hotová poselství,“ říká hrdě Hubert Besson. „Například před dvěma lety jsme hovořili o civilním křtu. Řešili jsme také dárcovství krve. Tyto vedlejší zápletky, linky B, ovlivňují chování televizních diváků. Musíme to tedy dělat velmi opatrně, s citem pro občanské povinnosti, protože víme, že to naše televizní diváky ovlivní.“²⁵⁾ Tato představa o poslání je spojená s realismem seriálu, jelikož díky tomu, že je seriál považován za realistický, může poskytovat příležitost k šíření poselství nebo upozorňovat diváky na určitý problém. To směřuje k obrazu diváka, který se

24) Sabine Chalvon-Demersay, „Des personnages de si près tenus“: TV Fiction and Moral Consensus. *Qualitative Sociology Review* 3, 2007, č. 3, s. 6–21.

25) Cit. in Pierre Langlais, *Plus belle la vie ou le réalisme télévisé*.

plně oddává efektu reálného a je zcela ponořen do fiktivního světa seriálu. Zdá se, že tito pracovníci médií sdílejí všeobecnou myšlenku mediálního efektu, který působí na jejich diváky a jemuž přizpůsobují svou práci. Toto pojetí vlivu televize se částečně shoduje s historicky prvními způsoby uvažování o vlivu televize²⁶⁾ a částečně spočívá na koncepci „pasivního“ diváka.²⁷⁾

Tento záměr je v jednáních scenáristů někde mezi všemi těmi otázkami o věrohodnosti stále čitelný. Scenáristé se ve skutečnosti zdržují hovorů o divácích. Upozornila na to Dominique Pasquierová v *Les scénaristes de télévision*.²⁸⁾ Způsob, jakým zareaguje divák, často v diskusích nebývá vyřčen, ale skrytě modeluje hranice toho, co je, a co už není možné říci. V procesu výroby k zmínkám o reakcích diváků přistupuje každý jinak. V tomto duchu je postupná konkretizace snahy o dosažení efektu reálného znatelná napříč všemi výrobními fázemi — ze zmínky o soudním procesu se stává rešerše exaktní terminologie a posléze pátrání po autentickém dokumentu, který by byl na obrazovkách vidět. Projevuje se to spíše ve způsobu, jakým se hovoří o publiku. Největší péči mu věnuje distributor a producent. Během porady autorů dialogů hlavní scenárista poznamenává, že producent není spokojený s tím, kam zápleтка směřuje. Odpovědná producentka seriálu za televizní stanici, která se ke scénosledům vyjadřuje každý týden, si dokonce stěžuje na používání násilí páchaného nezletilými, které bylo v seriálu zinscenováno (s odkazem na scénu, vysílanou o několik dní později, kde dospívající dívka odcizí střelnou zbraň, aby chránila svého otce), považuje to za nevhodný příklad, který by se v televizi neměl objevovat, a ze strany autorů se podle ní jedná o excés. Rozdělíme-li si kompetence jednotlivých složek, nejvíce možné reakce diváků zaměstnávají v zásadě producenta a distribuční kanál, jelikož jsou rovněž odpovědní za výdělečnost a ekonomický úspěch produktu.

Myslet na postavy, myslet na recepci

S pozorností věnovanou konzistentnosti postav a odůvodnění jejich jednání souvisí rovněž, jak již bylo řečeno, schopnost představit si diváckou recepci seriálu. Postavy a jejich jednání jsou tedy definovány a promyšleny na základě adekvátních motivů. Celý proces psaní stojí na debatách a argumentacích usilujících o jasné formulování pohnutek jednotlivých postav. Jde tedy o to vysvětlit kolegům jednání postav a skrze ně i rozhodnutí týkající se narativní konstrukce, která musejí vycházet z racionality těchto postav. Měřítka srozumitelnosti a přijatelnosti pro všechny zúčastněné je ověřováno v průběhu přípravy scénářů a stává se rovněž modelem divácké recepce seriálu a přijetí fikce publikem — divák bude seriálu věřit tehdy, pochopí-li jednání postav. Jakým způsobem představy o divácích a divácké recepci ovlivňují narativ seriálu, lze skvěle vyčíst z výroků jednoho z odpovědných autorů dialogového oddělení (stejně jako z výše citovaných úryvků):

26) Éric Maigret, *Sociologie de la communication et des médias*. Paris: Armand Colin 2003, s. 59.

27) Brigitte Le Grignou, *Du côté du public*, Paris, Economica 2003, s. 16. Na toto pojetí televizního diváka upozorňovali již Pierre Bourdieu a Jean-Claude Passeron, *Sociologie des mythologies et mythologies des sociologues*. *Les Temps modernes*, 1963, č. 211, s. 998–1021.

28) D. Pasquier, *Les scénaristes de télévision*. Paris: Nathan 1995, s. 95.

Vedoucí dialogového oddělení: A v určitou chvíli je potřeba pro každou scénu vymyslet, na co se zaměří. Co v ní bude prožívat postava? A posunout tu situaci dál. Hlavní scenárista předkládá situace, které jsou pro postavy velmi, velmi složité, a my, naším úkolem je, aby taková situace co nejvíce odpovídala původní myšlence. Ale musíme to učinit co nejjednodušším způsobem, takže nesmíme zacházet do příliš komplikovaných pocitů, ve kterých bychom se ztráceli. Ne, podstatou věci je jednoduchost.

Pochopení, identifikace se seriálem se tedy dosahuje pomocí jednoduchosti a jedinečnosti motivací postav. Autoři scénáře se totiž často snaží už od scénosledu vyhýbat scénám, které by měly dvojí záměr. V jednom záběru by se vždy měla odehrávat jen jedna akce. Ze stejného důvodu mají autoři dialogů pravidlo, že zápletky musejí mít vždy jen jednu úroveň, a zvláště pak nesmějí být komické, respektive v policejních zápletkách se nesmí objevovat vtipné repliky. Jedinečnost a jednoduchost postav by měla zajistit přízeň širokého a různorodého publika.

Najít společně shodu, abychom byli ve shodě s divákem

Mechanismus hledání shody ohledně motivů jednání postav a detailů scénáře zdánlivě funguje jako vyjednávání jednotlivých aktérů o způsobu hodnocení a vnímání reálného. Při hledání shody mezi jednotlivými aktéry procesu výroby ale jde v podstatě o snahu dosáhnout shody s diváckým způsobem uvažování. Na tuto funkci mnohočetného pročitání scénářů poukazuje Sabine Chalvon-Demersayová a Dominique Pasquierová: „Vše probíhá, jako by reakce prvních čtenářů představovaly redukováný vzor diváckých reakcí.“²⁹⁾

Sdílení společných hodnot, skrze které vnímáme společnost, je cílem tvůrců po celou dobu výroby při hledání „největšího společného jmenovatele“, tak jak jej Michael Baxandall popsal v souvislosti s malíři pracujícími v patnáctém století na objednávku.³⁰⁾

To nás vede k lepšímu pochopení, jak přesně dochází k tomu, že divák svět realistické fikce přijme a uvěří mu. Tento fenomén popisuje Bourdieu v souvislosti s dílem Gustava Flauberta — propojuje totiž efekt reálného realistické fikce se sdílením mentálních struktur čtenáře a autora,³¹⁾ a líčí tak „prazvláštní druh víry“, která dle něj spočívá „ve shodě mezi presupozicemi, k nimž se text odvolává, a těmi, které my sami vkládáme do běžné životní zkušenosti.“³²⁾ Během výroby seriálu se tedy různí zúčastnění aktéři řídí každý svou vlastní každodenní životní zkušeností, aby tak vyzkoušeli a prověřili působení „efektů reálného“, čili realismus seriálu. Různé zde uvedené diskuse svědčí o tomto působení — tvůrci ve svém hodnocení patřičnosti a věrohodnosti zápletek vycházejí pokaždé z vlastního úsudku a subjektivního vnímání společnosti. Například při přípravách na natáčení scény v nemocnici, kde je zraněný Frémont, se vede debata o tom, že je nutné vědět, jakou

29) Chalvon-Demersay – Pasquier, *La naissance d'un feuilleton français*, s. 106–107.

30) Michael Baxandall, *Loeil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*. Paris, Gallimard 1985, s. 64.

31) P. Bourdieu, *Pravidla umění. Geneze a struktura literárního pole*. Brno: Host 2010, s. 430–431.

32) P. Bourdieu, *Pravidla umění*, s. 57.

lékařskou asistenci a jakou stravu vyžaduje Frémontovo zranění. Stejně jako v právní oblasti zmiňované dříve, se i zde scéna a jednotlivá rozhodnutí zakládají na osobních zkušenostech tvůrců:

Asistent architekta: Nebudeme používat ten přístroj, co tak směšně pípá. Nemůže jíst, je na morfu, zavedeme mu hadičku.

Režisér: To nic není, je to jen hadička, dáme Frémontovi infuzi.

Asistent architekta: Nepřichází v úvahu, aby Frémont dostal máslo, bude mít jen jablčnou přesnídávku, nic víc. Léo do přesnídávky udeří, a ta se roztříští.

Toto směřování pozorujeme již ve fázi přípravy scénáře — je potřeba dosáhnout minimální shody s hodnotami vnímání a těmi nejvšeobecnějšími znalostmi z oblasti práva a lékařství, které jsou posuzovány hodnotami a znalostmi tvůrců seriálu, ať už se to týká dokumentu z komisařství, nebo nemocniční stravy. Debaty se o tom vedou v každé fázi výroby a pokaždé mají téměř totožný scénář — každý se pasuje na znalce soudnictví nebo lékařské terminologie. O tom, co je, a není možné, autoři scénáře rozhodují selským rozumem a rozhodnutí stavějí na svých osobních znalostech a společenských zkušenostech. Například právníké detaily jsou doplňovány nebo specifikovány na základě osobní zkušenosti, ale také s ohledem na předpokládanou společenskou zkušenost diváka. Této technice psaní se věnuje Sabine Chalvon-Demersayová v analýze amatérských scénářů:

Autor používá postavy, předměty, kontexty a zápletky, které mu nabízí kultura, v níž žije, a dostupné literární konvence. Ze všeobecně známého repertoáru čerpá odkazy, které se mu líbí a ke kterým má přístup, následně je zkombinuje a uspořádá tak, aby vzniklo jeho vlastní dílo.³³⁾

Tvůrci se při psaní a výrobě seriálu přehrabují v řadě odkazů, které scenáristé, a následně i další aktéři podílející se na produkci, považují za všeobecně známé. Tato stránka věci by si však zasloužila důkladnější a méně přímočarý pohled — pojetí publika nebo definice věrohodnosti tvůrců se může u jednotlivých aktérů lišit dle toho, na jaké výrobní fázi se podílejí,³⁴⁾ což jsme si ukázali již dříve, nebo také dle jejich osobní zkušenosti, odlišné úrovně socializace či kulturního zázemí.

Závěr

Proces výroby tohoto televizního seriálu je tedy poznamenán určitou kontradikcí mezi nepravděpodobností zápletek a snahou o realismus, která byla definována již při vzniku seriálu. Tento paradox se odráží v obavách o realističnost, které vyúsťují v řadu dramaturgických a technických otázek. Důraz kladený na realismus se v tomto případě stává pra-

33) S. Chalvon-Demersay, *Mille scénarios. Une enquête sur l'imagination en temps de crise*. Paris: Métailié, coll. Leçons de choses 1994, s. 13.

34) D. Pasquier, *Les scénaristes de télévision*, s. 6.

covní konvencí, která jednotlivé etapy koordinuje skrze toto hodnotící kritérium. Pracují-li tvůrci s nějakou představou o znalostech sdílených napříč širokým publikem, s použitelnými kódy, jazykovými úrovněmi nebo indiciemi, které by divák mohl rozluštit, aby porozuměl tomu, co se v seriálu odehrává, pak je tato představa nevyřčená a jako prvotní publikum, na kterém se věrohodnost ověří, poslouží oni sami či jejich kolegové. Seriálová produkce tedy spočívá také na určitém způsobu, kterým jsou tvůrci schopni interpretovat jeho význam, a sice skrze hledání shody v kategoriích vnímání společenského světa jedněch i druhých. Debaty, které se táhnou celým výrobním procesem, směřují zvláště k posílení úsilí o realismus, což se projevuje především v důrazu na konzistentnost a motivace jednání různých postav. Psát scénář znamená vymyslet celý řetězec argumentů s cílem přesvědčit ostatní aktéry podílející se na výrobě, a proto se scenáristé při hledání efektů reálného v přesných detailech obklopených dějem zároveň snaží o zachování koherence. Způsob, jakým se usiluje o to, aby všichni uvěřili tomu, co je vyprávěno, je zde zastoupen představami o publiku a o návycích televizních diváků, se kterými přicházejí tvůrci zakládající své představy na osobní zkušenosti a vlastních reakcích. Výroba seriálu je tak ovlivňována rozporuplností, která je obsažena již v počáteční definici seriálu. Ta sice děj zarámovala do každodenního života marseillského sídliště, ale zároveň do vyprávění zasadila nečekané zvraty. Tvůrci pořadu tak čelí výzvě — učinit z neuvěřitelného věrohodné — tato podmínka spočívá na jejich vlastních představách o přijetí fikce. To se zde zakládá na principu identifikace diváka s postavami a jeho schopnosti chápat jejich jednání. Představa o tom, co je v případě seriálové fikce věrohodné, proto souvisí s představami o diváckých návycích. Ty mohou být ovlivněny kulturní praxí tvůrců, jejich profesní dráhou i vztahem ke kultuře, jelikož jsou ve svém televizním angažmá konfrontováni s otázkou, jaký je jejich vztah k populární kultuře.

Přeložila Lada Žabenská.

Přeloženo z francouzského originálu: Mille Muriel, „Rendre l'incroyable quotidien“: Fabrication de la vraisemblance dans *Plus belle la vie*. *Réseaux* 1, 2011, č. 165, s. 53–81.

Poznámka o autorce

Muriel Mille je francouzská socioložka, jejíž odborné zájmy zahrnují mj. sociologii médií, umění, práce a profesí. V současnosti působí jako postdoktorandka v Národním výzkumném centru (Centre National de la Recherche Scientifique — CNRS), kde se podílí na výzkumu rodinného života ve vztahu k rodinnému právu a právní praxi. V roce 2013 obhájila disertační práci o produkci televizních seriálů *Produire de la fiction à la chaîne: sociologie du travail de fabrication d'un feuilleton télévisé*, z níž vychází i studie, přeložená pro toto číslo *Illuminace*. V disertaci si klade otázku, do jaké míry je narativní obsah a obraz sociálního světa v televizním seriálu překladem zájmů financierů produkce a výsledkem pracovních podmínek a spolupráce v různých fázích produkčního procesu. Mille kombinuje metody etnografického zúčastněného pozorování práce scenáristů i realizačního štábu, polostrukturovaných rozhovorů a textuální analýzy jak seriálů, tak interních dokumentů a veřejného diskursu.

Jan Černík

Technický scénář a sovětizace československého filmu (1945–1954)

V Československu po druhé světové válce došlo k razantnímu obratu kulturní politiky a celá společnost byla vystavena reformním snahám inspirovaným Sovětským svazem. Tyto vlivy, v kulturní oblasti spojované především se socialistickým realismem, nebyly cíleny pouze na výsledky, ale i na pracovní postupy. Příkladem jsou sovětské dramaturgické a produkční normy, které se v letech 1946 až 1952 překládaly do češtiny a představovaly inspiraci pro management zestátněného filmu.¹⁾ Tyto normy představují zásah do diskursu československé scenáristiky s dopady na praxi, která je musela nějakým způsobem vstřebat. Předmětem výzkumu v tomto článku je dopad dokumentu *Návrh instrukce o režisérském scénáři*²⁾ na praxi československých technických scénářů v letech 1945 až 1954.³⁾

Cílem tohoto textu je na základě předběžné analýzy 113 technických scénářů⁴⁾ z daného období a na příkladu praxe dramaturgických jednotek Otakara Vávry ukázat proměny technických scénářů.⁵⁾ Jak se změnila podoba technických scénářů? Jaký vliv měly sově-

1) V období 1946–1952 byly do češtiny přeloženy mimo jiné: B. N. Konoplev, *Technologie výroby hraných filmů*. Praha: Československý státní film 1952; V. Ščerbina, *Ideově-umělecké zásady sovětského filmu*. Praha: Československý státní film 1949; M. Semenov, *Organizační zásady struktury sovětské kinematografie*. Praha: Československý státní film 1950; Marie Benešová (ed.), *Sovětská filmová dramaturgie — sborník statí ze sovětského tisku*. Praha: Československý státní film 1952.

2) *Návrh instrukce o režisérském scénáři*, Praha, 1949–1953 konference tvůrčích prac. Národní filmový archiv, f. ČSF, organizace, správa, R9/A1/4P/8K.

3) Tato studie je součástí probíhajícího disertačního výzkumu o technických scénářích v Československu po roce 1945. Děkuji oběma anonymním recenzentům za jejich připomínky, které mi pomohly studii lépe strukturovat.

4) Tyto scénáře jsou uloženy v Národním filmovém archivu a archivu Barrandov a. s. Jedná se výhradně o technické scénáře k celovečerním, hraným filmům. Z období 1945–1951 (výrobní skupiny a tvůrčí kolektivy) je 106 technických scénářů a z období 1951–1954 (kolektivní vedení) je sedm technických scénářů, na nichž se dramaturgicky podílel Otakar Vávra.

5) Označení dramaturgická jednotka je v této studii používáno ve smyslu výrobních skupin a tvůrčích kolektivů, které představovaly menší skupiny tvůrců v dramaturgii Československa v letech 1945–1951. Poté byly nahrazeny centralisticky řízeným Kolektivním vedením Studia uměleckého filmu. Dramaturgie byla opět decentralizována v roce 1954 a ve formě tvůrčích skupin fungovala až do roku 1970.

ské normy? To jsou výzkumné otázky vycházející z hypotézy, že se podoba technických scénářů změnila na základě produkčních norem ze SSSR. Tato hypotéza, ač by se mohla zdát banální, odpovídá našim současným znalostem problematiky technických scénářů. Technický scénář je historiky i dnes opomíjen jako pouhé rozzáběrování budoucího filmu bez výraznějších dramaturgických zásahů. To se na základě materiálů z let 1945–1960 nezdá tak samozřejmé. Technický scénář pomáhá s dokreslením naší představy o způsobech vzniku filmu ve zkoumaném období, a tedy ho nemůžeme považovat za druhořadý pramen.

Sovětizace jako proces ovlivňující domácí kulturu je již částečně zmapována a účinek každé konkrétní směrnice sovětského původu na praxi v umělecké sféře pomáhá dokreslovat dosah vlivu sovětské kulturní politiky v československém prostředí. Technické scénáře jako prameny v případě této studie reprezentují praxi scenáristiky. Diskurs scenáristiky představuje v této práci jednak dokument *Návrh instrukce o režisérském scénáři* z roku 1950 a jednak příručky českých a sovětských autorů o výrobě filmů a dokumenty z archivu Barrandov a.s. a Národního filmového archivu.⁶⁾ Hlavním zdrojem informací o transformaci dramaturgických jednotek byla studie Petra Szczepanika „Machři“ a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvratů 1945 až 1962.⁷⁾ Inspirací pro formulaci metody zkoumání byly texty Iana W. MacDonalda a Stevena Price.⁸⁾ Na základě jejich poznatků jsem rozšířil metodu statistické analýzy scénářů, která se stala nástrojem pro zmapování dochovaných technických scénářů. Tato metoda má pět úrovní:

1. Inventarizace
2. Diachronní analýza
3. Recepční úroveň
4. Funkční úroveň
5. Specifika prvků

Nejprve je potřeba určit zkoumané prvky a inventarizovat podle nich technické scénáře. Základem byly prvky scénáře, jak o nich pojednává dokument *Návrh instrukce o režisérském scénáři*, a částečně i samotné scénáře, kde můžeme najít různé modifikace nebo rozšíření, které se od dokumentu *Návrh instrukce* odklánějí. Zkoumané prvky formální podoby technických scénářů lze rozdělit do sedmi částí.

6) Např. Bohumil Šmída, *Organisace a výroba uměleckého filmu*. Praha: Československý státní film 1954.

7) Petr Szczepanik, „Machři“ a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvratů 1945 až 1962. In: Pavel Skopal (ed.), *Naplánovaná kinematografie: český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2012, s. 27–101.

8) Ian W. MacDonald, Disentangling the Screen Idea. *Journal of Media Practice* 14, 2004, s. 89–99; Steven Price, *The Screenplay. Authorship, Theory and Criticism*. Hampshire: Palgrave Macmillan 2010.

Kompletní výčet zkoumaných prvků:

- | | |
|---|--|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Autorsko-právní údaje <ul style="list-style-type: none"> Autor námětu Název filmu Zpracoval Režisér Československý státní film Dramaturgická jednotka Rok výroby 2. Autorsko-tvůrčí údaje (Štáb) <ul style="list-style-type: none"> Režisér Kameraman Hudební skladatel Architekt Maskér Střihač Poradce Vedoucí štábu 3. Herecké obsazení <ul style="list-style-type: none"> Úloha Jméno herce Domovské divadlo Charakteristika postav 4. Metráž filmu s ohledem na místo natáčení <ul style="list-style-type: none"> Ateliér Exteriér Kombinované záběry Triky Titulky 5. Seznam hudebních čísel <ul style="list-style-type: none"> Popis motivu a jeho užití a provedení 6. Samotný technický scénář <ul style="list-style-type: none"> Číslo obrazu Metráž obrazu Místo děje Místo natáčení Doba děje | <ol style="list-style-type: none"> Vizuální informace <ul style="list-style-type: none"> Číslo záběru Velikost záběru Technické pokyny Děj Technické spoje záběrů Auditivní informace <ul style="list-style-type: none"> Jméno postavy Způsob ozvučení Zvukové efekty Hudba 7. Závěrečné údaje <ul style="list-style-type: none"> Celková metráž Podpisy <ul style="list-style-type: none"> Režisér Vedoucí výroby Provozní ředitel výroby Kameraman Vedoucí dramaturgické jednotky Předseda KV Dekorace a jejich popis Seznam, komu má být scénář dodán |
|---|--|

XII.					
Exteriér - den - Praha:		Obráz:	Záběr:	Metráž:	
1/	Nádraží v Norimberku.....	1	4	84	
2/	Polce se Schwarzenberského	3		16	
	paláce	1		12	
3/	Před Poratárovou vilou.....	4	7	41	
4/	Stavění mostu	8	14	75,5	
<u>Exteriér - po večer - Praha :</u>					
1/	Karlův most	19	5	31	
2/	Rudolfínas	20	3	16	
3/	Hlavní nádraží	62	3	9	
<u>Exteriér - noc - Praha:</u>					
1/	Hlavní nádraží - příjezd.....	53A	11	39,5	
2/	Hlavní nádraží - příjezd.....	65	3	7,5	
3/	Pranská třída	68	1	7,5	
4/	Tichá ulička	69	9	30	
5/	Slovanská ulice	70	3	21	
6/	Polní nádraží	72	25	90	
<u>Exteriér - den - mimo Prahu:</u>					
1/	Polní letiště	64		3	
2/	Korálová schránka	64		3	
3/	Hranice Česko-Bavorská.....	9	4	24	
4/	Město Cheb	10	11	6	
5/	Nádraží v Chebu	12	11	6	
		14	13	33	
		16	13	39,5	
7/	Expres na trati: tunel.....	18	1	3	
8/	Hrozdská přehrada.....	74	4	38,5	
<u>Exteriér - po večer - mimo Prahu:</u>					
1/	Expres na trati: most	21	1	4,5	
2/	Pilenská nádraží	23	2	13	
<u>Exteriér - noc - mimo Prahu:</u>					
1/	Pilenská nádraží	25	1	6	
2/	Expres na trati.....	25	1	3	
3/	Trati	36	2	2	
4/	Krajina se římkou	34	3	8	
5/	Expres na trati	41	11	40,5	
6/	Trati se lesy	42	1	4	
7/	Expres na trati	43	3	14	

TS EXPRES Z NORIMBERKA, Národní filmový archiv.
Ukázka rozepsané metráže.

I.

Obsazení štábu :

Režie:	PhDr. Jindřich Foa
Vedoucí výroby:	Jaroslav Jilovec
Kamera:	Jan Stallich
Architekt:	Ing. arch. Chrušod Uher
Masky:	Gustav Hrdlička
Hudba:	Dr. Julius Kalaš
Zvuk:	Adolf Hacházel
Střih:	Josef Dobřichovský
Asistent režie:	Jiří Jungwirth
	Eva Mišulková
Výprava:	František Straka
Kostýmy:	František Krýal
Zástupce ved. výroby:	Ladislav Kalaš
Asistent architekta:	Milan Nejedlý

FILMOVÝ ARCHIV
4691

TS KREJČOVSKÁ POVÍDKA, Národní filmový archiv.
Seznam členů štábu v technickém scénáři.

- IV -

Atelier:

- 1./ Obchod Kristiána Krofky
- 2./ Schodiště šiněáku na pravé straně řeky.
- 3./ Kancelář družstva "Svoboda".
- 4./ Kancelář Ing. Novotného.
- 5./ Zasedací síň národního výboru.
- 6./ Pokoj Jindřásky, průhled do Dvořákovy pracovny.
- 7./ Kuchyně a Rýdlá.
- 8./ Písemna Kroftova obchodu.
- 9./ Byt prokuristy Hrubého.
- 10./ Chodba šiněovního domu.
- 11./ Pracovna Dr. Dvořáka
- 12./ Kuchyně v bytě Dr. Dvořáka.
- 13./ Schodiště v Kroftově domě.
- 14./ Kroftův pokoj.
- 15./ Kancelář Kristiána Krofky.
- 16./ Schodiště v budově MNV.
- 17./ Kancelář záložny.

TS Most, Národní filmový archiv.
Seznam míst natáčení bez metráže. Film byl realizován pod názvem *DRAVCI* (Jiří Weiss, 1948).

O b r a z 1.

Silnice u horovického rybníka,

/Exterier - doba inf,prucké slunce. /

G.S.G.

L o g e t m í t

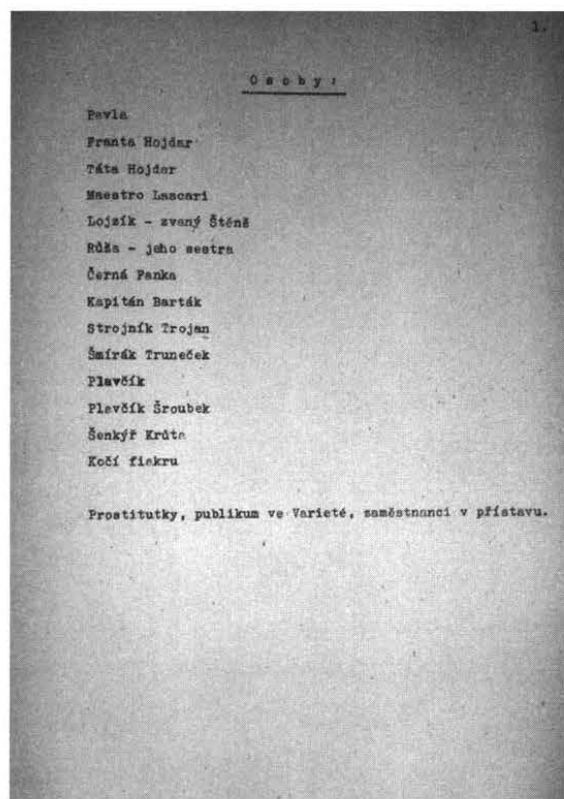
A. Celáki/Podklad pro titulky/
Proti jedoucí kamce ubíhá
rybníperspektivně se sbíha-
jící silnice, lemovaná ka-
lujícími jeřábky a břigami.
Černé sluneční ovětlo a stí-
ny, vrhané korunami strojů
se rytmičky střídají.
Kolem silnice jihočeská kra-
jinana Treboňsku. Leckde už
vidíme první panáky lita i
lídi, pracující v polích rud-
né i se stroji.
V dálce hrádě rybníka a bílé
stíty vesničky lemované zelení.
V obraze je měkká malichnost
i napětí.
Přadekrai ..
V době 1./ dynamická i souv-
ržná expozice. Vlny: i po-
tíci "Zabudova se s tímto".
Hofy..

Předloženo ve s.m.prolize ti-
tulky.. /Na předložení titulu/

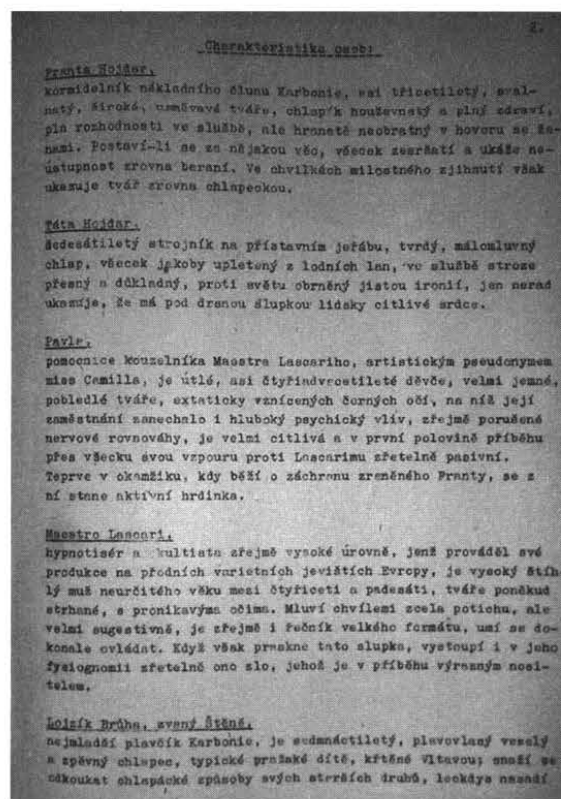
E.T.G.J.G.S.G.A.

Z. Celák
Silnice. V obzoru se přibližuje
autobus. Zcela jen tak, rychle se
přibližuje.
První časová autubusa předchází
silnicový autobus stálý.
V době hlavního snímku - krajina
v dramatické náladě..

TS PO NOCI DEN, Národní filmový archiv.
Ukázka detailně rozepsaného obrazu v technickém scénáři. Údaj o metráži obrazu je v horní části.



TS ZNAMENÍ KOTVY, Národní filmový archiv.
Seznam postav filmu.



TS ZNAMENÍ KOTVY, Národní filmový archiv.
Charakteristika postav.

Na druhé úrovni hodnotíme diachronní vývoj prvků ve scénářích. Zajímá nás, zda oproti dřívějšímu stavu (předchozí praxe tvůrce, dramaturgické jednotky, celku filmové produkce v ČSR) došlo k opakování, modifikování nebo odmítání skupin či jednotlivých prvků. Na základě těchto kritérií můžeme diachronně sledovat vývoj scénáře s ohledem na inspirační zdroje, autorské modifikace scénářů nebo standardy scénaristiky v jednotlivých obdobích.

První dva kroky analýzy poskytují základní přehled o vývoji technických scénářů a začínají ukazovat odlišnosti v praxi jednotlivých dramaturgických jednotek. Další kroky se tedy zaměřují na specifičnosti zkoumaných prvků.

Na třetí úrovni se analýza zaměřuje na recepci scénáře s využitím terminologie MacDonalda. Prvky hodnotíme jako „čitelné“ (*readerly*) nebo „pisatelné“ (*writerly*).⁹⁾ Čitelné prvky jsou určené pro čtenáře scénáře (např. je jím zástupce schvalovacího orgánu). Pisatelné prvky oproti tomu slouží k realizaci scénáře ve filmu (jsou určeny filmařům) a představují produkční část dokumentu. Převaha prvních nebo druhých prvků může odhalit dobový přístup ke scénáři.

Na čtvrté úrovni analýza hodnotí funkci prvků. Klasifikace je inspirována terminologií Stevena Price: oznámení (události a jejich časové řazení, akce postav), komentář (vy-

9) Tyto termíny pocházejí z článku Iana MacDonalda, který se inspiroval u Rolanda Barthesa, konkrétně jeho známým rozlišením textů pisatelných (*scriptible*) a čitelných (*lisible*). Viz I. W. M a c D o n a l d, c. d., s. 94.

světlení, interpretace nebo přidání jasně patrných vizuálních a auditivních prvků), popis („zmrazení“ děje popisem objektu, popis pohybů kamery) a promluva (dialog).¹⁰⁾

V případě, že lze nějaký prvek hodnotit jako čitelný i pisatelný zároveň, jeho funkce se může lišit v závislosti na recepční úrovni. Příkladem prvku, který má v kategorii pisatelný funkci komentáře a v kategorii čitelný funkci popisu, je prvek charakteristika postav. Pro čtenáře scénáře představuje charakteristika postav prostor k vytváření vlastní představy na základě zdůrazněných atributů. V kategorii pisatelný funkce charakteristiky pouze fixuje atributy postavy ve scénáři. Úroveň hodnocení funkce nám umožňuje nahlížet na scénář jako sadu prvků, jejichž místo není nahodilé, ale určené předchozí praxí.

Na úrovních jedna až čtyři se předpokládá jistá míra zobecnění, aby bylo možné hodnotit dobovou konvenci scénáře a možné výjimky. Tomu napovídá i formalizovaná podoba technických scénářů před zavedením norem. Oproti tomu na poslední úrovni hodnotíme specifika konkrétních prvků v konkrétním scénáři. Poslední úroveň může sloužit k porovnání odlišností mezi dramaturgickými jednotkami nebo konkrétními autory.

Technický scénář: konvence a sovětské normy

Technický scénář po druhé světové válce představuje zvláštní druh dokumentu: na pomezí dramaturgické přípravy a natáčení, spojující prvky literatury a filmového jazyka, kolektivní dílo. Ačkoliv v praxi byl technický scénář samozřejmostí,¹¹⁾ v dokumentech týkajících se nového uspořádání filmového průmyslu v Československu se explicitně nevyskytuje a autoři nové koncepce tvorby a výroby se spokojují s následujícími fázemi přípravných prací: látka — námět — filmová povídka — scénář.¹²⁾ Tyto fáze odpovídají i schvalovacím procedurám.¹³⁾ V roce 1954 Bohumil Šmída sumarizuje dosavadní působení zestátněné kinematografie a předkládá vymezení jednotlivých fází výroby filmu.¹⁴⁾ Vý-

10) Tato klasifikace pochází od Stevena Price. Původně report, comment, description, speech. Viz S. Price, c. d., s. 112–134.

11) Národní filmový archiv eviduje technické scénáře k většině filmů vzniklých v letech 1945–1948.

12) Nový plán výrobní organizace, 28. 7. 1945. Archiv společnosti Barrandov a. s., f. Barrandov — historie 1946, k. D 25.

Na jednotlivé fáze vývoje scénáře byly kladeny tyto požadavky:

Látka — původní nebo adaptace knih, divadelních her apod.

Námět musí být filmový, dramatický.

Filmová povídka větví příběh do epizod. Zřetel na optické, akustické a mimické prvky.

Literární scénář obsahuje děj v obrazech, dialogy, zvuky a vše pro realizaci filmu.

Technický scénář vypracovává režisér. Dělení obrazů na záběry.

K rozlišování literárního a technického scénáře nedocházelo hned od roku 1945, ale až v průběhu dalších let. Tato charakteristika pochází z: J. A. Novotný, Filmový námět a jeho zpracování. In: Ladislav Kolář, *Popis procesu výroby dlouhých hraných filmů*, 19. 5. 1947. Archiv společnosti Barrandov a. s., f. Barrandov — historie 1947, k. D 18.

13) Organizace Ústřední filmové dramaturgie. Archiv společnosti Barrandov a. s., f. Barrandov — historie 1946, k. D 25.

Posuzování projektů probíhalo ve čtyřech fázích. Lektorský kruh nejprve zhodnotil vhodnost látky ke zfilmování, dále kritický kruh rozhodoval o zpracování námětu do filmové povídky. Posuzovací kruh rozhodl o vhodnosti filmové povídky pro zpracování do scénáře a posuzovací sbor posuzoval scénář.

14) B. Šmída, c. d., s. 100–188.

voj scénáře Šmída rozděluje na literární přípravu filmu, kde je na základě námětu vypracována nejprve filmová povídka a následně literární scénář.¹⁵⁾ Po schválení literárního scénáře začíná období přípravných prací na filmu, kdy je 1) vypracován režisérský scénář,¹⁶⁾ 2) sestaven výrobní plán, 3) sestaven rozpočet, 4) vypracován návrh skic dekorací, kostýmů, masek a rekvizit, 5) proveden výběr míst exteriérového natáčení, 6) proveden výběr herců.¹⁷⁾ Technický scénář je plnohodnotnou součástí filmové výroby a podle dokumentu *Návrh instrukce* podléhá samostatnému schvalovacímu procesu.¹⁸⁾

Technický scénář byl součástí výroby filmu v Československu už před druhou světovou válkou i za protektorátu.¹⁹⁾ V obou obdobích měla na formu technického scénáře a československé scenáristiky obecně vliv německá kinematografie, ale to je téma na samostatnou studii. Na tuto praxi po zestátnění intuitivně navazovali Karel Feix a Zdeněk M. Reimann v rámci výrobních skupin, kdy pokračovali v praxi společností Nationalfilm a Lucernafilm.²⁰⁾ Díky tomu zůstal technický scénář součástí praxe, i když se v organizačních dokumentech samostatně nevyskytoval.

Dobová konvence 1945–1951

Zkoumané téma je vývojové, a abychom mohli ukázat vývoj, je třeba určit výchozí situaci. Tou je podoba technického scénáře v období výrobních skupin mezi lety 1945–1948 a tvůrčích kolektivů 1948–1951 (tabulka č. 1). Ze zkoumaného vzorku 106 technických scénářů k 69 filmům vyplývá, že dobová konvence byla v období výrobních skupin podobná jako v období tvůrčích kolektivů s tím, že postupně došlo k většímu zafixování formy technického scénáře.²¹⁾ K výrazné změně prvků došlo až v období kolektivního vedení po roce 1951. Zkoumanou hypotézou je, že vliv na tuto změnu měl *Návrh instrukce o režisérském scénáři*.

Typický technický scénář období 1945–1951 měl tři hlavní skupiny prvků: seznam postav (v 88 % technických scénářů), seznam míst natáčení (74 %) a samotný technický scénář (89 %). Technický scénář byl přehledný dokument, který fixoval postavy, místa natáčení a základ syžetu. Seznam postav byl ve třetině případů doplněn o jejich charakteristiku.

V případě seznamu míst natáčení se rozdělovaly ateliéry a exteriéry. Seznam ateliérů a exteriérů se objevuje v 74 % případů scénářů. Tam, kde budou seznamy ateliérů a exteriérů v roce 1951 doplněny o metráž filmu, se postupně začíná objevovat číslování obrazů a počty záběrů (v 6 %).

15) Tamtéž, s. 100–104.

16) Šmída upozorňuje, že se jedná o nové označení technického scénáře. Označení režisérský scénář se začíná objevovat v období tvůrčích kolektivů a postupem času opět mizí. Autor studie bude pro přehlednost používat termín technický scénář i pro režisérské scénáře.

17) Tamtéž, s. 105.

18) *Návrh instrukce o režisérském scénáři*, Praha, 1949–1953 konference tvůrčích prac. NFA, f. ČSF, organizace, správa, R9/A1/4P/8K.

19) Otakar V á r a, *Práce na scenariu zvukového filmu*. In: *Abeceda filmového scenaristy a herce*. Praha: Filmové studio 1935, s. 16–38.

20) P. S z c z e p a n i k, c. d., s. 33–36.

21) Celkem k období 1945–1950 v NFA uloženo 147 technických scénářů k 89 filmům. Z toho je osm technických scénářů v německém jazyce a do zkoumaného vzorku nejsou zařazeny (jedná se o identické kopie v německém překladu).

Samotné technické scénáře respektují strukturu obrazů a záběrů.²²⁾ Na začátku každého obrazu jsou uvedeny údaje k místu a času děje a místu natáčení. Ostatní prvky se pak vážou k samotným záběrům. Vizualní prvky jsou uváděny vlevo a auditivní vpravo. Více pozornosti je věnováno už od roku 1945 vizuálním informacím (v 89 % případů je uvedeno všech pět následujících informací: číslo záběru, velikost záběru, pohyb kamery, děj, technické spoje záběrů). Auditivní informace mají menší prostor, přesto se u 7 % technických scénářů objevuje i symbolika post/synchronního snímání zvuků a dialogů. Zatímco se míra zpřesňování vizuálních informací zvyšuje (87 % v letech 1945–1948 a 94 % v letech 1949–1951), tak v případě post/synchronního snímání zvuku se snižuje. Samotný technický scénář se také po transformaci na tvůrčí kolektivy více uzavírá dodatečným změnám a dramaturgickým úpravám.

Zatímco v období 1945–1948 bylo 57 % filmových projektů dramaturgicky upravováno ještě na úrovni technického scénáře, tak v období 1949–1951 dochází k těmto úpravám pouze u 7 % filmů.²³⁾ Uzavírání technických scénářů dramaturgickým zásahům mohlo ovlivnit více faktorů. Zda byla tato tendence trvalá, a zda se tedy z technického scénáře stává pouze technický přepis literárního scénáře, je tedy věcí dalšího výzkumu. Nicméně postupně se snižující počet verzí technických scénářů v archivech tomu nenapovídá.

V období před zavedením *Návrhu instrukce* byl technický scénář produkční dokument s jasnou strukturou. Jeho hlavní části byly: seznam postav, seznam míst natáčení a přehled řazení obrazů a záběrů. Tyto skupiny prvků byly obsaženy v jednom dokumentu, ale jejich vzájemná provázanost byla jen minimální. Největší podíl na provázanosti skupin prvků měla charakteristika postav a postupné zavádění číslování obrazů k jednotlivým místům natáčení.

Návrh instrukce o režisérském scénáři

Dokument *Návrh instrukce o režisérském scénáři* je čtyřstránkový seznam prvků a základních instrukcí, který měl za cíl sjednotit formu technických scénářů ke dni 1. prosince 1950. Zároveň stanovil nové označení tohoto dokumentu (režisérský scénář):²⁴⁾ „Všechny literární scénáře, které dnem 1. prosince 1950 budou předloženy KV ÚD, musí býti do režisérského (dosud nazývaného technického) scénáře zpracovány podle jednotné formy [...]“²⁵⁾ *Návrh instrukce* předepisuje několik desítek prvků a rozděluje je do sedmi skupin: 1) autorsko-právní údaje (autor námětu, název filmu, zpracovatel, režisér, Československý státní film, tvůrčí kolektiv, rok výroby), 2) autorsko-tvůrčí údaje (režisér, kameraman, hudební skladatel, architekt, maskér, střihač, poradce, vedoucí štábu), 3) herecké obsazení (pořadové číslo, úloha, jméno herce, z divadla), 4) metráž filmu (ateliér, exteriér, kombinované záběry, triky, titulky), 5) hudba (pořadové číslo, popis motivu, druh provedení),

22) Výjimku představuje třetí verze technického scénáře k filmu NIKOLA ŠUHAIJ z roku 1946. Nikola Šuhaj, Praha, 1945. Národní filmový archiv, f. Scénáře, S-83-TS-3.

23) Dramaturgickými úpravami je zde míněno: změna řazení záběrů a obrazů, snižování nebo zvyšování počtu záběrů a obrazů, změny ve vizuálních a auditivních informacích apod.

24) V této studii bude autor nadále používat označení technický scénář, které respektuje i katalogizace scénářů v Národním filmovém archivu bez ohledu na dobové označení scénáře.

25) *Návrh instrukce o režisérském scénáři*, Praha, 1949–1953 konference tvůrčích prac. NFA, f. ČSF, organizace, správa, R9/A1/4P/8K, s. 1.

	TS	Štáb	Herecké obsazení				Metráž a místo natáčení				Hudba	Samotný TS				
			úloha	herec	č.o./č.z.	char	seznam	metráž	č.o./č.z.	reál		metráž	viz. info	aud. info	PS	dekorace
Celkem VS 1945–1948	71		60	8	0	29	51	0	7	0	3	0	b	a	0	8
Celkem %		0	85	11	0	41	72	0	10	0	4	0	b	a	0	11
Celkem TK 1948–1951	35	3	33	2	0	4	28	1	6	1	1	2	c	a	0	0
Celkem %		9	94	60	0	11	80	3	17	3	3	6	c	a	0	0

Sledované prvky v období výrobních skupin 1945–1948 a v období tvůrčích kolektivů 1948–1951. V tabulce je uvedeno celkové množství scénářů, počet scénářů, kde je prvek uveden a počet scénářů obsahujících daný prvek v procentech.

Legenda:

a – u všech TS dialog, zvukový efekt a hudba, b – v 87 % scénářů všechny základní vizuální informace, c – v 94 % scénářů vizuální informace detailně.

VS – výrobní skupiny, TK – tvůrčí kolektivy, TS – technický scénář, č. o. – číslo obrazu, č. z. – číslo záběru, char – charakteristika postav, reál – natáčení v reálech, PS – post-synchron.

	TS	Štáb	Herecké obsazení				Metráž a místo natáčení				Hudba	Samotný TS				
			úloha	herec	č.o./č.z.	char	seznam	metráž	č.o./č.z.	reál		metráž	viz. info	aud. info	PS	dekorace
Celkem VS Vávra – Feis	10	0	10	1	0	1	10	0	0	0	0	0	10	10	0	1
Celkem %		0	100	10	0	10	100	0	0	0	0	0	100	100	0	10
Celkem TK Vávra – Feis	7	0	7	0	0	3	0	0	0	0	0	0	7	7	0	0
Celkem %		0	100	0	0	43	0	0	0	0	0	0	100	100	0	0
Celkem KV – Vávra	7	3	6	0	4	1	1	5	0	0	4	5	7	7	4	2
Celkem %		43	86	0	57	14	14	71	0	0	57	71	100	100	57	29

Sledované prvky v technických scénářích z produkce dramaturgických jednotek Otakara Vávry: výrobní skupina Otakar Vávra, Karel Feix 1945–1948, tvůrčí kolektiv Otakar Vávra, Karel Feix 1948–1951, dramaturgické vedení Otakara Vávry v období kolektivního vedení 1951–1954. V tabulce je uvedeno celkové množství scénářů, počet scénářů, kde je prvek uveden, a počet scénářů obsahujících daný prvek v procentech.

Legenda:

VS – výrobní skupiny, TK – tvůrčí kolektivy, KV – kolektivní vedení, TS – technický scénář, č. o. – číslo obrazu, č. z. – číslo záběru, char – charakteristika postav, reál – natáčení v reálech, PS – postsynchron.

6) režisérský scénář (záhlaví, číslo obrazu, metráž obrazu, místo děje, doba děje, místo natáčení, levá polovina: číslo záběru, velikost záběru, technické pokyny, děj, technické spoje záběrů, pravá polovina: jméno a dialog, způsob ozvučení, zvuky, hudba), 7) závěrečné údaje („Konec“, celková metráž, podpisy: režisér, vedoucí výroby, provozní ředitel výroby, kameraman, vedoucí tvůrčího kolektivu, předseda KV ÚD, popis dekorací, seznam osob, kterým má být scénář dodán).

Tento výčet prvků byl ještě doplněn o předepsanou symboliku (D — detail, C — celek, ztm — zatmíváčka, ZP — zadní projekce, S — synchron atd.) a další předpisy související s přípravou filmu. Přípravované filmy, pokud jejich metráž v technickém scénáři přesáhla 2500 m, musely být schváleny generálním ředitelem na základě doporučení Filmové rady.²⁶⁾ Schválený technický scénář byl také jediným vodítkem pro natáčení filmu a všechny další změny musely podléhat schválení KV ÚD. V samotných technických scénářích se výjimečně objevují upozornění, že jistá část scénáře bude ještě upravena nebo konzultována.²⁷⁾ Filmaři dokázali díky množství používaných prvků fixovat „filmovou ideu“ (*screen idea* v MacDonaldově terminologii)²⁸⁾ v technickém scénáři lépe než v literárním. Povaha technického scénáře jako dokumentu dramaturgie se tak otevírá novým otázkám. Technický scénář nebyl pouhým přepisem literárního scénáře do záběrů, ale dokumentem, který filmařům umožňoval jednak důkladnější přípravu natáčení a jednak dramaturgické úpravy filmu.²⁹⁾ Dramaturgickým úpravám se začaly technické scénáře uzavírat mezi lety 1948–1951 a s ohledem na postupně se snižující počet verzí dochovaných technických scénářů v NFA a archivu Barrandov a. s. se lze domnívat, že se již tento trend nezměnil. Jako prameny pro studium vlivu dramaturgie mohou tedy pravděpodobně sloužit především technické scénáře vzniklé do poloviny 50. let.

Role, kterou *Návrh instrukce* předepisuje výrobním štábům a vedoucímu výroby, je především v realizaci filmu podle technického scénáře. Režisér má pak za úkol „[...] pracovati hospodárně, avšak bez újmy na umělecké hodnotě [...]“. Tyto povinnosti režisér získává právě v době tvůrčích kolektivů, kdy byla pozice režiséra nejautonomnější — ve smyslu odloučenosti realizace od dramaturgického dozoru a režisérova přímého kontaktu s vyšším managementem či potenciálně i s politickými představiteli — v celém období

26) Tamtéž, s. 2.

27) Příklad takového upozornění se objevuje ve scénáři filmu SLEPICE A KOSTELNÍK, kde autoři upozorňují na úpravy dialogů do nářečí v době kontroly na KV ÚD. Slepice a kostelník, Praha, červen 1950. Národní filmový archiv, f. Scénáře, S-1308-TS.

28) Termín *screen idea* používá Ian W. MacDonald ve smyslu označení potenciálního filmu, jehož jednotlivé fáze vývoje jsou zaznamenávány ve scénáři. Tento koncept akcentuje kolektivní autorství scénáře a industriální a kulturní vlivy. Viz I. W. M a c D o n a l d, c. d., s. 97.

29) Hypotézu, že technický scénář nebyl pouhým rozzáběrováním literárního scénáře, podporují scénáře k následujícím filmům: PSHLAVCI, MĚSÍC NAD ŘEKOU, DOBRODRUŽSTVÍ NA ZLATÉ ZÁTOCE, RUDÁ ZÁŘE NAD KLDNEM a další.

Případ změn v technických scénářích filmu PSHLAVCI ukazuje na ideové změny ve vyznění filmu. Na příkladu závěrečného obrazu v první a třetí verzi scénáře, na které se podílel Jiří Mařánek, můžeme pozorovat patetickou promluvu (v první verzi promluva Kozinové, ve třetí verzi vypravěče) o boji všeho lidu za svobodu a spravedlnost a navazování na husitskou tradici. Ve druhé verzi technického scénáře, na které se Jiří Mařánek přímo nepodílel, je tato promluva vynechána. Viz Pshlavci, Praha, září 1949. Národní filmový archiv, f. Scénáře, S-298-TS; Pshlavci, Praha, 1952. Národní filmový archiv, f. Scénáře, S-298-TS-2; Pshlavci, Praha, 1952. Národní filmový archiv, f. Scénáře, S-298-TS-3.

zestátněného filmu.³⁰⁾ *Návrh instrukce* tedy pokračuje v trendu přesunu kompetencí od producentů (respektive od jejich státně-socialistických protějšků na pozicích středního managementu) k režisérům, kteří zodpovídají nejen za uměleckou stránku, ale i za hospodářskou.

Dokument *Návrh instrukce* se v diskursu československé scenáristiky objevuje v době zavádění sovětských norem, se kterými ho spojuje i Petr Szczepanik.³¹⁾ Doporučená norma technického scénáře se však v *Návrhu instrukce* odlišuje od zbytku norem. V překladu *Technologie výroby hraných filmů* je ukázka předepsané formy technického scénáře.³²⁾ Jak postup prací, tak i prvky odpovídají tomu, co předepisoval i *Návrh instrukce*. Zásadní změna je ale v tom, že sovětský technický scénář nerespektuje dvousloupcové rozvržení a pro technický scénář předepisuje formu tabulky, kde dialogy zařazuje do stejného sloupce s popisem vizuálních a technických informací. Zvuky a hudba mají pak svou vlastní kolonku. Konoplev také zdůrazňuje, že technický scénář se nesmí odchýlit od literárního scénáře. Srovnává ho s pracovním výkresem,³³⁾ od něhož nejsou přípustné odchylky.³⁴⁾ Největší důraz ze všech prvků věnuje Konoplev prvkům metráže, a to především z důvodu, že se metráž stala smluvenou jednotkou při sestavování plánů a rozpočtů výroby, evidencí práce skupin a měřítkem produktivity během natáčení. Metráž také umožňovala představu o závěrečném sestřihu filmu.³⁵⁾

K změně tabulkového technického scénáře ve dvousloupcový, tradiční v československé filmové produkci, došlo mezi lety 1946–1950. Ještě před překladem a vydáním Konoplevovy příručky v roce 1952 se objevuje roku 1946 překlad příručky *Organizace filmové výroby*, který se odkazuje na sovětský text *O zlepšení organizace výroby filmů* z roku 1938.³⁶⁾ Cílem tohoto dokumentu je představení sovětské praxe oddělující fáze přípravných prací od výroby. Předepisovaná forma technického scénáře odpovídá *Návrhu instrukce o režisérském scénáři* (1950), a to včetně rozvržení jednotlivých skupin prvků podle stran. Rozdíl jsou ve schvalovacích postupech (v SSSR schvaluje technický scénář ministr kinematografie) a právě v samotném technickém scénáři, kde *Návrh instrukce* předepisuje explicitně dva sloupce, zatímco v *Organizaci filmové výroby* můžeme pozorovat pouze výčet prvků.

Návrh instrukce o režisérském scénáři obsahuje podobné prvky jako sovětské normy a stejně jako Konoplev ve své příručce zdůrazňuje roli metráže filmu a přípravných prací

30) P. Szczepanik, c. d., s. 40.

31) Petr Szczepanik, How Many Steps to the Shooting Script? A Political History of Screenwriting. *Iluminace* 25, 2013, č. 3, s. 89.

32) Konoplev, c. d., s. 5–6.

33) Toto srovnání se objevuje v diskursu scenáristiky běžně, viz Steven M a r a s, *Screenwriting: History, Theory and Practice*. London: Wallflower Press 2009, s. 117–129.

34) Konoplev, c. d., s. 5.

35) V SSSR se filmy podle ideově-politického významu rozdělovaly do čtyř skupin, kde každé skupině byla přisouzena jiná délka metráže výsledného filmu. I. skupina 2501–2700 metrů, II. skupina 2401–2500 metrů, III. skupina 2201–2400 metrů, IV. skupina do 2200 metrů. Srov. tamtéž, s. 7.

36) *Organizace filmové výroby*, Praha, 1946. Archiv společnosti Barrandov a. s., f. Barrandov — historie 1946 k. D 25.

V tomto dokumentu se technický scénář uvádí pod označením „režisérsko-střižný scénář“. Dokument *O zlepšení organizace výroby filmu z roku 1938* pravděpodobně nebyl přeložen.

na filmu. Předepisovaná formální podoba technického scénáře je však odlišná a *Návrh instrukce* navazuje na tradici česky psaných dvousloupcových technických scénářů.

Geneze textu *Návrh instrukce* ukazuje na vliv sovětských příruček. Instituce československé kinematografie se sovětskými příručkami musely pracovat a jejich upravenou verzi použít. K tomu došlo na přelomu let 1950 a 1951. Na příkladu dramaturgických jednotek, ve kterých působil Otakar Vávra, následně ukáží vliv sovětských norem na praxi dramaturgického vedení scénářů Otakarem Vávrou v období 1951–1954. Vávra je vybrán kvůli spolupráci s Karlem Feixem (navazujícím na prvorepublikovou a protektorátní praxi) a kvůli své umělecké i organizační angažovanosti.

Statistická analýza

Změna výrobních skupin na tvůrčí kolektivy

Po zestátnění kinematografie v roce 1945 byly ustanoveny výrobní skupiny jako dramaturgické a výrobní jednotky. V období let 1945–1947 pokračovaly výrobní skupiny v práci, na kterou byli jejich pracovníci zvyklí už z protektorátu. Hlavní dvě skupiny navazovaly přímo na firmy Nationalfilm (Karel Feix) a Lucernafilm (Zdeněk Reimann).³⁷⁾ Vzniklo mezi nimi zdravé konkurenční soupeření, což nebylo všemi chápáno pozitivně, a tak brzy došlo k reorganizaci dramaturgických jednotek.³⁸⁾ Od roku 1947 stáli v čele výrobních skupin režiséři a role producentů byla upozaděna. Režisérům byla v této době svěřena největší moc nad filmem v období zestátněné kinematografie. Rozhodovali jak nad hospodářskou stránkou výroby, tak nad stránkou uměleckou.³⁹⁾

Na podzim roku 1948 byl systém výrobních skupin nahrazen systémem tvůrčích kolektivů, což byly už čistě dramaturgické jednotky. Na rozdíl od výrobních skupin se tvůrčí kolektivy nezodpovídaly přímo ministru informací, ale po stránce umělecké je řídila Ústřední dramaturgie a po stránce politické byly řízeny Filmovou radou (poradní orgán MI). Ačkoliv tvůrčí kolektivy přímo nevedly výrobu filmu, navrhovaly režiséra a mimo vývoj scénáře posuzovaly i technický scénář.⁴⁰⁾ Toto období je spojováno s postupnou centralizací a přebíráním kontroly KSČ nad československou kinematografií.

V období let 1945–1951 spolupracoval Otakar Vávra s Karlem Feixem a napsal sedm technických scénářů k filmům: *ROZINA SEBRANEC*, *NEZBEDNÝ BAKALÁŘ*, *PŘEDTUCHA*, *KRAKATIT*, *NĚMÁ BARIKÁDA*. Ve výrobní skupině Vávra-Feix pak vznikly ještě další filmy: *HOSTINEC „U KAMENNÉHO STOLU“*, *DRAVCI*, *VZBOURENÍ NA VSI*. V období tvůrčích kolektivů sám Vávra žádný technický scénář nenapsal, ale v I. tvůrčím kolektivu Vávra-Feix vznikly scénáře k filmům: *BÍLÁ TMA*, *DVA OHNĚ*, *RODINNÉ TRAMPOTY OFICIÁLA TŘÍSKY*, *POSEL ÚSVITU*, *RACEK MÁ ZPOŽDĚNÍ*, *REVOLUČNÍ ROK 1848*.

37) Karel Feix a Zdeněk Reimann byli významní čeští producenti, kteří působili za první republiky i v protektorátním období. Výrobní skupiny Karla Feixe a Zdeňka Reimanna jsou označovány jako pokračovatelé Nationalfilmu a Lucernafilmu. P. S z c z e p a n í k, c. d., s. 34.

38) Tamtéž, s. 33–36.

39) Tamtéž, s. 36–39.

40) Tamtéž, s. 39–40.

Změny v technických scénářích dramaturgických jednotek Vávry a Feixe mezi obdobím výrobních skupin a tvůrčích kolektivů jsou pouze minimální, jak můžeme pozorovat v tabulce č. 2. Většina prvků je beze změny opakována a k modifikacím dochází pouze v případě prvků charakteristiky postav a v samotném technickém scénáři. Prvek charakteristiky postav se objevuje v případě výrobních skupin pouze v 10 % případů, zatímco v období tvůrčích kolektivů to je už 43 % případů. Modifikace v samotném technickém scénáři pak souvisí se zpřesněním a důsledností jednotlivých prvků. Formální podoba technických scénářů I. tvůrčího kolektivu Vávra-Feix odpovídá standardu technických scénářů výrobních skupin Karla Feixe nebo společné skupiny Vávra-Feix.

Oproti dobové konvenci se scénáře vzniklé v dramaturgických jednotkách Vávry a Feixe odlišují častějším výskytem charakteristiky postav. V dalších prvcích můžeme sledovat podobné tendence, ať už se jedná o opakování seznamu míst natáčení nebo detailnost technického scénáře.

Vznik Kolektivního vedení Studia uměleckého filmu

Vrchol centralizace československého filmu nastal v období 1951–1954, kdy byly zrušeny tvůrčí kolektivy i Ústřední dramaturgie a místo nich vzniklo Kolektivní vedení Studia uměleckého filmu. V čele výrobního odboru stál Otakar Vávra a v čele scénaristického odboru Jiří Síla.⁴¹⁾ Výrobní a scénaristický odbor spolu vybíraly režiséra, který byl následně autorem technického scénáře, a dohlížely na výběr štábu. Celkově mělo KV SUF kontrolu nad přípravou scénářů, posuzováním látek i jmenováním výrobních štábů, tedy organizovalo kompletně všechny fáze tvorby a výroby. Tato vrcholná centralizace však umožňovala také sdružování se do menších celků, jak píše Bohumil Šmída.⁴²⁾ Tyto menší celky byly spíše osobní, měly nezávazný ráz a různorodou organizaci. Na tyto dramaturgické jednotky bylo upozorňováno na titulní straně scénáře, a proto jsme dnes schopni identifikovat filmy, na kterých spolupracoval Otakar Vávra v širším okruhu tvůrců. Jedná se o tři filmy z období KV SUF.⁴³⁾ Dalším příkladem fungování takové jednotky je práce na scénáři filmu *EXPRES Z NORIMBERKA* pod vedením dramaturga Vladimíra Bora.

Otakar Vávra napsal v době kolektivního vedení tři technické scénáře k filmům *NÁSTUP* a *JAN HUS*. Při porovnání technických scénářů tvůrčího kolektivu Vávra-Feix a technických scénářů vzniklých v době kolektivního vedení (s přispěním Vávry) zjistíme, že k opakování prvků došlo v případě skupiny autorsko-právních údajů. Ve skupině herecké obsazení došlo k odmítnutí prvku charakteristika postav. Tento prvek, který se dočkal nárůstu v období tvůrčích kolektivů, se začal vytrácet v době kolektivního vedení a objevil se pouze ve 14 % technických scénářů (oproti 43 % v době tvůrčích kolektivů). K výraznějším modifikacím došlo v šesti ze sedmi skupin prvků. Za nejvýraznější modifikace lze považovat ty ve skupinách autorsko-tvůrčí údaje, metráž, hudba a samotný technický scénář. Tato razantní změna v praxi technického scénáře je nesouměřitelná se stavem přerodu z výrobních skupin na tvůrčí kolektivy, která také zasáhla proces vývoje technického scénáře.

41) Tamtéž, s. 47–48.

42) B. Š m í d a, c. d., s. 54.

43) *BOTOSTROJ*, *HAŠKOVY POVÍDKY ZE STARÉHO MOCNÁŘSTVÍ*, *VÝSTRAHA*.

Zcela nově se objevila skupina prvků autorsko-tvůrčí údaje. V této skupině byly vyjmenovány hlavní profese (režie, kamera, hudba, architekt, maskér, střihač, vedoucí výroby a případně poradce) a jména konkrétních pracovníků výrobních štábů. Tato dříve absentující skupina prvků značí, že se něco změnilo v praxi filmové produkce. Jak píše Šmída ve své *Organisaci a výrobě uměleckého filmu*, po schválení literárního scénáře projednává kolektivní vedení návrh výrobního odboru na hlavní tvůrčí pracovníky (kameraman, architekt, vedoucí výroby), kromě již předem určeného režiséra.⁴⁴⁾ V době vývoje technického scénáře by tak měl být již hotový základ štábu, který se bude na filmu podílet, což dále umožňuje důslednější práci na scénáři.

Další skupinou prvků je metráž, která v období 50. let prošla nejvíce změnami. Tato skupina prvků v době výrobních skupin a tvůrčích kolektivů sloužila ve 100 % případů jako seznam ateliérů a exteriérů, kde se bude natáčet. Po roce 1950 začíná být v technických scénářích seznam lokací doplňován o údaje k metráži jednotlivých obrazů a celého filmu. K tomuto vývoji dochází i ve scénářích spojovaných s Otakarem Vávrou. Ve všech jeho technických scénářích můžeme vidět modifikaci směrem k rozepisování metráže. Ve scénářích, na kterých se podílel dramaturgicky, můžeme tuto modifikaci sledovat v 71 % případů. Důsledkem této modifikace byla i modifikace ve skupině samotného technického scénáře. Tam se objevuje prvek metráž (71 % v době KV) u každého obrazu, v některých případech dokonce u každého záběru. Skupina prvků samotného technického scénáře se stává s nástupem kolektivního vedení důsledněji propracovanou součástí scénáře, s důrazem především na složku vizuálních informací. Nejvýraznější modifikace v auditivní složce filmu byl prvek způsob ozvučení, který měl značit použití synchronního zvuku nebo postsynchronu.⁴⁵⁾

Recepční a funkční úroveň, specifické prvky

Většina modifikací, ke kterým došlo po reorganizaci v roce 1951, zvyšovala množství pisatelných prvků na úrovni recepce. Skupiny prvků autorsko-tvůrčí údaje, metráž a hudba mají jednoznačně sloužit tvůrcům filmu. Jednak v tom, že fixují budoucí film ve scénáři, a jednak v tom, že ze scénáře samotného činí více komplexní a vzájemně provázaný dokument. To potvrzují i modifikace prvků metráž v samotném technickém scénáři, způsob ozvučení nebo dosazení čísel obrazů do hereckého obsazení.

Možnost čtení jako čitelný i jako pisatelný má prvek dekorace a jejich popis. Dvojakost čtení je v tomto případě obdobná s charakteristikou postav. V modu čitelný slouží krátké popisky postav nebo dekorací jako prostor k interpretaci čtenářem (komentář). V modu pisatelný pak především jako popis místa natáčení respektive vlastností postav (popis).

Skupina prvků metráž spolu s prvkem metráž v obrazech se řadí v rámci pisatelných prvků ke stejné funkci (oznámení), protože značí časové řazení událostí v ději. Předchůd-

44) B. Š m í d a, c. d., s. 103.

45) V době kolektivního vedení se postsynchron objevuje v 57 % případů. Další novinkou je prvek hudba, který se v době KV objevuje rovněž v 57 % zkoumaných scénářů. Oba tyto prvky se ale začnou vytrácet po reorganizaci v roce 1954 a decentralizaci systému na tvůrčí skupiny. Ve scénářích se objevila i řada dalších modifikací. Jedná se o změnu označení dramaturgické jednotky na titulní straně, doplnění čísla obrazů v hereckém obsazení a zařazení popisu lokací a ateliérů (29 % ze zkoumaného vzorku scénářů).

ce skupiny prvků metráže by takové funkci odpovídat nemohl, protože u seznamu lokací chyběly údaje o časovém řazení. Prvky související s auditivní informací patří do skupiny pisatelných s funkcí popis. Prvek hudby má pak i funkci časového zařazení (oznámení).

Ani v době nejvyššího stupně centralizace nebylo možné předepsat jeden vzorový scénář pro všechny autory. Specifické změny u jednotlivých prvků vyvolávaly samotné okolnosti výroby filmu. Jako příklad může sloužit zařazování natáčení v reálech do skupiny prvků metráž. Podle sovětských norem tato skupina prvků obsahuje prvky ateliérů, exteriérů, kombinovaných záběrů, triků a titulků. V první polovině 50. let, například u technického scénáře filmu *BOTOSTROJ*, můžeme sledovat samostatný oddíl pro natáčení v reálech. Ten se postupem času (v období tvůrčích skupin) dále proměňoval a v letech 60. se již setkáváme s reály s exteriérovým rizikem a reály bez exteriérového rizika.

Dalším příkladem prvku, jehož využití se proměňovalo spolu se zpracovávanou látkou, je skupina prvků autorsko-tvůrčí údaje a konkrétně pak uvedení odborného poradce. Tento prvek se objevoval převážně ve scénářích se specifickou tematikou (*JAN HUS* — historický poradce, *BOTOSTROJ* — umělecký poradce).

Otakar Vávra jako vůdčí umělecký pracovník státního filmu a jako jeden z nejvyšších funkcionářů filmové výroby v období 1951–1954 zaváděl prvky ze sovětských příruček jen pozvolna a výběrově. To jednak ukazuje na závaznost scenáristické normy a jednak nám pomáhá odhalit dogmatičnost sovětských příruček v očích jednotlivých tvůrců. Jako ukázkou extrémního naplňování sovětských norem lze uvést technický scénář k filmu *MILUJEME*, který vznikl v V. tvůrčím kolektivu Vítězslava Kocourka ještě před reorganizací.

Závěr

Pomocí metody statistické analýzy jsem zkoumal vliv sovětských produkčních příruček na formální podobu technických scénářů v Československu mezi lety 1945 a 1954. Ve sledovaném období došlo k institucionálnímu ukotvení technického scénáře ve filmové produkci. Zatímco v dokumentech z doby před rokem 1947 není běžné rozlišovat mezi literárním a technickým scénářem, získal technický scénář díky sovětským normám své konkrétní místo v rámci filmové produkce a jeho zpracováním začínaly přípravné práce na filmu.

Po roce 1950 došlo ke změně formální podoby technických scénářů. Na příkladu technických scénářů vzniklých v dramaturgických jednotkách Otakara Vávry můžeme pozorovat nárůst výskytu některých prvků předepisovaných *Návrhem instrukce o režisérském scénáři* z roku 1950 (autorsko-tvůrčí údaje, metráž, propracovanost samotného technického scénáře), ale zároveň odmítnutí některých předepisovaných prvků (podpisy nebo seznam, komu má být scénář doručen). Modifikace v návaznosti na *Návrh instrukce* prohlubují funkci technického scénáře jako produkčního dokumentu, většina nových prvků slouží primárně filmařům.

Samotný *Návrh instrukce o režisérském scénáři* se odchyluje od sovětských norem, které předepisují tabulkovou formu technického scénáře. Prvky, které *Návrh instrukce* předepisuje, se shodují se sovětskými normami, ale v návaznosti na československou scenáristickou tradici jsou upraveny do dvousloupcové formy.

Zavedení sovětských norem s sebou neslo dva důsledky. Jednak definitivní změnu formální podoby technických scénářů, jak můžeme pozorovat i na technických scénářích z 60. let. Jednak uzavření technických scénářů dramaturgickým změnám, přičemž z technického scénáře se stává v průběhu 50. let především produkční dokument.

Technické scénáře podléhaly vlivu diskursu sovětské filmové produkce, ale ten byl upravován pro podmínky československého filmu s respektem k dřívější praxi. I přes tradici místní filmové produkce a dramaturgie došlo ke dvěma zmíněným změnám ve formální podobě a dramaturgické funkci technického scénáře.

Citované filmy:

Bílá tma (František Čáp, 1948), *Botostroj* (K. M. Walló, 1954), *Dobrodružství na Zlaté zátoce* (Břetislav Pojar, 1955), *Dravci* (Jiří Weiss, 1948), *Dva ohně* (Václav Kubásek, 1949), *Expres z Norimberka* (Vladimír Čech, 1953), *Haškovy povídky ze starého mocnářství* (Miroslav Hubáček, 1952), *Hostinec „U kamenného stolu“* (Josef Gruss, 1948), *Jan Hus* (Otakar Vávra, 1954), *Krakatit* (Otakar Vávra, 1948), *Krejčovská povídka* (Jindřich Puš, 1953), *Měsíc nad řekou* (Václav Krška, 1953), *Milujeme* (Václav Kubásek, Jaroslav Novotný, 1951), *Němá barikáda* (Otakar Vávra, 1949), *Nezbedný bakalář* (Otakar Vávra, 1946), *Nikola Šuhaj* (Miroslav J. Krňanský, 1947), *Po noci den* (Jaroslav Mach, 1955), *Posel úsvitu* (Václav Krška, 1950), *Předtucha* (Otakar Vávra, 1947), *Psohlavci* (Martin Frič, 1955), *Racek má zpoždění* (Josef Mach, 1950), *Revoluční rok 1848* (Václav Krška, 1949), *Rozina sebranec* (Otakar Vávra, 1945), *Rodinné trampoty oficiála Třísky* (Josef Mach, 1949), *Rudá záře nad Kladnem* (Vladimír Vlček, 1955), *Slepice a kostelník* (Oldřich Lipský 1950), *Výstraha* (Miroslav Cikán, 1953), *Vzbouření na vsi* (Josef Mach, 1949), *Znamení kotvy* (František Čáp, 1947).

Jan Černík (1988), absolvent filozofie a filmové vědy na Univerzitě Palackého. V současné době studuje na stejné univerzitě v doktorském programu Teorii a dějiny literatury, divadla a filmu. Badatelsky se zaměřuje na dějiny československé scenáristiky po druhé světové válce.

(Adresa: Katedra divadelních a filmových studií, Univerzita Palackého; jcernik@gmail.com)

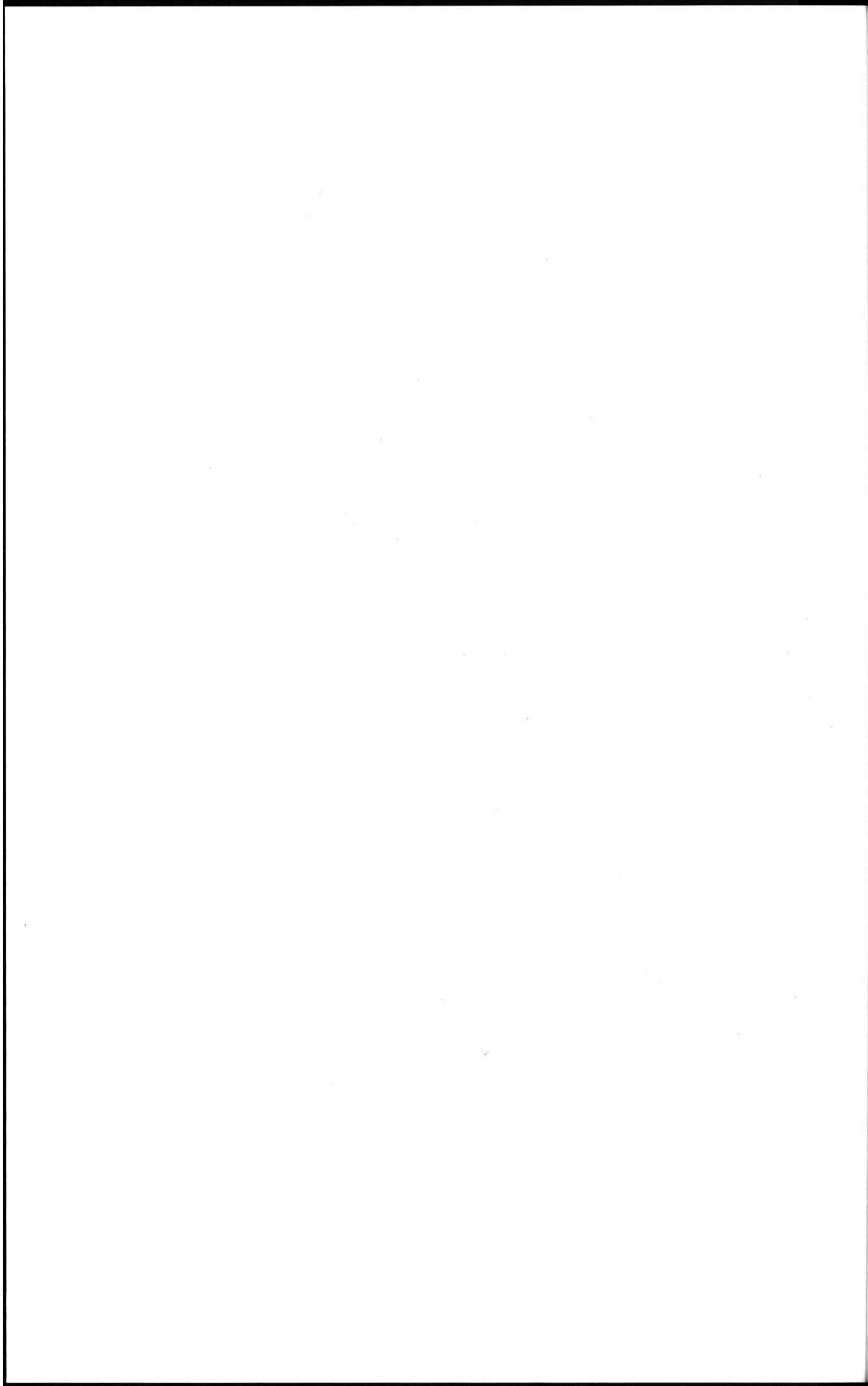
SUMMARY

The “Technical Screenplay” and the Sovietization of Czechoslovak Film Production, 1945–1954

Jan Černík

The topic of the article is the development of so-called technical screenplays in Czechoslovakia between 1945 and 1954. Using statistical analyses of technical screenplays, we have been able to investigate the development of this type of document.

USSR production norms were imported to Czechoslovakia after 1946. This fact affected, amongst other things, the practice of technical screenplays. Technical screenplays in this era became more closed off to dramaturgical modifications and also the form of technical screenplays changed. Although technical screenplays in Czechoslovakia were under the influence of USSR norms, they nevertheless preserved elements derived from the tradition of Czechoslovak screenwriting.



Úředník mezi mantinely

Téma, jehož se dotýká editovaný dokument, bylo již celkem podrobně zpracováno včetně obsáhlé edice klíčových dokumentů.¹⁾ Můžeme tedy širší okolnosti zrodu tohoto dokumentu připomenout v zestručnělé podobě. Po roce 1918, kdy po rozpadu Rakouska-Uherska veškeré státní struktury mobilizovaly své síly k budování „národního“ státu, se ve hře o kompetenční pozici jednotlivých centrálních úřadů ocitla také kinematografie. Po letech podezíravých postojů rakouského státu vůči mladému médiu šlo o úkaz relativně překvapivý. Zájem o kompetenci nad kinematografií projevilo ministerstvo financí pro předpokládaný finanční obrat oboru, ale jistě i pro devizový provoz. Dalším zájemcem bylo ministerstvo sociální péče, jemuž leželo na srdci zaopatření několika set tisíc válečných poškozených, jak byli úředně označováni váleční invalidé, a kina se k tomu zdála přímo ideálně uzpůsobena (stejně jako trafiky). V projevení zájmu nezaspalo ani ministerstvo zahraničních věcí, jehož důvod nebyl o nic zanedbatelnější — státní novotvar s neznámým názvem Československo naléhavě potřeboval mezinárodní propagaci a filmové médium mohlo v této sféře sehrát možná klíčovou roli. Z dokumentu se navíc dozvídáme o dalším zájemci, ministerstvu národní obrany, jež vyrazilo do boje s opravdu působným argumentem, že film musí spadat do kompetence MNO, protože filmová su-

rovina je třaskavina. Mělo koneckonců pravdu — nitrátový materiál opravdu byl a je třaskavina. Nicméně nejvehementnějším a nejvytrvalejším bojovníkem na poli popřevratových kompetenčních sporů bylo ministerstvo školství a národní osvěty (MŠANO).

Resorty, které dosud měly kinematografii v péči, tedy především ministerstvo vnitra, jež vykonávalo cenzuru filmů a přidělovalo časově limitované licence na provozování kin, a ministerstvo obchodu, pod něž spadaly hospodářské aspekty oboru, držely své pozice a nikam nespěchaly. O to větší snahu musel projevít ten, kdo jen netestoval eventuální možnost, ale opravdu chtěl toto rozložení sil změnit a MŠANO takovou ambici mělo a možno říci maximalistickou. Jeho prvotní představa spočívala v monopolní kompetenci nad celým oborem, tj. včetně filmové cenzury a rozhodování o licencích k provozování kin, ba co víc i práva vyrobený film případně i nechat zničit, bude-li shledán kulturně bezcenným. Navzdory odhlasované podpoře Revolučního Národního shromáždění tato idea v meziministerském řízení tvrdě narazila. Hlavním odpůrcem této varianty se stalo ministerstvo vnitra a vláda proto doporučila, aby oba tyto rezorty předložily vládě k projednání společný návrh. Z dokumentu je jasně patrné, že se ke shodě vzdor ústupkům MŠANO dospět nepodařilo. Po-

1) Srov.: Ivan Klimeš, *Kinozákon 1919. Iluminace* 10, 1998, č. 4, s. 119–139; týž (ed.), *Kinematografický zákon a spor o biografii. Iluminace* 10, 1998, č. 4, s. 140–186.

kus o novou kinematografickou legislativu mladického státu tak skončil a rakouský předpis, ministerské nařízení č. 191 z 18. září 1912, zůstal nadále součástí právního řádu Československé republiky.

Editované memorandum sepsal roku 1922 Jan Arnold Palouš (1888–1971), osobnost rozhodně pozoruhodná. Absolvoval sice ČVUT jako inženýr chemie, ale jeho profesionální dráha se odvíjela zcela jinými směry. Svou energii i čas dělil mezi divadlo, film a sport. K divadlu mu zřejmě otevřel cestu jeho strýc, který z pozice ředitele Pražské záložny působil ve správní radě Městských divadel pražských.²⁾ Ještě před světovou válkou studoval Palouš dle svého svědectví divadelní a filmovou (sic!) režii v Berlíně u významného českého představitele divadelního expresionismu Františka Zavřela (neplést s pozdějším velmi pochybným velikašským dramatikem téhož jména). To jej nepochybně přivedlo k jeho filmovému debutu, dvouaktovky NOČNÍ DĚS (1914) podle libreta Františka Langra, po válce pak na tuto zkušenost navázal několika hranými filmy natočenými pro společnost Pragafilm. Za války Palouš působil ve Vídni jako novinář, který se mimo jiné s oblibou věnoval divadelním referátům. Z dokumentu je ostatně patrné, že jeho původce je člověk nejen vzdělaný, ale i vypsáné ruky. Na úsvitu Československé republiky jej zastihujeme na Úřadu vlády, odkud jej dle Paloušova svědectví přetáhl Jaroslav Kvapil, donedávna šéf Činohry Národního divadla, nyní sekční šéf MŠANO. Palouš se tak stal filmovým referentem ministerského úřadu, který si s plným přesvědčením o oprávněnosti své ambice brousil zuby na kinematografický resort jako celek. Z dokumentu také jasně vyplývá Paloušova hlubinná víra v per-

spektivu výukového filmu a také jí dal po opuštění ministerstva na několik let průchod v privátním podnikání v rámci jím založené společnosti Comeniusfilm.³⁾

Co zatím zůstalo řádně nezminěno, je význam sportu v Paloušově životě, a to zásadní, neboť nad uvedenými umělecko-kulturními aktivitami nakonec převládl a opanoval pole. Již před Světovou válkou se Palouš věnoval bandy hokeji (hokej na ledě hraný s míčkem), po válce se pak náruživě oddal lednímu hokeji a hrál v československém reprezentačním mužstvu. Od třicátých let pak působil jako sportovní reportér a jeho dlouhodobý význam pro československý sport stvrdil v roce 1957 titul Mistr sportu. Svou sportovní kariéru Palouš zaníceně popsal v memoárové knížce *Mušketýři s hokejkou*⁴⁾, zazní tam spíše mimochodem i krátké zmínky o jeho filmářské minulosti, zato však ani slovo o jeho epizodě ministerského úředníka. Nebyl ostatně sám — ani Jaroslav Kvapil se ve svých memoárech *O čem vím* na svou krátkou éru sekčního šefa MŠANO nerozpomene.⁵⁾ Může to být náhoda či pro oba celoživotně velmi aktivní a cílevědomé muže jen zapomenutá, protože bezvýznamná kratičká epizoda, ale také je docela dobře možné, že epizoda z paměti záměrně vytěsněná. Jejich koncepční záměr s filmem navzdory vynaloženému úsilí zcela zkrachoval a časový souběh jejich odchodu z ministerstva v roce 1922 (který je velmi pravděpodobně důvodem vzniku uvedeného memoranda) napovídá tomu, že se oba ve stejný čas a po stejných zkušenostech rozhodli jít vlastní cestou — Palouš do soukromé sféry, Kvapil do postu uměleckého šefa vinohradského divadla, kde nahradil Karla Huga Hilara. Tím také jejich přímé zapojení do budování státu skončilo, byť ono nepřímé

2) Luboš Bartošek, *Dějiny československé kinematografie I. 1. část*. Praha: SPN 1979, s. 35.

3) Lucie Česálková, *Film před tabulí. Idea školního filmu v prvorepublikovém Československu*. Praha: Národohospodářský ústav Josefa Hlávky 2010. Jiří Havělka, *Kdo byl kdo v čs. filmu před rokem 1945*. Praha: Čs. filmový ústav 1979.

4) Jan Arnold Palouš, *Mušketýři s hokejkou. Vyprávění o smutných a veselých osudech našich prvních hokejistů*. Praha: Mladá fronta 1968.

5) Jaroslav Kvapil, *O čem vím. Sto kapitol o lidech a dějích z mého života*. Praha: Václav Tomsa 1946–1947.

pokračovalo nadále a navíc svým významem v obou případech daleko převyšovalo jejich krátkou revoluční dráhu ministerských úředníků.

Z popřevratových kompetenčních sporů je ovšem nutné vytáhnout na světlo ještě jednu, tu nejpodstatnější věc. Meziřesortní hádky kolem kineematografie nás totiž především zpravují o tom, jak se změnilo společenské postavení filmového média a jím generovaného průmyslu během první světové války. Nikdo již nepochyboval o tom, že film má ve společnosti naprosto nezastupitelné místo, že je schopen plnit celou škálu funkcí od hospodářských, propagačních a propagandistických až po kulturní, osvětové a výukové, zábavní i umělecké. Stejným poznáním prošly i ostatní státy. Pro perspektivy filmového média ve 20. století to byla dobrá zpráva.

Ivan Klimeš

Archeografický úvod

Memorandum Jana Arnolda Palouše je dochováno v Národním filmovém archivu ve fondu Sbor pro školní film, inv. č. 1, fol. 7–18. Jde o strojopisnou kopii psanou na 10 stranách průklepového papíru formátu 21 x 33,9 cm vloženou do dvoulistu s názvem dokumentu na přední straně. Kopie je opatřena vlastnoručním podpisem autora ve znění Jan Pallauš. Při editaci dokumentu jsme vycházeli z *Pravidel pro vydávání novodobých historických pramenů* (Studie ČSAV 12, Academia, Praha 1978) a z editor-
ských standardů Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR. Všechny zkratky za pomoci hranatých závorek rozepisujeme. Podle dnešního úzu zjednodušíme číslování, píšeme tedy např. 1) místo dobově obvyklého 1.). Bez zvláštního vyznačení zůstaly v naší edici opravy zjevných překlepů či chyb včetně interpunkčních. Výjimečně jsme sáhli k modernizačním jazykovým zásahům (píšeme *předtím* m. *před tím*, zkratky *aj. m. a. j.*, *t j. m. t. j.*, *zúčastněná m. účastněná*, *z hlediska m. s hlediska*).

I. K.

Memorandum J. A. Palouše (1922)

Nedatováno [1922], b. m. [Praha]. — Zpráva o působení filmového referenta Jana Arnolda Palouše na ministerstvu školství a národní osvěty v letech 1919 až 1922.

[Memorandum]^a

[Zpráva o vývoji referátu kinematografického]^b
od srpna 1919 do května 1922

Podepsaný¹⁾ nastoupil [na] referát kinematografický ve zdejším ministerstvu v srpnu 1919 na přání tehdejšího předsedy odboru sekčního šéfa Jaroslava Kvapila, který si vyžádal spolupráci podepsaného nejprve na dobu dvou hodin denně.

Tehdejší stav kinematografického referátu ve zdejším ministerstvu jevil se takovým:

1) agenda opatřována byla většinou oddělením divadelním, p[anem] radou [Jindřichem] Vodákem, menším dílem p[anem] tajemníkem Štechem, který konal služby v tomto obodu obzvláště v prvních počátcích tohoto ministerstva („Film čs. legii“).

2) na jaře konaly se, pokud podepsaný pamatuje (přehledné zápisky o činnosti v tomto oboru nezůstaly zachovány), dvě meziministerské porady, na nichž p[an] s[ekční] š[éf] Kvapil reklamoval celou kompetenci v oboru kinematografie pro ministerstvo školství a národní osvěty. Zástupci ministerstva vnitra ostře se proti tomu ohrazovali, p[an] s[ekční] š[éf] Sobotka z min[isterstva]

1) Paloušův rukopisný podpis na tomto dokumentu zní Jan Pallauš, v desátých letech lze rovněž narazit na variantu Pallausch.

vn[itra] přistoupil toliko na reorganisaci censury v ten smysl, že příbrání byli k ní zástupci interestovaných ministerstev (2 ze šk[olství] a n[árodní] o[světy], 1 ze soc[iální] péče, 1 z nár[odní] obr[an]y, 1 z obchod[u] a 1 ze spravedl[nosti]), když byly předtím jednotlivé zemské censury (fungujících při místodržitelstvích) sloučeny v jednotnou celostátní censuru při ministerstvu vnitra. Dále koncedovalo ministerstvo vnitra zdejšímu ministerstvu, že slyšeti bude též názor ministerstva školství a osvěty při rozhodování o licencích kinematografických, které se rovněž de facto provádělo v ministerstvu vnitra. Pro zajímavost budiž poznamenáno, že v těchto poradách reklamovala i jiná ministerstva kinematografii pro sebe, tak — dle doslechu — též min[isterstvo] nár[odní] obrany, odůvodňujíc svůj požadavek pokukem, že film je třaskavá hořlavina, a proto náleží do kompetence min[isterstva] nár[odní] obrany.

3) v rozpočtu min[isterstva] šk[olství] a n[árodní] o[světy] nebylo dosud položky kinematografické.

4) při ministerstvu stával poradní sbor kinematografický, který neměl vlastní životní síly a sloužil pouze za řečnickou tribunu, a to zcela akademickou. Přirozeně se záhy vzhledem k své bezvýznamnosti úplně odmlčel.

Za takového stavu objevila se potřeba zbudovati nejprve základy kinematografického referátu, a to zařazením položky do příštího rozpočtu a zabezpečením činnosti min[isterstva] šk[olství] a n[árodní] o[světy] v oboru kinematografickém právně i zákonně.

Censura, opatrovaná zdejším odborem bez většího zájmu a bez záznamu, byla organizována a konány přesnější záznamy o výsledcích atd.

Prvním pozitivním činem byla spolupráce na prvním návrhu zákona kinematografického vy-

pracovaného p[anem] radou E. Ledererem (oboji v září 1919). Potřeba Státního filmového ústavu vyplývala ze situace: nebylo vhodných filmů, především kulturních a státně propagačních, jichž by bylo zapotřebí především na Slovensku a v Podkarpatské Rusi. Všecky snahy o uskutečnění tohoto projektu se rozbily o nemožnost najít úhradu anebo o obavy, že nutné prostředky k jeho realizování nebudou ministerstvem financí a ministerskou radou povoleny. Tehdejší ministrem bylo doporučeno uskutečnit věc pomocí soukromého kapitálu (pomocí [Jindřicha] Kolowrata²⁾ nebo M[iloše] Havla³⁾), leč i jednání s těmito nepřineslo žádaného výsledku.

Agenda vzrůstala, takže musel podepsaný věnovati se kinematografickému referátu cele a přejíti z tiskového odboru presidia ministerské rady do min[isterstva] šk[olství] a n[árodní] o[světy].

V říjnu 1919 se střetly oba konkurující návrhy zákona kinematografického: onen ministerstva vnitra a návrh zdejší. Ministerstvo vnitra podalo na vyzvání sociálně-politického výboru (usnesení v červenci 1919) návrh zákona o kinematografických představeních, dle něhož se měly, jak si to sociálně-politický výbor přál, nové licence udělovati pouze válečným poškozcům, stejně licence staré, jakmile projde jejich individuální doba platnosti. Návrh ministerstva vnitra podroboval se však jen zdánlivě tomuto přání.

Podepsanému není již přesně známo, zda dohodou nebo na pozvání zdejšího ministerstva či na vyzvání presidia ministerské rady byla do zdejšího ministerstva svolána meziministerská konference, na níž se mělo o našem či obou návrzích jednati. Konference ta konala se počátkem prosince za neobyčejně četné účasti téměř všech (i neinteresovaných) ministerstev a za předsednictví pana státního tajemníka dra. [Františka] Drtiny měla velmi bouřlivý průběh. Po počáteč-

2) Jindřich Kolowrat vlastnil v Praze společnost Slaviafilm, měl navíc oporu v osobě svého příbuzného Alexandra Kolowrata a jeho úspěšné vídeňské společnosti Sascha-Film.

3) V roce 1919 dvacetiletý Miloš Havel stál v této době u zrodu akciové společnosti AB, která se ve své počáteční fázi věnovala filmové distribuci, ale záhy rozšířila své aktivity i o filmovou výrobu včetně vybudování a provozování provizorního ateliéru na Vinohradech.

ním referátu p[ana] r[ady] E. Lederera podrobil zást[upce] min[isterstva] vnitra s[ekční] š[éf] So-
botka návrh zdejšího ministerstva neobyčejně os-
tré, až výsměšné kritice, což vyvolalo ostré repli-
ky p[ana] s[ekčního] š[éfa] Kvapila, r[ady]
Lederera a delší obžalobný referát podepsaného
referenta, konečně i rozhořčený projev předseda-
jícího p[ana] státního tajemníka nad postupem
ministerstva vnitra v otázkách kinematografic-
kých.

Většina ministerstev (patrně též vinou zdejšího
návrhu zákona, který vykazoval slabá místa, jež
se právnicky nedala hájiti a byla upřílišněna) sta-
věla se však na stranu ministerstva vnitra, načež
bylo rozhodnuto, že se nejprve dohodnou obě
nejvíce zúčastněná ministerstva na jednom návr-
hu zákona, který pak bude opět meziministersky
projednán. Ministerstvo vnitra přenechalo vy-
pracování nového návrhu, který by mohl sloužiti
za podklad jednání mezi oběma ministerstvy,
zdejšímu ministerstvu.

V polovici prosince 1919 přijal však kulturní
výbor na návrh posl[ance] St[anislava] K[ostky]
Neumanna resoluci, dle které má býti pověřeno
spravováním věcí kinematografických, a to pře-
devším censury a udílení licencí, výhradně mi-
nisterstvo šk[olství] a n[árodní] o[světy]. Tato
resoluce byla počátkem ledna 1920 v plenu
Nár[odního] shromáždění též jednohlasně při-
jata.

Zatím bylo pokračováno v budování základů
kinematografického referátu. Do rozpočtu na rok
1920 byla pojata poprvé položka na kinematogra-
fii (200.000 Kč). Opatřován byl materiál pro nový
návrh zákona kinematografického o zákonodár-
ství kinematografickém jiných států a o jejich ki-
nematografii vůbec. Vyřizovány a prováděny
krom toho ovšem běžné a menší práce, z nichž
sluší uvésti filmování zájezdu jihoslovanských
novinářů a jejich pouť celou republikou (praco-
váno na přání ministerstva zahraničí), pořízení
filmu „Labe“ aj.

V dubnu pak konala se první porada výhradně
s ministerstvem vnitra o kinematografickém zá-

koně, nebylo však v otázce censury dosaženo jiné
dohody než té, že bude lze jednati o rozdělení
censury na kulturní a politickou, v kulturní bude
samostatně rozhodovati zdejší ministerstvo,
v politické opět ministerstvo vnitra, jen kladné
rozhodnutí obou censur otevírá filmu cestu do
veřejnosti; obě censury zasedají zároveň a v téže
místnosti. Na tomto základě vypracován byl pak
přesný návrh zákona, který dohotoven a rozeslán
byl v srpnu — září 1920. Většina ministerstev se
však vyslovila (písemně) i proti tomuto zákonu.

Po podrobnějším vyličení počátků kinemato-
grafického referátu budiž dovoleno opustiti chro-
nologický pořad a za to načrtnout rozvrh syste-
matického postupu, jenž sloužil podepsanému za
podklad jednání.

Vzhledem k tomu, že nebylo lze užiti nějakého
vzoru pro spravování kinematografie státem
z hlediska uměleckého a lidovýchového (jelikož
dosud žádný stát v tomto oboru nepracoval), byly
nejprve zkoumány a pak nastoupeny cesty tako-
vé, které za daných individuálních poměrů byly
schůdné a mohly vésti k cíli. Nejvyšším příkazem
byla (z pochopitelných důvodů) úplná nezávis-
lost těchto akcí na kompetenci ministerstva vnit-
ra a ovšem jejich beznáročnost po stránce finanč-
ní, neboť položka zařazená do rozpočtu byla
vzhledem k cenám i investicím kinematografic-
kým zcela nepatrná a neschopna jakkoliv půso-
biti.

Předpokladem všeho státního konání a rozho-
dování v kinematografii byla ovšem mimo kom-
petence a finanční prostředky [dokonalá znalost,
neustálá informovanost o kinematografii]^c do-
mácí i zahraniční. Tomu sloužilo

1) získání odborné literatury, časopisů a zpráv
ze zahraničí,

2) dotazníková akce zahájená referátem kine-
matografickým na jaře 1920 (300 kinematografů,
40 výroben a půjčoven filmových),

3) studijní cesty do Německa, Švédska, Belgie
a Francie.

Ad 1) uvedené se částečně zdařilo. Položen byl
základ k příruční knihovně kinematografického

referátu. Nezdařilo se však získati ani periodických, ani fakultativních zpráv ze vzdálenější ciziny (Amerika, Francie) vinou neurovnaných poměrů. Rovněž nedostalo se ani jediné informace na soupis desiderat, který byl před odjezdem p[ana] ministra [sic!] Štěpánka odevzdán ministerstvu zahraničí.

Ad 2) uvedené se nezdařilo vůbec. Vinou toho byl nedostatek moci zdejšího ministerstva v tomto oboru (vzdor 2x urgenci odpovědělo jen 60 % dotázaných kinematografů, půjčoven a výroben filmových) a především velmi nespolehlivé a málo věrohodné údaje těch, kteří odpověděli. V dalším bude ukázáno, jaké cesty byly nastoupeny, aby se přec dostalo zdejšímu referátu nutných zevrubných zpráv o stavu a působení naší kinematografie.

Ad 3) uvedené přineslo nejvíce pozitivního, všeobecně pak poznání, že v oboru tomto může se s kulturně pokročilejšími státy dobře měřiti, ba že daleko předčíme i mnohem větší státy.

Hlavní činnost referátu členila se v tyto obory:

A) [positivní a negativní působení k tomu, aby povznesena byla umělecká a kulturní úroveň kinematografických představení v čs. republice]^d:

I. činnost, akce a návrhy [negativní]^d:

1) účast na cenzuře, kde stále zdůrazňována hlediska umělecká a lidovýchovná,

2) vypracován návrh na mezinárodní kulturní cenzuru,

3) jmenování zpravodajové kinematografičti (zástupci okresních osvětových sborů) jako orgány dozírající na veřejná kinematografická představení.

II. činnost, akce a návrhy [positivní]^e:

1) podán návrh na progresivní úlevy z daně ze zábav pro kulturně cenné filmy,

2) přibrány okresní osvětové sbory k pozitivní práci v oboru kinematografie tím, že prostřednictvím kinematografických zpravodajů měly vykonávati vliv na kinematografy a býti jim nápomocny radou i veřejným vlivem,

3) přizván veřejný tisk ke kritické činnosti v oboru kinematografie, čímž bylo by lze působiti

ti především na široké vrstvy lidu (z nichž jediné může přijíti obrat k lepšímu), dále na zdejší výrobce, filmové obchodníky a kinematografy,

4) pomocí všech zástupců zdejšího ministerstva při filmové cenzuře uveřejňovány kritiky všech filmů, objevivších se na cenzuře, v České Osvětě a filmy hodnotné tříděny na dvě, později tři kategorie.

Základní myšlenka [mezinárodní kulturní cenzury filmové]^f byla:

Každý jednotlivý kulturní stát jest potud bezmocný proti infiltraci kulturně bezcenných anebo protikulturních filmů, pokud proti ní bojuje (svou censurou, celní politikou aj.) separátně. Obzvlášť bezmocný je proti americkému filmu vzhledem ke stamilionovým americkým investicím ve filmu. Koneckonců by filmová produkce ani nebyla proti cenzuře (v některých státech utvořila si svou vlastní dobrovolnou cenzuru), jenom kdyby byla censura v kulturním nazírání jednotná a důsledná a nikoliv v každém státě naprosto odlišná; tento stav panuje v Evropě dnes, takže vyrobený film se potácí mezi patnácti nebo dvaceti censurami. Jednotná kulturní vůle Evropy, vyjádřená v kulturní alianci (bez újmy separátních státně politických zájmů) by byla dobrodiním konsumentů (širokých vrstev lidu) i producentů.

Návrh na poskytování progresivních úlev z daně ze zábav pro kulturně cenné filmy vyplýval z potřeby působiti i hmotnými výhodami na majitele kinematografů, aby častěji sáhl po kulturně cenných snímcích, jimiž nejsou ovšem míněny jen takzvané poučné filmy, ale i filmy sehrané, avšak vysoké ethické a umělecké úrovně. Promítání takových filmů přinášelo majitelům kinematografů malý finanční zisk, především pro velké daňové břemeno, které je mu uloženo. Má-li se tedy úroveň kinematografů zvýšiti, musí se to umožniti snížením břemen, a to především při představeních těchto kulturně cennějších filmů. Nelze očekávati trvalejšího zvýšení úrovně, kdyby mělo jíti na úkor pouze majitelů kinematografů.

B) Zřetel obrácen byl dále k tomu, aby filmu bylo [užito co nejvydatněji k účelům lidovýchovným, tj. k poučení lidu]^g:

1) vypracován podrobný a propočítaný návrh na zřízení Státního filmového ústavu, který měl pečovat o výrobu a cirkulaci poučných a státně-politických filmů,

2) podán byl návrh na povinné předvádění krátkého (300m) poučného filmu při každém představení,

3) dosaženo bylo podmíněné vyjmutí filmu z dávky přepychové,

4) zakoupeno bylo zpočátku 6 přenosných kinematografů osvětových s příslušnými filmy, které mají prostřednictvím okresních osvětových sborů vykonávat (především na Slovensku) osvětovou propagandu,

5) zřízena byla na zdejší podnět a za účasti zdejšího referátu nevýdělečná společnost pro nákup a půjčování poučných filmů „Filmová kultura“, jejímiž členy jsou všechny odborné organizace filmového oboru a kulturně působící korporace,

6) sestaven a uveřejněn zevrubný seznam všech poučných filmů nalézajících se v čs. republice (s udáním kategorií, délky, výrobce a půjčovatele).

C) Dále usilováno bylo o to, aby filmu bylo užito k poučení školních dětí [a k vyučování ve škole]^h.

V tomto oboru jest kinematografie vůbec v samých počátcích, neboť nejsou ještě bezpečně zjištěny metody ani řádně probádány výsledky vyučování filmem; není ovšem sporu o jeho skvělých možnostech.

Sem spadá

1) povinnost, jež se ukládá každému majiteli licence, že musí měsíčně aspoň dvakrát konati školská představení s poučným programem pouze za náhradu režie a v dohodě se správami místních škol,

2) návrh na podrobné hodnocení filmů vhodných pro školská představení všeobecně i speciálně poučný a uveřejňování jeho ve Věstníku ministerstva školství a národní osvěty.

3) Návrh na poskytování zápůjček větším

(středním) školám, aby mohly sobě zakoupiti promítací stroj kinematografický. Pomocí tohoto stroje mohou býti v době vyučovací promítány školní filmy, v době mimoškolní mohou býti konána občas všeobecně poučná představení s dobrými zábavnými doplňky výhradně pro žactvo a rodiče žáků za mírné vstupné. Výtěžku z těchto představení užilo by se ku splacení výdaje spojeného s koupí kinostroje, načež by mohla býti poskytnuta půjčka opět jiné škole. — Tato představení všeobecně poučná, konaná v době mimoškolní, sloužila by znamenitě též sblížení a vzájemnému poznání rodičů žáků a učitelů, popř. profesorů, což by mělo zajisté dobrý vliv na vyučování a výchovu žáků.

V této souvislosti bylo by lze doporučiti akci, která ve Francii se dobře osvědčila a za dnešních finančně stísněných poměrů státních jediné ukazuje cestu, jež vésti může k uskutečnění školní kinematografie.

Nechť vyjde popud, aby školy jednotlivě neb sdruženě tam, kde jest již připravena půda, se obrátily k rodičům žáků, zvouce je k utvoření „Kroužků přátel školní kinematografie“. V pozvání nechť poukázáno jest na eminentní výhody, jež plynou z názorného vyučování pomocí filmů nejen v nejrůznějších disciplínách (v zeměpise, fyzice, zoologii, botanice, zdravotědě atd.), ale i pro žákovu chápání, jeho vyjadřovací schopnosti a jeho celkový duševní vývoj, jak již dosavadní výsledky prozrazují. Mírný členský příspěvek 30 až 50 K zaručuje rodičům a jejich dítkám bezplatnou účast na řadě všeobecně poučných představení, škole nebo více školám společně pak umožňuje zakoupení promítacího stroje pro účely vyučovací. — Postup ten se znamenitě osvědčil v několika školách v Paříži, i lze ho doporučiti k následování. Ostatně umožňuje, jak nahoře uvedený postup, ovzduší vhodné pro sblížení učitelů a rodičů žáků.

Dále objevila se nutnost zachovati zprávy o výsledcích censury, jejím průběhu a obsahu každého censurovaného filmu s jeho hodnocením pro účely

[statistické a archivní]ⁱ.

Byla založena kartotéka filmová, již by bylo obzvláště zapotřebí v okamžiku, kdy dosáhlo by zdejší ministerstvo (úpravou kompetence) účasti na řízení censury.

S těmito záznamy a s uvedenou kartotékou jest úzce spojen [přehled]^j po tom, jakou pouť vykonávají po našich kinematografech filmy, o nichž se dostalo zdejšímu ministerstvu podrobných zpráv. Takový přehled mohl by teprve skýtati dokonalý obraz naší kinematografie, jak působí naše výroby a půjčovny filmové a naše kinematografy. Přehledu toho je též třeba, má-li se zdejší referát na základě konkrétního materiálu a nikoliv na základě dohadu vyjadřovati k žádostem o prodloužení licence, kteréhožto práva se domáhal zdejší referát u ministerstva vnitra opětovně, leč marně. Přehled ten lze získati přímými zprávami od kinematografických zpravodajů, jimž bylo uloženo, aby vyplňovali

[záznamné archy kinematografické]^k

a zasílali je v osmitedělních lhůtách zdejšímu referátu.

Tato akce lépe a dokonaleji poskytovala, co nebylo možno opatřiti dotazníkovou akcí v roce 1920.

Do rámce činnosti zdejšího referátu spadala též [akce fotograficko-propagační]^l,

která vyvolána byla popřevratovými potřebami a sloužila informaci ciziny o československém národě z hlediska jeho krojového a zvykloslovného svérázu, a

[činnost ve státní ústředně diapositivů]^m.

Zde provedena byla v součinnosti s přednostou oddělení 29.:

1) reorganisace půjčování a finančního hospodářství,

2) revise všech přednášek a pohádek, oprava obrázkových serií poučných a pohádkových,

3) výběr nových serií z ciziny (Paříž, Berlín, Vídeň, Drážďany, Düsseldorf),

4) pokusy o technické zdokonalení a zlevnění diapositivů (hliníkové a filmové diapositivy),

5) tvořeny nové poučné přednášky původní

a pořízeny literární přídatky humoristické k poučným přednáškám.

[Závěr.]ⁿ

Poměr k ministerstvu vnitra, jež důsledně a usilovně brání zdejšímu ministerstvu, aby nabylo vlivu v oboru kinematografie, snažíc se o výhradní kompetenci v tomto oboru, se nevyjasnil, nikoliv vinou zdejšího referátu, jenž snažil se i krajní ústupností (v roce 1921) utvořiti prostředí pro dorozumění. Tuto ochotu pokládalo ministerstvo za slabost anebo projev desinterementu ze strany zdejšího ministerstva a snažilo se vytlačit je z kinematografie úplně. Na druhé straně usilovalo ministerstvo vnitra o to, dokázati svou schopnost a způsobilost ku spravování kinematografie nejen z hlediska policejního nebo politického, ale i z hlediska lidovýchovného. Činilo to tím, že orientovalo svůj postup a svou činnost v kinematografii úplně tímto směrem. Tak stalo se nedobrovolným vykonavatelem impulsů a iniciativ, které vycházely ze zdejšího ministerstva. To se však nedělo vždy s odborným porozuměním, někdy opět příliš bezvýhradně upřílišněně, takže nelze rozhodně zaznamenati výsledků, které by mohly uspokojovati.

Proto domnívá se podepsaný, že bude vždy musiti ministerstvo školství a národní osvěty hájiti svůj zájem na kinematografii a svůj požadavek po kompetenci v tomto oboru, jenž jest dnes z nejpřednějších činitelů a prostředků lidové výchovy, popř. nevychovy.

Pokud se týká vyhlídek do budoucnosti, možno očekávati značný rozvoj kinematografie školní, kdež by ministerstvo školství a národní osv[ěty], nemajíc zatím dostatečných finančních prostředků, mohlo působiti aspoň iniciativně. Otázka školní kinematografie jest především otázkou technickou: získati levných, lehkých a bezpečných strojů promítacích, filmů levných po stránce materiálové (filmy tzv. úzké, filmy papírové atd.). Zde by bylo nutno vzbuditi a podnítiti zá-

jem příslušných kruhů. Neméně důležitou otázkou školní kinematografie jest otázka důmyslné organizace a zužitkování všeobecného zájmu o film pro tyto účely.

Neobyčejně široké pole skýtá kulturně propagační činnost pomocí organizace okresních osvětových sborů. Doporučovalo by se též, aby vliv, který již dnes tato tělesa mají, uplatněn byl obzvláště u venkovských, malých kinematografů a učiněn byl protizávažím vůči téměř výhradně ziskovým zájmům majitelů licencí všech kategorií.

Budou-li poskytnuty zdejšímu referátu nutné finanční prostředky, pak bude moci pomýšleti též na řádnou výchovu a přípravu všech tvůrců našeho filmu, především režisérů, herců i technických sil. Dnes má stát zájem na rozvoji své kinematografie nejen z hlediska národohospodářského, ale i z hlediska propagačního a zahraničně reprezentačního a zvláště z hlediska národního uvědomění. V dosavadní záplavě cizích filmů v našich kinematografech stírá se pomalu, ale jistě svéráz a individualita našeho národa.

[Jan Pallauš]^o

NFA, fond Sbor pro školní film, inv. č. 1, fol. 7–18.

a – psáno verzálami a proloženě

b – psáno verzálami

c-m – podtrženo

n – podtrženo a psáno proloženě

o – vlastnoruční podpis

Češi a jejich normalizace

Paulina Bren, *Zelinář a jeho televize. Kultura komunismu po pražském jaru 1968*. Praha: Academia 2013.

Nepolevující zájem odborné i širší veřejnosti o normalizační období našich dějin dokládá na jedné straně množství akademických debat a publikací, na straně druhé vysoká sledovanost opakovaně reprizovaných normalizačních filmů a seriálů. Ty jsou badatelům neocenitelným pramenem při rekonstrukci a následné analýze dějin normalizační každodennosti. Do diskuze o televizní tvorbě normalizace, oživené v posledních letech mimo jiné dvojicí kolektivních monografií,¹⁾ vědeckými články Ireny Reifové,²⁾ Petra Bednaříka,³⁾ Kamila Činátla⁴⁾ a Šimona Dominika⁵⁾

a mnoha závěrečnými pracemi vysokoškolských studentů, nejnověji přispěla kniha americké historičky Pauliny Brenové *Zelinář a jeho televize*.⁶⁾

V roce 2010 vydaná (*The Greengrocer and his TV. The Culture of Communism after the 1968 Prague Spring*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2010) a o tři roky později do češtiny přeložená publikace navazuje na autorčinu dřívější, v češtině částečně dostupnou studii.⁷⁾ Stejně jako mladší generace tuzemských historiků,⁸⁾ využívá i Brenová časového (ale také geografického a kulturního) odstupu od zkoumaného období ke

- 1) Petr A. Bílek – Blanka Činátlová (eds.), *Tesilová kavalérie. Popkulturní obrazy normalizace*. Příbram: Pistorius & Olšanská 2010; Ondřej Daniel – Tomáš Kavka – Jakub Machek (eds.), *Populární kultura v českém prostoru*. Praha: Karolinum 2013.
- 2) Irena Reifová, Post-socialistická televizní publika: normalizační seriály v současných diváckých repertoárech. In: Tomáš Trampota (ed.), *Česká média a Evropská unie: 20 let smazávání hranic*. Praha: Metropolitní univerzita 2009, s. 87–101.
- 3) Petr Bednařík, Normalizační seriály Jaroslava Dietla. In: Petr Kopál (ed.), *Film a dějiny 2. Adolf Hitler a ti druzí — filmové obrazy zla*. Praha: Casablanca — Ústav pro studium totalitních režimů 2009, s. 301–329.
- 4) Kamil Činát, Televizní realita normalizace a její ideologický kód. In: Petr Kopál (ed.), *Film a dějiny 2. Adolf Hitler a ti druzí — filmové obrazy zla*. Praha: Casablanca — Ústav pro studium totalitních režimů 2009, s. 241–271.
- 5) Šimon Dominik, Vzorová samoobsluha říznutá antikou. Scénování příběhu a příběh scénování - Narativní struktura seriálu *Žena za pultem*. In: Stanislava Fedrová – Alice Jedličková (eds.), *Intermediální poetika příběhu*. Praha: Akropolis 2011, s. 191–209.
- 6) Paulina Bren se narodila v Československu, ale od dětství žije v USA, kde také získala doktorát z evropských dějin. Kromě recenzované publikace se dějinami východní Evropy zabývala také v monografii o podobách výroby a spotřeby v komunistických zemích: Paulina Bren – Mary Neuburger (eds.), *Communism Unwrapped: Consumption in Cold War Eastern Europe*. Oxford: Oxford University Press 2012.
- 7) Paulina Bren, Představme si „socialistický způsob života“: Ideologie a rozpory v Československu let 1969–1989. In: Tereza Hadravová – Přemysl Martinek, *Normalizace: sborník prací a rozhovorů pro Sokolovský filmový seminář 2006*. Loket: Občanské sdružení Démonický koník 2006, s. 13–30.
- 8) Např. Michal Pullman, *Konec experimentu. Přestavba a pád komunismu v Československu*. Praha: Scriptorium 2011; Jakub Jareš – Matěj Spurný – Kateřina Volná, *Náměstí Krasnoarmějců 2. Učitelé a studenti Filozofické fakulty UK v období normalizace*. Praha: Univerzita Karlova 2012.

zpochybnění paradigmat, na jejichž základě běžně přemýšlíme o nedávné minulosti. Ve shodě s revizionistickým proudem současné české historiografie odmítá bipolární kategorie všemocné strany a utlačovaného lidu, hrdinných disidentů a přizpůsobivých straníků, oficiální a neoficiální kultury, života v pravdě a života ve lži. Dodnes populární seriály sleduje bez nostalgické zátěže osobních vzpomínek a zpochybňuje přesvědčení, že lehká televizní zábava sehrála při šíření dominantní ideologie v zemích východního bloku méně významnou roli než na západě. Koncept hegemonie staví nad přímé zásahy represivního státního aparátu a mýdlové opery, jak souhrnně nazývá dramatickou televizní tvorbu, považuje za ústředního mediátora mezi režimem a obyvatelstvem.

Ve své eseji z roku 1978⁹⁾ představil Václav Havel postavu zelináře, který mezi prodávanou cibulí a mrkví vystavil ceduli s heslem „Proletáři všech zemí, spojte se!“. Podle Havla jej k dobrovolnému přitakání ideologii vedly obavy z možného postihu, nebude-li se stranických rituálů účastnit. Brenová předpokládá občanské poslušnosti motivované strachem na prvních stranách knihy odmítá. Vyvrací převládající mýtus o hrdinství disidentů stojících v opozici ke konformismu většinové společnosti, a argumentuje, že strach nebyl hlavní zárukou přežití normalizačního režimu. Odpověď na otázku, jakými jinými prostředky strana vyplňovala ideologické vakuum vzniklé po srpnové invazi, se rozhodla najít a pochopit s pomocí dobové seriálové produkce. Jak píše v úvodu, jejím cílem nebylo převyprávění dějin Československé televize. Dramatické seriály použila jako mřížku, skrze kterou z nové perspektivy nahlíží kulturu pozdního komunismu.

Více než čtyřsetstránkovou monografii můžeme rozdělit do dvou větších oddílů, z nichž každý tvoří čtyři kapitoly. První oddíl mapuje za využití pestré palety primárních i sekundárních prame-

nů zejména historické a sociální souvislosti počátečních let normalizace, druhý se úžeji zaměřuje na televizní produkci.

Chronologický průřez posledním dvacetiletím československého komunismu Brenová začíná analýzou kulturního a intelektuálního kontextu pražského jara a role, jakou během něj sehrála média. Na příkladu literární, divadelní a zejména televizní tvorby nastiňuje kulturní obrodu druhé poloviny 60. let. Uvolnění stalinistického napětí dokládá připomínkou otevřených diskuzí a studentských demonstrací. Československou televizi pod vedením Jiřího Pelikána prezentuje jako fórum sloužící relativně svobodnému šíření reformních myšlenek. Poukázání na kritickou náplň mediálních obsahů jí slouží k osvětlení toho, proč byla prvním cílem srpnových okupantů právě média. Obliba, kterou televize získala během liberálnějších 60. let, se stala důvodem, proč se ji komunistické vedení rozhodlo využít jako jeden z klíčových prostředků k šíření své kulturní politiky.

Ve druhé kapitole Brenová rekapituluje stranické a společenské čistky, politické procesy a personální změny v médiích. S ohledem na její akcentaci mediálního rozměru probíhajícího „obnovování pořádku“ lze pochopit, že autorka za hlavní aktéry bezprostředně posrpnových událostí označuje vedle Gustáva Husáka a Vasilu Biřáka také nového ředitele televize Jana Zelenku a ideologického tajemníka ÚV KSČ Jana Fojtíka. Přímý dopad čistek na podobu televizního vysílání a poměry na domácí umělecké scéně demonstruje na záznamu pořadu Miroslava Horníčka Hovory H (v knize nesprávně pouze jako Hovory). Neboť bezproblémovou existenci v oficiálních strukturách podmiňovalo vyjádření souhlasu se stranickou politikou před prověřkovou komisí, bylo výsledným efektem čistek přímé zapojení občanů do konsolidace a následného udržování konsenzu.

Ve třetí kapitole Brenová líčí, jak se zrodila oficiální interpretace událostí roku 1968, přepsa-

9) Václav Havel, *Moc bezmocných*. Praha: Lidové noviny 1990.

ných v *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ* na záchvat hysterie intelektuálů, židů a západních imperialistů. Ve výčtu ideologických nepřátel normalizace je překvapivě opomenut typus maloměšťáka. Snaha postihovat projevy a nositele „maloburžoazního spotřebitelského socialismu“ je přitom v *Poučení* otevřeně deklarována. Poukázání na maloměšťácké kořeny české mentality by také pomohlo objasnit, proč byl konzumerismus významným nástrojem při udržování poměrů ve společnosti. Třetí kapitola se v návaznosti na *Poučení* také podrobněji věnuje epizodám seriálu 30 PŘÍPADŮ MAJORA ZEMANA, které se přímo vyjadřovaly k událostem konce 60. let. Jak autorka z dílů ŠTVANICE, KLAUNI a STUDNA odvozuje, mocenskou krizi roku 1968 způsobili zženštilí reformní komunisté s kontakty na imperialistické agenty a sionisty.

Čtvrtá kapitola dekonstruuje obraz privatizovaného občanství založeného na principu „klidného života“¹⁰⁾ a prezentuje neúspěšné alternativy k tomuto modelu, které ve svých esejích nabídli příslušníci disentu. Myšlenky Charty 77 byly podle autorky majoritní společnosti cizí nejen pro svou abstraktnost, ale také pro mylný předpoklad intelektuálních elit, že lidé žijí ve strachu. Většina obyvatelstva však strach nepociťovala a postrádala důvod začít vystupovat proti ideologickému fundamentu doby. Připomenutí myšlenek a názorových neshod disidentů získává na významu ve světle podkapitoly věnované Antichartě. Silná medializace a následná veřejná odezva této události dala vyniknout, jak propastný byl rozdíl mezi možnostmi a schopnostmi oslovit a mobilizovat širokou veřejnost, jimiž oproti chartistům disponovala komunistická strana.

Pátá kapitola sleduje cestu televizního vedení k takové vnitřní organizaci, která by zajistila pra-

videlnou produkci tvorby ideově vyhovující a zároveň divácky atraktivní. Řešením problému, jak udržet masivní přízeň diváků, kterou médium získalo během 60. let zásluhou nadále nepřipustných otevřených debat a reportáží, se po vzoru NDR (které se pro změnu inspirovalo v SRN) měla stát původní dramatická tvorba. Záruku její atraktivity představovala kromě vtahující zápletky, neschematických postav a povědomých prostředí také mytologizace obyčejného člověka, jehož osud byl vyňat z okolního světa a zbaven přímých odkazů ke komunistické straně. Spolehlivým autorem takovýchto námětů stal Jaroslav Dietl, jehož život a dílo zkoumá šestá kapitola. Autorka projevuje zájem přednostně o Dietlovy seriály z rodinného prostředí, v nichž vystupují obyčejní lidé se všedními starostmi, jako byla práce, konzum, vztahy doma a na pracovišti. Přesto patří následující stránky vedle NEMOCNICE NA KRAJI MĚSTA také výrazně politizovaným titulům NEJMLADŠÍ Z RODU HAMRŮ, MUŽ NA RADNICI a OKRES NA SEVERU. Navzdory uvedenému rozporu slouží autorce uvedené seriály k potvrzení její teze privatizovaného občanství.

Sedmá kapitola odhaluje, jak režim pomocí televize vymezoval genderový a rodinný diskurs. Brenová srovnává požadavky kladené na ženy po únoru 1948, kdy byly směřovány z kuchyní k výrobním pásům, a za normalizace, kdy vnímání práce jako ženiny morální povinnosti vymizelo. Na tuto komparaci navazuje kritickým čtením ŽENY ZA PULTEM. Na postavě prodavačky Anny Holubové Brenová dokládá rovněž redefinici ženy. Na ženiných bedrech ležela spása společnosti, neboť ona zajišťovala rodinnou stabilitu, která měla nahradit chaos způsobený „hysterickými muži“. Brenová opomíjí skutečnost, že ženina vlastní seberealizace byla pouhým průvodním jevem služby vyšším společenským zájmům. Ka-

10) Ideu privatizovaného a atomizovaného občanství, přejatou od americké teoretičky Lauren Berlantové, prezentovala Paulina Bren již ve své dřívější studii, tážající se po české popularitě chataření. Chata podle ní umožňovala individuální útěk před nároky ideologie. Paulina Bren, Weekend Getaways: The Chata, the Tramp and the Politics of Private Life in Post-1968 Czechoslovakia. In: David Crowley – Susan S. E. Reid (eds.), *Socialist Spaces: Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*. New York: Berg 2002, s. 123–140.

pitolu můžeme vnímat jako příspěvek do současných genderových debat, neboť lokalizuje pravděpodobný zdroj dnešního odporu české společnosti vůči feministickým myšlenkám. Jak píše Brenová, východoevropské ženy byly díky svému výsadnímu společenskému postavení přesvědčeny, že k obhajobě svých pozic nepotřebují „ideologii založenou na představě, že jsou bezmocné“ (s. 326).

Na rodinu byla vázána „seberealizace“ jako určující princip socialistického způsobu života. Autorka o ní referuje v poslední, osmé kapitole. Sice neupozorňuje, že s modelem seberealizace pracovala komunistická propaganda již před normalizací, správně ale uvádí, že po srpnu byl větší akcent kladen na realizaci v čase volném, nikoli pracovním. Přesunutí důrazu do privátní sféry vysvětluje neschopností státu konkurovat západním zemím v ekonomické oblasti. Vyšší kvalita života byla částečně zaručena nižšími požadavky na pracovní výkonnost. Druhou strategií, pomocí níž Československo zakrývalo své ekonomické slabiny, byla „sebeaktualizace“, aktivně podporována množstvím sociálních výsad (plná zaměstnanost, levné bydlení a služby). K ilustraci požadovaného chování občanů v ekonomické oblasti si autorka opět bere na pomoc seriál ŽENA ZA PULTEM. Posledním seriálem, jemuž věnuje pozornost, jsou ROZPAKY KUCHARĚ SVATOPLUKA. Seriál je dnes vnímán jako emblém výchovy občanů tehdejšího Československa k pasivitě — jimi učiněná rozhodnutí o směřování vyprávění neměla v konečném důsledku žádný vliv. Klidný život oslavující seriály Jaroslava Dietla byly podle Pauliny Brenové významným prostředkem, jak občany s touto bezmocí smířit a přesvědčit je, že cesta k seberealizaci vede skrze všednodenní volby učiněné v soukromí rodinného kruhu, nikoli ve veřejné sféře. Vzhledem k tomu, že cílem režimu bylo prosazení klidného života v soukromí, mohla k šíření mocenského diskursu dobře po-

sloužit televizní tvorba, jež dokázala dominantní ideologii přetavit ve vtahující vyprávění, jehož hrdinové jsou vedeni ke konzumerismu a občanské pasivitě.

Paulina Brenová si v úvodu knihy klade otázku, jak lze psát o stagnující době bez událostí, v níž byly rozmlženy hranice rozdílnosti. Jejím řešením je v tradici vstřícného stylu angloamerických odborných publikací sledování dějin domněle nudy a bezčasí jako víceméně lineární série výstižně pointovaných příběhů s jasně typizovanými aktéry. Ke čtivosti publikace přispívá oživování textu četnými citáty, segmentace do relativně krátkých, dramaticky nazvaných podkapitol (Invaze, Kapitulace, Čistka), schopnost demonstrovat dobově příznačné jevy na individuálních osudech nebo beletristický slovník, jehož metaforický ráz je občas příliš otrocky převáděn do češtiny („Dubček nastínil ovzduší“, s. 53).

Snaha o živé vyprávění byla bohužel vykoupena přizpůsobováním historických fakt plynulosti naráce. Boj o čtenářovu pozornost autorku opakovane svádí k selektivnosti, k převádění komplexních, dějinně podmíněných rozhodnutí do přehledných vyprávěcích schémat nebo k bulvarizaci.¹¹⁾ Vyjímání situací a jejich aktérů z širšího dějinného kontextu vede k dichotomickému čtení historie, proti němuž se Brenová v úvodu vymezuje. Rozdíl spočívá pouze v tom, že konflikty se neodehrávají mezi oficiální a neoficiální kulturou, mezi komunistickou mocí a disidenty, nýbrž v rámci těchto uskupení (Husák proti Bilákovi v KSČ, Havel proti Rezkovi v disentu). Normalizace je pro Brenovou „výrazně nová epocha poválečného komunismu“ (s. 71), nikoli etapa, jejíž podobu v mnoha ohledech předurčil předchozí vývoj, čemuž odpovídá opakované zaměňování znaků charakteristických pro předcházející desetiletí s tím, co podle knihy mělo definovat teprve normalizaci.¹²⁾ V rámci dvacetiletí 1969–1989 autorka mezi jednotlivými fázemi naopak nerozli-

11) Dozvíme se mimo jiné, že Jan Fojtík byl opilecký novinář a manželka Antonína Novotného údajně znala porcelán Vladimíra Clementise, nikoli ale jeho ložní prádlo.

šuje, staví vedle sebe seriály z počáteční i pozdní fáze normalizace a celou dějinnou etapu pojímá jako monolitní blok, během jehož trvání byly na občany kladeny neměnné požadavky. Ústupky učiněné v zájmu srozumitelnosti dokládají, jak těžké je uchopit dobu bez jasně stanovených pravidel společenské hry, bez zřetelných hranic mezi povoleným a zakázaným. Odborné publikaci ale podobně dekontextualizovaný přístup dobré jméno nedělá.

Pro českého čtenáře bude čtivost knihy omezena její orientací na publikum neznalé československé historie a probíraných seriálů. Ve vztahu k vyprávění mají dlouhé a nikam nevedoucí shrnutí seriálových zápletek retardující účinek, stejně tak podrobné medailony vedlejších postav popisovaných událostí, jež mohly být pro zájemce zařazeny na konec knihy. Tato popisnost je vyvažována autorčinou schopností vybírat — díky její perspektivě cizinky — méně obvyklé dějinné epizody, které mohou rozšířit obzory i těch čtenářů, kteří normalizaci zažili nebo ji mají z české odborné literatury nastudovanou (rekonstrukce vnitrostranických sporů o interpretaci pražského jara a podobu televizního vysílání, připomenutí putovních výstav objasňujících, kdo byl skutečným viníkem pražského jara, ideologické zneužití názorů emigrantů navrátilých se z kapitalistických zemí).

Jakkoli Brenová dokáže poutavě převyprávět jednotlivé události, kapitoly spolu nekomunikují a není zřejmé, co má být jejich tematickým svorníkem. Televize jako ústřední téma například zcela absentuje v částech knihy zabývajících se vznikem *Poučení z krizového vývoje* nebo filozofickými koncepty chartistů. Trojice dějových linií, o nichž se ve své recenzi zmiňuje Václav Šmidrkal (politické dějiny, život a dílo Jaroslava Dietla, obraz české společnosti),¹³⁾ se nesbíhá v souvislý ar-

gumentační tok. Nakládání s některými motivy (polemika s životem v pravdě, depolitizace veřejného prostoru a propagace privatizovaného občanství, televize jako hlavní nástroj propagandy) je nedůsledné a jejich vztahování k televizním seriálům působí místy nuceně. Vinou neorganické provázanosti jednotlivých kapitol kniha nesplňuje požadavky na semknutou studii jednoho tématu. Namísto toho se nám dostává řady samostatných příběhů a případových studií, z nichž autorka tu s větším, tu s menším úspěchem vyvozuje obecnější závěry o normalizaci.

Do anekdotického vyprávění o vzniku, podobě a průběhu normalizace se Brenová pouští bez vymezení teoretického rámce, reflexe diskursu, z něhož sama vychází, a představení výzkumné metody. Dozvíme se pouze, že svět socialismu chápe jako sémiotický konstrukt, na který se rozhodla pohlížet skrze dobovou televizní produkci. Její snaha porozumět tvorbě významů produkováných v kontextu strukturálních vztahů ovšem není vedena jasně rozpoznatelnou metodou. Nesystematická kombinace historické perspektivy s nástroji sociologie, gender studies nebo kritické diskursivní analýzy vede k chabě vyargumentovaným závěrům, vycházejícím navenek spíše z potřeby ilustrovat určitou tezi než z aplikace vybrané metody na zkoumaný materiál. Nejpatrnější je tento převrácený postup na kapitolách věnovaných *ŽENĚ ZA PULTEM* a *INŽENÝRSKÉ ODYSEJI*. V obou případech slouží seriály pouze jako brána k obecnějším úvahám nad normalizační adorací feminity, potažmo nad dobovou krizí maskulinity.

Autorčina neobeznámenost s teoretickými východisky kulturních, resp. televizních studií činí některá její zobecnění snadno napadnutelnými.¹⁴⁾ Obsah seriálů je zkoumán nezávisle na formě, zcela opomenuty zůstaly estetické kvality.

12) Například zmírňování důrazu kladeného na kulturní a společensky prospěšné trávení volného času započalo ve druhé polovině 60. let a můžeme jej tudíž chápat jako pokračování jistého trendu. Ohledně dalších fenoménů, které bychom mohli lokalizovat již v 50. a 60. letech, viz Martin Franc – Jiří Knapík, *Volný čas v českých zemích 1957–1967*. Praha: Academia 2013.

13) Václav Šmidrkal, Česká normalizace v televizi. *Dějiny a současnost* 36, 2014, č. 6, s. 45.

Tento redukcionismus je vzhledem k zaměření práce pochopitelnější než zplošťující pojetí dynamického vztahu mezi textem a divákem. Předpoklad kultivačních účinků televizního vysílání, vytvářejícího jednotný proud názorů, představ a obav, by přitom větší zohlednění pragmatické funkce seriálů vyžadoval. Občané normalizačního Československa byli banalizováni na „hypnotizované publikum“ (s. 28), které si nemohlo vybírat, na co se bude v televizi dívat (volba ponechat televizi vypnutou nebo sledovat v pohraničních oblastech západní programy je opomenuta). Pouze na základě diváckých dopisů, k jejichž počtu a obsahu je podle autorky samotné „třeba přistupovat s jistou opatrností“ (s. 260), Brenová vyvozuje, že seriál NEJMLADŠÍ Z RODŮ HAMRŮ vyvolal „fanatické nadšení“ (s. 262) a „oslnil i skeptiky“ (s. 262). Smělou a nijak nereflektovanou redukcí heterogenní množiny osob různého věku, pohlaví a ideových stanovisek na jednotnou masu Brenová popírá několik desetiletí výzkumu na poli studií recepce. Dostatečně nezohledňuje, že lidé za normalizace nebyli pasivními objekty stranického nátlaku a ideologické indoktrinace, ale uplatňovali ve vztahu k režimu a jim schválených produktů rozličné vyjednávací strategie. Podobně překonaná je teze, že seriály měly „vyvolat identifikaci diváka s postavami na obrazovce“ (s. 238). Takto vedené úvahy svádí k tradičnímu výkladu pozdního komunismu, podle kterého vyplývaly neduhy doby z přejímání shora daných vzorců myšlení a jednání, nikoli ze samostatných rozhodnutí jednotlivců.

Vysoká sledovanost Dietlových seriálů je pro Brenovou důkazem jejich úspěšnosti a popularity. Přesnější by bylo interpretovat divácký zájem jako důsledek omezené programové nabídky a mediálního monopolu Československé televize.

Úsměvně v tomto světle působí citování zjištění typu „83 procent televizních diváků zapíná televizi na seriály“ (s. 245). Ani vysoký divácký zájem by neobjasňoval, zda příjemci mediálních obsahů s textem dále pracovali v souladu s dominantním diskursem. Mohli volit opoziční čtení a vybírat si jiné než preferované významy. Sledovat normalizační seriály automaticky neznamenalo přijmout daný sociální řád. Opomenutí recepčního kontextu zpochybňuje autorčina východiska i závěry, neboť jakkoli nám podobně vedená analýza může prozradit mnohé o ideologických praktikách normalizační popkultury, nelze na jejím základě činit definitivní závěry o světě aktuálním a společnosti, která jej obývala. Seriály jistě mohly být jedním z konstitučních prvků normalizačního konsenzu, ale nezajišťovaly společenský pořádek samy o sobě, jak kniha implikuje. Brenová nerozvádí eventualitu, že glorifikace určitého způsobu života představovala nikoli cíl, ale pouze vedlejší účinek pořadů sloužících primárně k zabavení publika. Při této interpretaci by seriály koncept klidného života neutvářely, pouze by se mu přizpůsobovaly. Výzvu ke klidu a poctivé práci ostatně není třeba složitě dedukovat z kulturních produktů doby, stačilo by si přečíst pár titulních stran *Rudého práva*. Silně diskutabilní je domněnka, že snahou režimu bylo ztotožnit socialismus s nekonzumní seberealizací a „většina občanů popadla oficiálně schválenou hůl za nesprávný konec“ (s. 370). Skutečně nebylo prosazování konzumerismu strategickým záměrem vládnoucí strany? Nebyli ve skutečnosti obyvatelé socialistického bloku vedeni právě ke konzumnímu způsobu života, jak ve své knize *Konec experimentu* vyvozuje Michal Pullman?

Na autorčiny sklony „personalizovat“ dějiny a obecnější znaky doby vyvozovat z osudů kon-

14) Například její charakterizaci normalizačních seriálů jako těch, které rytmitizují život diváků, vytvářejí vědomí sounáležitosti, pronikají do každodenní komunikace příjemců a jsou sledovány muži i ženami, bychom mohli vztáhnout na veškeré mýdlové opery nezávisle na specifickém časoprostoru. Viz např. Iva B a s l a r o v á, Pro samé slzy uvidět. „Feminní“ televizní žánr soap opera a jeho publikum v procesu uvědomování si genderových identifikací. *Iluminace* 20, 2008, č. 4, s. 65–84.

krétních účastníků popisovaných dějů, doplácí zejména kapitola věnovaná Dietlovi. Ten zde poněkud jednostranně zosobňuje muže kolaborujícího s mocí, spisovatele, v jehož životě „lze najít podobnou morální lhostejnost jako v jeho seriálech“ (s. 293). Ad absurdum je snaha o Dietlovu demonizaci dovedena citací „usvědčujícího“ výroku, v němž se autor označuje za politického člověka, kterého bavilo psaní OKRESU NA SEVERU. V poznámkovém aparátu se dozvíme, že jako zdroj zde Brenové posloužil článek z internetových stránek Blesku. Kniha si protirečí, když sama nabízí několik náznaků, jak zavádějící takto černobílé chápání Dietlovy osobnosti ve skutečnosti je. Zřejmě jenom kvůli příležitosti poukázat posléze na autorovu morální bezzásadovost je nám Dietl poprvé představen jako autor provokativní divadelní hry *Slečnu pro Jeho Excelenci, soudruzi!* Satirických počinů, které vzbuzovaly nelibost konzervativních komunistů, Dietl ve skutečnosti napsal pro divadlo, rozhlas a televizi více, za všechny vzpomeňme Brenovou zcela opomenutý seriál PÍSEŇ PRO RUDOLFA III., v jehož epizodě natočené po 21. srpnu 1968 zazněla Modlitba pro Martu, píseň symbolizující později odpor proti sovětské okupaci. Vágní sdělení „nepsal při stranické čistce“ (s. 250) nepostihuje, že byl Dietl, mimo jiné za účast na protiokupačním televizním vysílání, vyškrtnut z KSČ a vypovězen z Československé televize. Jeho kontakty s disidenty se za normalizace neomezovaly na přátelství s Ivanem Klímou, o němž píše Brenová. Svého prominentního postavení Dietl využíval k finanční podpoře jiných disidentů a díla těch,

kterí nemohli publikovat, někdy zaštiťoval svým jménem.¹⁵⁾ Ze strany autorky nemuselo jít nutně o selektivní výběr fakt, nýbrž o pouhou neznalost, jak napovídá její přesvědčení, že DISPEČER (1971) byl první televizní seriál normalizační éry.¹⁶⁾ Přesto nelze přijmout tvrzení, podle něhož byl Jaroslav Dietl výlučným autorem normalizační zábavy propagující ideologii „privatizovaného občanství“. Přímo cestu od autorského záměru k výslednému dílu neumožňoval již víceúrovňový schvalovací proces, popsáný v knize jen kuse a způsobem, který naznačuje, že konečné slovo patřilo Dietlovi („následoval telefon Dietlovi a požadavek o změnu“, s. 271).¹⁷⁾

Výběr zkoumaných titulů vyvolává otázku nejen ohledně klíče, podle kterého autorka seriály vybírala, ale také ohledně podoby, v jaké jí seriály byly k dispozici (tj. kolik epizod a kolikrát mohla vidět). K proklamovanému výzkumu malých každodenních dějin si Brenová nevhodně zvolila seriály, jejichž protagonisté aktivně zasahují do dějin „velkých“ (předseda JZD, příslušník SNB, komunističtí funkcionáři). NEJMLADŠÍ Z RODU HAMRŮ, MUŽ NA RADNICI nebo OKRES NA SEVERU neodpovídají autorčině charakteristice divácky nejžádanějších „domácích seriálů“, v nichž by měli vystupovat členové rodiny izolovaní od společenského života. Rozpoznatelná deformace reprezentované reality v těchto titulech výrazně limitovala možnost ztotožnění diváků s postavami nebo situacemi a oslabovala potenciál seriálu plnit úlohu prostředku legitimizujícího pravidla nastaveného společenského řádu. Nerozlišování mezi seriály vykazujícími různou míru ideologic-

15) Irena Reifová – Petr Bednařík, *Obraz událostí roku 1968 v normalizačních seriálech Československé televize*. In: Radim Wolák – Barbora Köpplová (eds.), *Česká média a česká společnost v 60. letech*. Praha: Radioservis 2008, s. 55–65.

16) Opomíjí tím nejen Dietlovo třídní historické drama ALEXANDR DUMAS STARŠÍ, uvedené na obrazovky rok před DISPEČEREM, ale také několik seriálů, jejichž realizace sice započala na konci 60. let, ale musely již projít posrpnovým kontrolním řízením (seriál F. L. VĚK byl v jeho důsledku zkrácen o celou epizodu).

17) V praxi byl ideově-tematický plán ČST na následující období předložen k posouzení ideologické komisi ÚV KSČ a svými poznámkami jej opatřilo také oddělením masových sdělovacích prostředků ÚV KSČ. Natáčení probíhalo pod dozorem vedení televize a průběžně probíhaly kontrolní projekce se zástupci dalších stranických organizací. Neexistenci cenzurního aparátu v celém procesu nahrazovala vnitřní cenzura autora samotného, stejně jako jeho dramaturga a šéfredaktora.

ké nasycenosti snižuje přesvědčivost tvrzení jako „postavy těchto seriálů [...] byly pokládány za věrohodné“ (s. 245). Disproporční přístup k jednotlivým počínům pak svědčí o autorčině neobeznámenosti s diváckou popularitou jednotlivých seriálů v normalizačním Československu, potažmo v současné České republice. Zatímco NEJMLADŠÍHO Z RODU HAMRŮ Brenová podrobně rozebírá na deseti stranách, oslavě socialistického zdravotnictví NEMOCNICE NA KRAJI MĚSTA, jejíž přetrvávající oblibu dosvědčují mimo jiné dvě polistopadová pokračování,¹⁸⁾ nevěnuje ani pět stran. Pokud chtěla autorka na základě svých zjištění poukazovat na kontinuitu normalizační a polistopadové kultury, nabízely by se jako vhodnější studijní materiál ideologicky navenek méně zatížené počiny jako TAKOVÁ NORMÁLNÍ RODINKA (1971), CHALUPÁŘI (1975) nebo NÁVŠTĚVNÍCI (1983), plnící funkci relaxační zábavy spolehlivěji také díky své příslušnosti ke komediálnímu žánru.¹⁹⁾

Důkladný soupis logických rozporů, faktografických nepřesností a pochybení překladatelky Petrušky Šustrové ve své recenzi předložil Jaromír Blažejovský.²⁰⁾ Upozorním proto pouze na chyby, které Blažejovský ve svém textu nezmiňuje.

„Intimate theatre venues, most famously Prague's Theater on the Balustrades“ (s. 16) je nesprávně přeloženo jako „Intimní divadelní scéna nejskvělejšího pražského Divadla Na zábradlí“ (s. 43). V překladu se ztratil člen „The“ z názvu undergroundové kapely The Plastic People of the Universe (s. 105 a 181). Výraz „genialita“ je možná příliš silným překladem střízlivějšího „brilliance“ (s. 205 a 379). Zatímco Brenová o Werichovi

vi během podepisování Anticharty napsala, že „believed his participation remain low key“ (s. 106), v češtině se dočítáme něco zcela jiného: „pro vládu nebyla Werichova účast zcela zásadní“ (s. 205). Spojení „widely read article“ (s. 163) v anglickém textu neodpovídá českému hodně uznávanému článku (s. 304). Nešikovná syntax někdy prozrazuje nečeský původ textu: „normalizační režim obsahoval“ (s. 81), „minulost [...] se tudíž nedala zapomenout“ (s. 81), „Přestože se jeho první pokusy dočkaly odmítnutí“ (s. 250). Ve větě začínající „Už bylo po válce, ale oni s manželem a třemi syny pořád sedí v pronajatém domku [...]“ (s. 255) si odporují použité časy.

Autorka si protiřečí, když o Steklého satíře HROCH píše nejprve jako o úspěchu (s. 144), aby o stránku dále uvedla, že film byl „pro běžné diváky příliš složitý a nepodařilo se mu upoutat takovou pozornost, jaká se u politicky zaměřeného filmu obvykle očekává“ (s. 145). Tvrzení, že závěrečná scéna epizody 30 PŘÍPADŮ MAJORA ZEMANA nazvané STUDNA „vypadá jako z hollywoodského akčního filmu“ (s. 155), je zavádějící nehledě na to, jak široce si kategorii hollywoodských akčních filmů vymezíme. Představa kvalitativního rozdílu mezi „námi“ a „jimi“ bezpochyby není jenom „podstatou pozdního komunismu“ (s. 332), ale každé totalitní ideologie.

Jaromír Hrbek nespravoval resort kultury, ale školství (s. 96). Diskusní pořad brněnského televizního studia se nejmenoval Budu do toho mluvit! (s. 52), nýbrž MOHU DO TOHO MLUVIT? (nejedná se o chybu překladu, Brenová uvádí nesprávný český název v anglickém originále). Prověry třídní a politické spolehlivosti proběhly před rokem 1969 více než jednou (v letech 1948,

18) NEMOCNICE NA KRAJI MĚSTA PO DVACETI LETECH (2003) a NEMOCNICE NA KRAJI MĚSTA — NOVÉ OSUDY (2008).

19) Ideologicky tendenční seriály jako MUŽ NA RADNÍCI nebo OKRES NA SEVERU se dle diváckého hodnocení v současnosti nacházejí na úplném konci žebříčku československých seriálů ze sledovaného období. Československá filmová databáze. Žebříček československých seriálů z období 1969–1989. Dostupné online: <http://www.csfd.cz/zebricky/specificky-vyber/?type=3&origin=197&genre=&year_from=1969&year_to=1989&actor=&director=&ok=Zobrazit&_form_=charts&show=complete>, [cit. 6. 11. 2014].

20) Jaromír Blažejovský, O normalizační televizi natvrdo / Zelinář a jeho televize. *Cinepur*, 2014, č. 92, s. 47–48.

1950, 1957 a 1958). MUŽ NA RADNICI není zasažen do Kunštátu, ale do Starého Kunštátu (s. 265). Posledním seriálem Jaroslava Dietla nebyly ROZPAKY KUCHARĚ SVATOPLUKA (1984), několik měsíců po autorově smrti se poprvé vysílali SYNOVÉ A DCERY JAKUBA SKLÁŘE (1985) a Dietlovo jméno nalezneme také v titulcích koprodukční minisérie DER OCHSENKRIEG (1987). Citace v seznamu použité literatury nejsou sjednocené. U některých titulů je kromě roku a místa vydání uvedeno také nakladatelství, u jiných nikoliv. Podobně někdy jsou a jindy nejsou uváděna křestní jména autorů nebo stránky u citací z novin a časopisů. Chybí informace, že v češtině jsou dostupné také knihy *Imagined Communities (Představy společnosti: úvahy o původu a šíření nacionalismu)*. Praha: Karolinum, 2008) a *The Little Czech and the Great Czech Nation (Malý český člověk a skvělý český národ)*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2001). Soupis citovaných seriálů není úplný (ani doplněný o data uvedení) a seznam filmů chybí zcela.

Přes ambicióznost snahy usouvztažnit televizní vysílání s vládní i genderovou politikou, občanskými hnutími nebo národní identitou, kniha zvolený přístup nedokáže obhájit, natož vytěžit jeho potenciál. Vinou nedostatečného zohlednění pragmatického aspektu komunikace mezi médiem a divákem, necitlivého nakládání s produkty dobové popkultury jako s esteticky bezvýznamnými artefakty a diskutabilní koncepcí knihy bez zřetelného argumentačního jádra a s vágními vazbami mezi jednotlivými složkami diskursu komunistické moci nebyl naplněn předpoklad, že normalizační narativ lze uspokojujivě rekonstruovat za využití dramatických seriálů. Početné faktografické nedostatky a nedůsledná editorská práce v neposlední řadě vyžadují velmi obezřetného a lépe českého než amerického čtenáře. Paulina Brenová díky svému odstupu od prostředí zároveň nabízí podnětné úvahy, k jejichž ilustraci volí příklady, které česká historiografie opomíjí. Dokáže bez zaujetí kritizovat nedostatky elitářských chartistických úvah a pou-

kázáním na marxistická východiska jejich úvah vyvrací mylnou domněnku, že samizdatoví autoři stáli na pravé straně politického spektra.

Hlavní přínos knihy americké historičky spatřuji v tom, že nás poučuje o významu zpětné analýzy produktů nedávné éry. Reprezentace reality normalizační popkulturou může díky nasycenosti dnešního mediálního prostoru normalizační produkcí představovat jeden z významných konstitučních prvků národního vědomí. Normalizační televizní seriály umožňují lépe pochopit, na základě jakých myšlenkových vzorců a interpretačních rámců se dnes utváří vztah české společnosti k její minulosti. Pro důkladnější zhodnocení jejich současného významu je bezesporu potřeba rozkrýt, v jakých ideologických, historických či společenských podmínkách vznikaly. Úkolem pro české badatele je, aby se případně vydali stejným směrem, ovšem s lepší teoretickou výbavou a jasnější představou o cíli, ke kterému chtějí dojít.

Martin Šrajder

The Fourth Annual Screen Industries in East-Central Europe Conference

28–29 November 2014, Palacký University, Olomouc, Czech Republic

The “Screen Industries in East-Central Europe” (SIECE) conference already has an established tradition as part of the European academic calendar. Although Polish film and media scholars had previously participated in the conference, this was the first time for the two of us to have the opportunity to visit the university town of Olomouc and exchange ideas with scholars from Russia, Romania, Slovakia, Germany, Hungary, Bulgaria, the United Kingdom, Poland, and the Czech Republic based at a number of universities in the EU and USA. This short report will consequently present our “fresh eye” observations on the conference organized under the auspices of the Czech Society of Film Studies, the Department of Theater, Film and Media Studies, Palacký University, and the Department of Film Studies, Masaryk University.

Prestige — 2014 central theme

After examining topics such as the general material conditions of East-Central European cinema, cultural policies, and industrial authorship in previous years, this year’s SIECE focused on the “industry of prestige”: issues of symbolic capital and cultural power, its formation, reproduction and emergence in relation to the realm of the media industry. “How markers of cultural value are mobilized in relation to particular institutions, initiatives, people, traditions, works, and awards in the region?” was the central question posed by the organizers. The organizers therein directly re-

ferred to James F. English’s influential book *The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value* where he employed Pierre Bourdieu’s notion of symbolic capital in the study of the roles of prizes in the field of literature and arts. English demonstrates how symbolic capital is generated through the system of prizes — the “economy of prestige” as he calls it, and its importance in the elevation of particular artists. This insight is also valid for the screen industry which is undoubtedly an industry of prestige.

The conference was also based on the idea that it is worthwhile emphasizing not only the general mechanism but also the spatial dimension of the relations between symbolic capital and its accumulation. This aspect is crucial in understanding the complex dynamics of the regional situation since East-Central Europe may be conceptualized as peripheral or semi-peripheral. What are the symbolic — and geographic — centers of power (social networks, festivals, prizes, funding bodies) which constitute points of references in the trajectories of various actors struggling for visibility and recognition in the field? What are the forces that regulate this struggle? And — what is no less interesting concerning the turbulent political history of the region — how did they change over time? These were the various issues addressed in the presented papers.

Conference road map

The conference prelude was the Czech Society of Film Studies' workshop (held on 27 November in the Czech language). The actual English-speaking event began on 28 November. It took place over two days consisting of three keynote lectures presented by András Bálint Kovács and Janet McCabe and five panels entitled: "Festival Prestige", "Support and Branding Schemes", "Professional Prestige", "Canons, Cults and Awards", "Transnational Strategies". Most of the eighteen delivered papers presented empirical case studies. This often entails for contemporary conference attendees the risk of experiencing a plethora of somewhat hermetic arguments and conclusions which are difficult to apply in contexts other than the native culture. This was not the case in Olomouc, however. The well-chosen conference subject — the industry of prestige — implicitly uncovered the transnational dimensions of the media economy.

In his two-part keynote lecture, **Kovács** addressed directly the question of the relations of symbolic power with particular reference to the case of Hungary. He first provided a historically situated analysis of cinematic modernism by demonstrating how particular preferences of the critics from *Cahiers du cinéma* constituted what we now perceive as the modernist canon. This conceptualization served as a productive background for the second lecture delivered by Kovács where the question as to how the contemporary festival circuit and discourse of art cinema shapes national art cinemas was addressed. In the presentation entitled "East-European Touch' and International Recognition in Hungarian Cinema (How to Make Successful Hungarian films?)" the speaker showed how young Hungarian directors have responded over the last five decades to the expectations of international A-level festivals (specifically Berlin, Cannes and Venice). He argued that the key to success abroad is to be able to represent the image of Hungary and its core political problems ("regional post-communist tough-

ness" as he put it) which are shared by the international audience. That is what Márta Mészáros did for instance when presenting a Hungarian feminine perspective and what was also achieved by Béla Tarr in creating what the international audience imagined as the atmosphere of post-communism. Their strategy resulted in festival prizes. Contemporary Hungarian cinema, in Kovács' view, does not possess this ability, however — as he concluded — it is not a key problem since the primary concern for the national cinema should be the popular domestic audience.

The struggle for visibility — be it economic, social or aesthetic — always therefore implies the gaze of the other and in East-Central European countries this often entails attempts to go abroad in order, to be in the network and imitate Western standards or meet Western expectations. Several presentations consequently highlighted the dubious relationship between international recognition and the rules of the domestic market as well as the transnational interlinking of evaluation rules.

Balázs Varga's contribution supported Kovács' general conceptualization by providing data demonstrating which Hungarian movies circulate between festivals, how many of them actually receive prizes and what is the divergence between Hungarian films acclaimed in Hungary and internationally. Similarly, **Constantin Parvulescu** spoke about the criteria Romanian critics use when creating the canon of Romanian cinema and the problematic relationship between their choices and the Romanian box-office as well as international festival prizes.

Several papers tackled various other issues of the contemporary cinema industry. **Kuba Mikurda's** paper on Polish film schools demonstrated how the transfer of knowledge supports a certain creative strategy. He demonstrated the strength of the French image of modernist cinema as a default film practice since it has strongly influenced professional education curriculums. **Jana Dudková** spoke about the marketing image value of an-

other occupational group within the media industry, producers, and historical changes in branding strategies within contemporary Slovak cinema which are actually based on the producer's personality as an extrovert celebrity. **Jan Hanzlík** examined the notion of prestige in relation to film tourism. He analyzed how the exhibitions related to the film *THREE WISHES FOR CINDERELLA* (1973) organized in the winter 2013/2014 changed the position of three historical castles in Germany and the Czech Republic. **Mariana Ivanova** tackled the tension between the historical and cultural specificity of East-Central Europe as a region and European funding policy which promotes transnational co-productions in order to construct spaces and values perceived as "European."

Two other papers concerned the strategies and functions of non-A-level-festivals. **Marcin Adamczak** demonstrated why and how the most important Polish festival in Gdynia imitates Cannes and suggested that the potential box-office success of the main competition winner is actually disconnected from its festival success. **Michał Pabiś-Orzeszyna** focused on another Polish festival, The International Film Festival of the Art of Cinematography Camerimage which represents a distinct strategy by seeking recognition outside the national film production field in order to validate a specific occupational group position (namely cinematographers).

Concerning insights delving deeper into the history of the screen industry, **Jonathan Owen** traced the notorious *émigré* Polish filmmaker Walerian Borowczyk's adjustment to the shifting relation between art and exploitation in the 1970s and 1980s by joining motifs from art cinema and softcore pornography. This brought him critical acclaim among western alternative audiences which valued aesthetic and moral transgression. **Grażyna Świętochowska** made an attempt to reconstruct the topography and cultural hierarchy of film awards in the 1960s which were important for Czechoslovak cinema. **Zorka Varga**, in con-

trast, as an addendum to the first keynote lecture, focused specifically on the origins of Balázs Béla Studio in Hungary in the 1960s and the emergence of the Hungarian New Wave. **Oksana Bulgakowa** discussed the politics of the Moscow Film Festival whose distribution of symbolic capital through prizes is allocated according to the idea of "geopolitical justice" disconnected from the West. The Festival consequently did not acclaim i.e. New German Cinema. It has not succeed, however, she argued, in establishing its own canon. **Juliane Scholz** and **Pavel Skopal** examined certain aspects of what Petr Szczepanik once called the "state-socialist mode of production". Scholz focused on the position of screenwriters, dramaturges and production units in the regulation of the state-owned film industry in the German Democratic Republic from 1949 until 1970, especially as concerns the remuneration system. Skopal in his study on DEFA-Barrandov fairytales co-productions in the 1970s and 1980s emphasized the importance of the categories of "trust" and "credibility" in the production culture of the period. **Šárka Gmíterková** examined popular press discourse in Czechoslovakia in the 1930s to demonstrate how the local film industry made an attempt to manufacture genuine cinematic Czechoslovakian starlets and how it failed. **Łukasz Biskupski** finally moved back to the origins of the screen and examined business strategies of the Warsaw-based film company Sfinks before World War I to demonstrate how the small local film company used its limited economic and symbolic resources to establish a presence on the local and national market.

The ability to overcome the solipsistic threat of the case study presentation format by exposing the transnational dimensions of media practices, visible in the delivered papers, may be considered a trademark of SIECE meetings. As a result the case studies uncovered a common field of struggles for recognition. It is also perhaps worth mentioning that although empirical research (and the interrelated focus on social, political and eco-

nomic rather than aesthetic issues) was the main methodological coordinate, the prevalence of the qualitative approach or better said, the absence of big-data analysis, was also a common feature. The majority of the presented papers were based on the outcomes of projects based on narrative interviews, discourse analysis, participant observations or archival research. Leaving aside the minor presence of statistical data usage and the occasional use of tabular comparisons (for instance in **Balázs Varga's** paper), the absence of digital humanities tools and methods seems to be quite significant. To clarify, the perceivable distance to quantitative methods is not inevitably a disadvantage. Perhaps, even on the contrary, the qualitative research presentation format actually assured a higher level of comprehensibility and fostered lively discussions after each panel.

Another substantial asset of the conference was its intimate scale which served well for focused attention and debates among the speakers. Moreover, the deliberate paper selection and well thought-out panel divisions made the conference programme readily identifiable. In addition, it was apparent that all the papers were situated in their slots on purpose, not randomly (this being a malady typical of many large conferences). One might argue that such a well-knitted programme might lead to dangerous exclusions and that indeed certain topics were significantly absent or unrepresented. This concerns, for example, the almost completely omitted issues of a digital media economy or the insufficiently discussed phenomena of the "quality television" prestigious landmark. The former case — for instance the problematic issues connected with VOD distribution — was only considered by **Eva Križková** who provided an analysis of attitudes by Slovak producers and distributors toward new media business models. To provide an example of the latter, we should make mention of **Janet McCabe** contribution to the debate on television's "cultural value" in her keynote lecture entitled "Conversations on Quality TV: a Transnational Dialogue

from HBO to Public Service Broadcasting on Producing Culture". During her presentation McCabe provided tremendously inspiring insight into "quality television" and HBO branding strategies. Something different, however, was perhaps of the greatest value for research on East-Central European screen industries. This was namely her description of how the idea of "quality television" (an idea manufactured by HBO and based on such "non-televisual" notions as "innovation", "creativity", "artistic distinction" or "cultural value") proliferates outside the USA, specifically in Great Britain. McCabe demonstrated how the transnationally imported Scandinavian crime fiction sub-genre is employed by BBC to create the image of culturally valuable television which is able to match its own tradition of cultural identity and expectations as to how public broadcasting should function.

Only **Eva Pjajčiková** along with **Petr Szczepanik** contributed to the discussion on televisual prestige by asking a question as to how Czech television production standards are changing partly because of the imperative to use foreign work templates (derived from HBO or Western-European networks). Therefore although McCabe's reflections on the global proliferation of "quality tv" aesthetic and economic patterns created a legible and inspirational link with Pjajčiková and Szczepanik's paper, one might paradoxically argue that these tv-centered discussions appeared significantly isolated among others which were primarily cinema-centric. Perhaps this cinema-centrism was a condition for the coherence of the debates. It is nevertheless still worth stressing what has been lost.

Conclusion

As we have already mentioned, the entire conference was extremely well thought-out. There was always enough time for debates, not only after the panels but also on the margins where an atmosphere of kindness fostered the exchange of ideas and networking. It is also useful to point out that

the conference format employed the figure of the respondent. This undoubtedly effectively facilitated the exchange of questions and remarks. At times, however, we felt that the respondent's strong role within the panel scenario resulted in audience detachment and could even discourage taking part in discussions. One might also ask whether this should not be the responsibility of the panel chair. Perhaps the roles of respondents and their relation to chairs would be worthy of reconsideration.

With its fourth edition in 2014, the SIECE initiative co-organized by **Matěj Dostálek**, **Petr Szczepanik** and their colleagues proved to be productive, valuable and much needed. In addition to several other undertakings, it constitutes the Czech Republic as a leading country in the institutionalization of transnationally networked research on the specificity of media industries in the region — both concerning past and present media environment. In conclusion, we would like to express our wishes that this unique endeavor will gain necessary sustainability.

Łukasz Biskupski – Michał Pabiś-Orzeszyna

Studentská zpráva z konference

Screen Industries in East-Central Europe IV: Industry of Prestige, Olomouc, 28.–29. listopadu 2014

Tématem čtvrtého ročníku konference Screen Industries in East-Central Europe, pořádané ve dnech 28. a 29. listopadu opět v prostorách bývalého jezuitského konviktu v Olomouci Českou společností pro filmová studia (CEFS) za podpory Univerzity Palackého a Masarykovy univerzity, byla filmová prestiž neboli symbolický kapitál, jenž je základním elementem fungování současného filmového průmyslu. Jednotlivé příspěvky se vyrovnaně věnovaly jak tématům historickým, která představovala průřez dějinami filmu od jeho němé podoby (Ł. Biskupski) přes nové vlny 60. let (Z. Varga, G. Świątochowska) až po situaci ve východoevropských kinematografiích nedávných 90. a raných nultých let 21. století (B. Varga, E. Křížková), tak i tématům ryze současným, odrážejícím aktuální trendy v televizním průmyslu (E. Pjajčíková a P. Szczepanik, J. McCabe). Hlavní přínos konference SIECE je ale v tom, že umožňuje propojování odborníků ze zemí si blízkých, otevírá možnosti badatelské spolupráce na tématech společných pro danou oblast a v neposlední řadě také rozšiřuje znalosti účastníků týkající se filmového průmyslu východoevropských států. Mezinárodní část konference opět předcházela „Český den“ (27. listopadu), pracovní setkání českých badatelů, které se tentokrát zaměřilo na domácí výzkumy televize, představilo probíhající projekty na katedrách filmových a mediálních studií a otevřelo diskusi o spolupráci akademické sféry s ČT (hosty setkání byli šéf vývoje Jan Maxa a analytik ČT Milan Kruml).

Českojazyčný předkonferenční den skončil slavnostním udělením cen CEFSu, z nichž tu hlavní, za knižní monografii, získala Kateřina Svatoňová z FF UK.

Stejně jako minulý rok se role prvního mluvčího konference ještě před oficiálním zahájením zhostil maďarský profesor András Bálint Kovács z budapeštské Univerzity Loránda Eötvöse. Během přednášky nazvané „The Making of the Modernist Canon“ popsal vývoj modernistického kánonu, tedy žebříčku nejkvalitnějších filmů, které kdy vznikly. Podle Kováče mají vytvoření takového kánonu na svědomí tehdy mladí filmoví kritici z časopisu *Cahiers du Cinéma* v čele s André Bazinem. V 50. letech přišli s hodnocením podle jimi daných kritérií v čele s estetickou hodnotou, což vedlo k ustavení dodnes uznávaného kánonu největších filmových děl všech dob. Mezi kritéria, která se podle Kováče používají pro tento typ hodnocení uměleckých filmů, patří originalita, subjektivita, která dělá film autorským, modernismus, emocionální síla, reflexivita a určitá dávka realismu, bez které by Roberto Rossellini či Marcel Carné mezi velikány světového filmu nepatřili. Kovács srozumitelně nastínil roli mladých kritiků *Cahiers du Cinéma*, jež byli první, kteří viděli neměnnou estetickou kvalitu starších filmů do té doby považovaných za pouhý produkt masové zábavy, čímž ustavili modernistický kánon platný dodnes, a otevřel tak téma filmové prestiže klíčové pro většinu příspěvků následujících dvou dní.

Zahajovací panel prvního dne programu otevřela svým příspěvkem „Winners and Losers: The Moscow Film Festival and Its Canon“ filmová historička Oksana Bulgakowa z univerzity v Mainzu v Německu. Nastínila, jak historické události studené války ovlivňovaly programování festivalu — mnozí důležití světoví autoři byli totiž festivalem zcela ignorováni anebo nikdy nedosáhli v dramaturgicky často velmi slabé hlavní soutěži na hlavní ceny. Maďarský přispívající Balázs Varga se naopak soustředil na blízkou minulost, a to na úspěchy maďarských filmů na zahraničních festivalech v posledních dvaceti let. Těch bylo ve srovnání s ostatními zeměmi bývalého východního bloku vyjma Rumunska, jehož nová vlna je v zahraničí velmi úspěšná, relativně hodně, a Varga proto pátral po příčinách. Došel k závěru, že za úspěchem maďarských filmů stojí zejména silné produkční zázemí, citlivost k současným trendům a neustálá přítomnost na festivalech, která krok za krokem vede až k úspěchům na těch největších světových přehlídkách. Marcin Adamczak z univerzity Adama Mickiewicze v Polsku ve svém příspěvku předvedl, že filmová prestiž se nevytváří pouze na velkých mezinárodních festivalech, ale že k vytváření částečně iluzorní prestiže dochází také na národní úrovni, což ilustroval na příkladu festivalu polských filmů v Gdyni. Poslední prezentující prvního bloku Michał Pabiś-Orzeszyna pak ve svém příspěvku představil další polský festival Camerimage jako přehlídku protikladů, na níž se střetává prostředí domácího uměleckého filmu a Hollywoodských blockbustérů, což neprospívá pověsti a prestiži samotné přehlídky. První panel nabídl komplexní náhled do minulosti i současnosti nejrozumnějších filmových přehlídek a ilustroval tak, jak se budují a reprodukují rozmanité podoby prestiže, pro tuto sféru filmového průmyslu tak zásadní.

První keynote patřil již výše zmíněnému A. B. Kovácsovi. Ve své druhé přednášce se snažil nastínit vývoj maďarského filmového kánonu a také důvody, proč jsou maďarská díla posledních let úspěšnější než jejich konkurenti z dalších výcho-

doevropských zemí. Podle Kováce je několik způsobů, jak se film stane kanonickým. Může to být buď skrze divácký úspěch, vítězství na jednom ze tří největších evropských festivalů, názor kritiků či hodnocení filmových historiků. Kovács pak rozdělil poválečnou maďarskou kinematografii na tři období s důrazem na to poslední, post-komunistické, jehož tvůrci jsou mezinárodně úspěšní, a to zejména proto, že se věnují čistě východoevropským tématům a zachycují houževnatost místních lidí, přičemž se adaptují na stereotypní preference západních festivalových porot. Svůj příspěvek pak zakončil konstatováním, že i přes mezinárodní věhlas maďarské filmy nejsou u domácího publika úspěšné a představují pouze 3,5 procenta návštěvnosti kin. Z toho je zjevné, že maďarští producenti vyrábí filmy víceméně pouze pro festivalový oběh a měli by se zamyslet nad tím, jak cílit také na domácí trh. Kovács jasně a stručně analyzoval současnou situaci maďarské kinematografie a nebál se ani kritiky tvůrců a producentů, kteří se nesnaží cílit na domácí publikum a soustředí se pouze na festivalovou prestiž.

Druhý keynote s tématem *quality TV* („Conversations on Quality TV: A Transnational Dialogue from HBO to Public Service Broadcasting on Producing Culture“) připadl britské televizní teoretičce Janet McCabe z Birkbeck College v Londýně. Hlavním představitelem a tahounem trendu „kvalitní“ televizní produkce je soukromá stanice HBO, jež se neustále snaží posouvat estetické a etické normy televizní produkce, díky čemuž si vybudovala reputaci výjimečnosti a vysokou míru kulturní prestiže. HBO podle McCabe vytváří moderní televizní kánon, a to zejména proto, že nahlíží televizní tvorbu jako umění, za které diváci budou chtít zaplatit vyšší cenu. S tím souvisí i snaha vytvářet vizuálně i narativně odlišné, netradiční pořady, často vycházející z tradičních amerických témat a forem (např. western) za spolupráce známých nezávislých umělců. Úspěšné koncepce HBO jsou nevyhnutelně přenášeny i do evropského prostředí, včetně

stancí veřejné služby. Zde jsou realizovány podle McCabové buď jako vlastní tvorba BBC, prezentovaná podobně jako na zmíněné americké soukromé stanici, nebo jako převzaté kvalitní kriminální série produkované v severní Evropě, jež jsou v současné době velmi populární. McCabová se pokusila o analýzu britského televizního veřejnoprávního prostředí a srovnání s HBO, ale soustředila se pouze na případ kriminálních seriálů a zcela opomněla ostatní žánrovou tvorbu BBC, která by se dala se s produkcí americké kabelové stanice také srovnávat.

Poslední panel celé konference patřil zejména domácím mluvčím a tématu podnikových praktik v mezinárodním kontextu. Pavel Skopal přednesl příspěvek věnující se analýze koprodukční spolupráce mezi studiem Barrandov a východoněmeckým studiem DEFA při výrobě pohádek v 70. a 80. letech. Během svého zkoumání odhalil, že vztah mezi dvěma studii byl založen na důvěře a spolehlivosti, které vedly k prestiži společných produktů. Stabilní vztah mezi dvěma studii byl založen na ekonomickém vkladu studia DEFA, jež postrádalo uměleckou hodnověrnost, a na uměleckém vkladu Barrandova, jež poskytl zázemí, kvalitní řemeslníky a etablované režisérské osobnosti, což vedlo k oboustranné spokojenosti, úspěchům a stabilní dlouholeté spolupráci. Šárka Gmitterková, stejně jako Pavel Skopal působící na Masarykově univerzitě, prezentovala příspěvek o budování hvězdného statusu herců v československém filmovém průmyslu 30. let. Došla k závěru, že přestože v Československu probíhalo vyhledávání talentů, mladé hvězdičky módních časopisů se téměř nikdy nedokázaly proměnit v opravdové filmové hvězdy a praktiky vyhledávání nových hvězd v hollywoodském stylu v československém neformálním prostředí brzy zanikly. Posledním prezentujícím celé konference byl Łukasz Biskupski ze soukromé univerzity SWPS ve Varšavě, jenž představil výzkum role produkční společnosti Sfinks v němém období kinematografie na území tzv. ruského záboru. Během svého bádání odhalil, že přestože byl Sfinks

lokálně vlivnou společností, musel se přidružit k celosvětově úspěšné společnosti Pathé, jež pod svou značkou jeho filmy distribuovala. Nevyhnutelně tak docházelo k potlačení původní značky s cílem zajišťování zisků společnosti. Ve všech třech příspěvcích mluvčí prezentovali výsledky rozsáhlejších výzkumů, jež mapují málo prozkoumané dějiny kinematografických průmyslů ve středo- a východoevropském regionu a ilustrují často opomíjenou úlohu prestiže ve filmové výrobě, distribuci a recepci, což považují za velmi přínosné a těším se zejména na další publikace Šárky Gmitterkové.

Letošní ročník konference SIECE přinesl mnoho kvalitních příspěvků, jejichž časové rozpětí pokrylo téměř celou dobu existence kinematografie, v čemž vidím hlavní přínos dvoudenního setkání. To také ukázalo, že bádání v hlubší minulosti filmových dějin jednotlivých zemí je stejně důležité jako zkoumání období studené války a současnosti. Dále oceňuji důraz na prezentaci maďarské kinematografie, o jejíchž dějinách i současné situaci jsem si zejména díky příspěvkům A. B. Kovácse, B. Vargy a Z. Vargy mohla udělat lepší obrázek. Po stránce organizační oceňuji opětovné zasazení konference do přívětivé Olomouce a zhuštění programu do dvou dní.

Barbora Ligasová

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

Josef Kamil Horák a česká kinematografie

Jméno Josefa Kamila Horáka nenajdeme ani v té nejpodrobnější encyklopedii, nebyla o něm napsána žádná studie. Přestože měl velké ambice, nestal se ani uznávaným filmařem, ani filmovým kritikem, ani vynálezcem. Přesto se na přelomu let 1937 a 1938 stal hlavním hrdinou série článků, jež byly otiskovány na prvních stranách našich deníků. Nepsalo se o něm v souvislosti s jeho pracovními aktivitami, ale se zločinem vraždy, kterou spáchal. O takovou popularitu samozřejmě nestál. Ale paradoxně právě na stránkách vyšetřovacího a soudního spisu je možné najít informace o jeho filmových aktivitách.

Narodil se 23. července 1912¹⁾ v Praze jako Josef Procházka. Po ukončení obecné školy v penzionátu Milosrdných bratří v Praze-Bubenči nastoupil na Reálné reformované gymnázium v Bubenči. Od kvinty studoval na Reálném gymnáziu v Praze Holešovicích. Po maturitní zkoušce se roku 1930 přihlásil ke studiu na fakultě strojního inženýrství. Do vyšetřovacího protokolu o tom vypověděl: „Profesorům bylo zcela lhostejno, zda žáky něco naučí, neb ne, a to mne unavovalo. Tím jsem byl odražen a dožil jsem se zklamání, vydržel jsem to až do konce prvního ročníku, udělal jsem první rok s tím nejlepším úspěchem, ale ve druhém roce již to bylo slabší a já jsem se snažil

jinou cestou dosíci úspěchu, který jsem čekal a kterého jsem chtěl za každou cenu dosáhnouti.“²⁾ Vykonal ještě první státní zkoušku, ale dále již ve studiu nepokračoval. Protože však věděl, že jako nedostudovaný technik by složitě hledal zaměstnání, nechal si vyhotovit potvrzený úředně ověřený opis o první zkoušce, odstranil původní text a místo něho vepsal text o neexistující druhé státní zkoušce. Od té doby začal neoprávněně používat titulu inženýr a upravil si také rok narození na 1910.

Horák se začal zajímat o levicová a komunistická hnutí, četl levicový tisk, zejména *Tvorbu*, a vyhledával společnost podobně orientovaných lidí. Stal se členem spolku levicově orientovaných studentů zvaného „Dunajská společnost“, ale pro neshody s jeho vedením musel odejít. A právě tehdy se začal blížeji seznamovat s problematikou kinematografie. Ve zmíněném vyšetřovacím spisu o tom řekl: „Já jsem volil vždycky extrém, vrhl jsem se s velkým zájmem na politiku a měl jsem velký interest o život v komunistické straně a to mě pak vedlo k tomu, že jsem se začal zajímat o ruské filmy a o film vůbec a o jeho uměleckou stránku.“³⁾ Nejprve si začal zapisovat pro sebe kritické poznámky k sledovaným filmům. Potom se však seznámil s Film-foto skupinou Levé fronty.

1) Cestovní pas. Národní archiv (NA), f. Policejní ředitelství, všeobecná spisovna, 1941–1950, sign. H3739/16.

2) Protokol sepsaný u Krajského soudu trestního. Státní oblastní archiv Praha (SOA Praha), f. Krajský soud trestní Praha, k. 647, sign. TK X 9942/37.

3) Tamtéž.

O setkání s jejich mluvčím, Lubomírem Linhartem, vypověděl: „Zjistil jsem, že tato skupina má kanceláře někde na Vinohradech, kde byl jakýsi Linhart, který psal kritiky o filmech. Já jsem tam šel a říkal jsem Linhartovi, že mám zájem o film a že bych chtěl být jejich spolupracovníkem. Říkal jsem, že vím, že v Levé frontě je činnost zakázaná a že bych nerad vystupoval pod svým jménem a Linhart mně říkal, že je tam více lidí, kteří vystupují pod cizími jmény, a že já bych se mohl jmenovat třeba Kamil Horák. Asi druhý nebo třetí den jsem šel do schůze Film-foto skupiny u Levé fronty a tam mě Linhart představil jako Horáka.“⁴⁾ Tento pseudonym pak začal používat pro své filmové aktivity.

Jako filmový kritik začínal nejprve vypomáhat svým kolegům při práci na referátech o filmových premiérách. Později se z něho stal výpomocný filmový referent placený od řádky.⁵⁾ Přispíval do pravidelné rubriky *Rudého večerníku* stručnými referáty o filmech. Soustřeďoval se převážně na komedie, operety a dobrodružné filmy a kritizoval jejich schematičnost, nevěrohodnost zápletek a odtrženost od reálného života. O filmu *DRACULA* například napsal: „Touha po penězích žene měšťácké výrobce filmů tak daleko, že se nikterak neosýchají předkládati diváctvu nesmyslné a ubohé povídky středověkého stylu. Film dokonce ‚vědecky‘ dokazuje existenci upírů v podobě lidí pochutnávajících si s oblibou na lidské krvi.“⁶⁾ Oproti tomu sovětskou komedii *ČINŽÁK NA TRUBNÉ ULICI* komentuje tak, že byla natočena, „aby divák lépe pochopil, že socialistická společnost se musí zbavit buržoasních předsudků, tradic a maloměstské omezenosti... Film byl vyroben před třemi lety a od té doby pokročil

socialismus do té míry, že v příští pětiletce se počítá s likvidováním zbytků maloměstské třídy a vytvořením beztržní společnosti.“⁷⁾ O českých filmech se zmiňuje pouze okrajově. Film Václava Kubásky *PÍSEŇ O VELKÉ LÁSCĚ* charakterizoval takto: „Ploché herecké podání, zvláště v ženských rolích, nemožná strojenost dialogů a diletantské zpracování režisérovo nejsou v českém filmu novinkou.“⁸⁾ Protože Horák pracoval bezplatně, dělil se s ním Linhart o svůj honorář. Činnost Film-foto skupiny se však po půl roce rozpadla a Horák se publicistice dále nevěnoval.⁹⁾

Souběžně s těmito aktivitami se začal zajímat o technickou stránku filmové tvorby. Spolupracoval s ním jeho přítel Josef Brabec. Protože v Horákově životě hrál významnou roli, je nutné se o něm alespoň stručně zmínit. Narodil se 26. května 1909 v Řevnicích. Poprvé se s Horákem setkal na Reálném gymnáziu v Holešovicích. Stejně jako Horák, i Brabec pokračoval ve studiu na Českém vysokém učení technickém na elektrotechnické fakultě a také on po první státní zkoušce ve studiu nepokračoval. Do vyšetřovacího protokolu o tom Josef Brabec vypověděl: „Ještě v době studia jsme si zřídili v mém bytě v Praze II, Podskalská tř. č. 35, dílnu, ve které jsme měli několik nástrojů, pomocí kterých jsme si sestavovali přístroje, potřebné k filmování, které byly velmi primitivní. V tomto oboru jsme spolu dále spolupracovali, až se nám podařilo sestrojiti dosti dokonalé přístroje a viděli jsme, že v daném oboru jsou dosti dobré vyhlídky.“¹⁰⁾

Horák i Brabec začali přemýšlet o filmové tvorbě. „Současné jsme s Brabcem uvažovali o tom, jak bychom měli nějakým způsobem udělat film a ukázat, jak by měl film správně vypadat. Já měl

4) Tamtéž.

5) Žádost Josefa Procházky Zemskému trestnímu úřadu v Praze o změnu jména dne 25. 6. 1935. NA, f. Policejní ředitelství Praha II — prezidium, 1931–1940, k. 1098, sign. 42/P-65/10.

6) Horák, *Dracula*. *Rudý večerník* 13, 1932, č. 37 (13. 2.), s. 3.

7) Horák, *Činžák na Trubné ulici*. *Rudý večerník* 13, 1932, č. 90 (16. 4.), s. 3.

8) Horák, *Píseň o velké lásce*. *Rudý večerník* 13, 1932, č. 96 (23. 4.), s. 3.

9) Protokol sepsaný u Krajského soudu trestního. SOA Praha, f. Krajský soud trestní Praha, k. 647, sign. TK X 9942/37.

10) Protokol Josefa Brabce. NA, f. Policejní ředitelství, všeobecná spisovna, 1941–1950, k. 3629, sign. H3739/16.

stále takový pocit, že musím něco vyjádřit, že musím něco říct, a to právě jsem chtěl filmem, poněvadž ten jsem nejlépe ovládal.¹¹⁾ Horák napsal několik kratších scénářů, které nabídl k posouzení Linhartovi, a byl prý za ně pochválen. Horák s Brabcem nejprve natáčeli reportáž ze závodů Zbraslav-Jiloviště, ale tento snímek zůstal nedokončen. Prvním jejich společným dokončeným dílem byla reportáž z komunistické slavnosti na 1. máje 1932 v Praze. Horák film nejen natočil, ale též ho i financoval. Dokument byl zhotoven ve firmě Grafofilm a Levá fronta ho prodala do SSSR. Aby peníze, za něž film natočil, dostal zpět a získal další zkušenosti s filmovou činností, pracoval ve fotografickém obchodě Františka Suchánka.¹²⁾

Roku 1932 začal Horák spolupracovat jako „technický volent“ na filmu PÍSEŇ O VELKÉ LÁSCCE. Díky této činnosti jej majitel firmy Grafofilm zaměstnal ve svých laboratořích.¹³⁾ Po zhlédnutí Horákovy reportáže z prvomájových oslav mu Václav Kubásek nabídl spolupráci na svém dalším filmu se sociální tematikou. Horák napsal scénář, který Kubásek přepracoval. V průběhu natáčení však došlo mezi oběma ke konfliktu. O tom, proč film nebyl dokončen, Horák později vypověděl: „Pak se to již přerušilo a já již jsem z toho viděl, že Kubásek nechápe dobře mé myšlenky a viděl jsem také, že je to stejně ztracená naděje a chtěl jsem sám dělat nějaký sociální film.“¹⁴⁾

Horák začal realizovat svůj ryze autorský film.

Podle vlastního scénáře jej natočil ruční elektrickou kamerou vlastní konstrukce a sám jej režíroval i produkoval. Na technické stránce snímku s ním spolupracoval opět Josef Brabec. Film, který se jmenoval VÝKŘIK ZKLAMÁNÍ, vyprávěl příběh mladého muže, jenž se po těžké nemoci vrací z nemocnice domů. Je nadšený z jarní přírody, obdivuje se výsledkům techniky. Cestou domů se setká s nezaměstnanými dělníky. Pohled na nezaměstnané a na stojící stroje jej přivedou k poznání, že to, čemu se před tím obdivoval, bylo jen pozlátka, které nemá smysl bez naplnění lidské touhy po práci. Uvědomí si, že jedinou cestou k naplnění tohoto ideálu je sociální revoluce.¹⁵⁾ Film byl předveden Censurnímu sboru kinematografickému 16. června 1933, jenž uznal, „že je způsobilý, aby byl veřejně promítán“. Neuznal jej jako kulturně-výchovný, protože je to „nesrozumitelný avantgardní film“.¹⁶⁾ Promítal se v pražském kinu Kotva. Protože se Horákovi nepodařilo film prodat, zůstal v jeho vlastnictví.¹⁷⁾ V časopisu *Svět ve filmu a obrazech* o něm vyšla série komentovaných fotografií. Autor textů považuje film za zajímavé obohacení naší avantgardní tvorby a vyzdvihuje jeho dobrou technickou úroveň.¹⁸⁾ Fotografie z filmu a pracovní snímky z natáčení, jež byly uveřejněny v tomto časopise, jsou, bohužel, to jediné, co se z filmu dochovalo. Ve vyšetřovacím spisu Horák uvedl, že odprodal některé scény z tohoto filmu jednomu režisérovi, jehož jméno však neuvedl.¹⁹⁾

11) Protokol sepsaný u Krajského soudu trestního. SOA Praha, f. Krajský soud trestní Praha, k. 647, sign. TK X 9942/37.

12) Tamtéž.

13) Žádost Josefa Procházky Zemskému trestnímu úřadu v Praze o změnu jména (25. 6. 1935). NA, f. Policejní ředitelství Praha II — prezidium, 1931–1940, k. 1098, sign. 42/P-65/10.

14) Protokol sepsaný u Krajského soudu trestního. SOA Praha, f. Krajský soud trestní Praha, k. 647, sign. TK X 9942/37.

15) Avantgardní film. *Svět ve filmu a obrazech* 2, 1933, č. 34, s. 11.

16) NA, f. Censurní sbor kinematografický, k. 96, sign. 722/1933.

17) Protokol sepsaný u Krajského soudu trestního. SOA Praha, f. Krajský soud trestní Praha, k. 647, sign. TK X 9942/37.

18) Avantgardní film. *Svět ve filmu a obrazech* 2, 1933, č. 34, s. 11.

19) Protokol sepsaný u Krajského soudu trestního. SOA Praha, f. Krajský soud trestní Praha, k. 647, sign. TK X 9942/37.

Roku 1933 Horák dostal nabídku od Elekta-journalu, aby zde pracoval jako kameraman. Spolu se zkušenými kameramany Jindřichem Brychtou a Karlem Kopřivou za režijního vedení Jana Kučery a Karla Šourka snímal záběry pro kulturní film PRAHA, jenž vznikl na zakázku Ministerstva zahraničí.²⁰⁾ Tento dokument je bohužel to jediné, co se z Horákovy tvorby dochovalo. Natáčel též šoty pro týdeník Elekta-journalu, za něž byl placen od kusu.²¹⁾ Protože však tehdy nebylo zvykem uvádět u týdeníku jména tvůrců, nelze zjistit, na kolika z nich se Horák podílel a které to byly.

V této době se Horák seznámil s kapitánem Rudolfem Pertlíčkem, s nímž spolupracoval na reklamním filmu propagujícím zahradnictví pana Josefa Fundy ve Velimi. Film o pěstování růží byl promítán v rámci zahradnické výstavy. K tomuto natáčení Horák poznamenal: „Funda byl vlastně první, který mě za práci pořádně zaplatil, byl to můj první větší výdělek. Já jsem peníze pro sebe ani nepotřeboval, ale chtěl jsem s Brabcem udělat nějaký veliký celovečerní film.“²²⁾

Filmoví pracovníci se však patrně dívali na Horákovy pokusy s ironií a despektem. Svědčí o tom výpověď Horákova přítele Bohumila Paličky: „Moji známí, kteří Horáka znali z filmu, říkali, že je šus, že by z režirování dělal vědu a že je trochu šílený.“²³⁾

Téměř dva roky svého života věnovali Horák s Brabcem práci na filmové zvukové aparatuře. K realizaci tohoto vynálezu však potřebovali finance. Bylo také nutno prostudovat odbornou literaturu, kterou jim půjčoval spolujednatel filmové společnosti Herafilmu Josef Tušla. Někdy

v roce 1934 seznámil Tušla Horáka se sporem, který vedla jeho výrobna s Klang-filmem. Horák ve spolupráci s právním zástupcem firmy JUDr. Janem Pösslem a ing. Šmolkou, jenž zastupoval firmu Philips, začal pracovat na tom, jak zrušit kopírovací práva Klang-filmu. Spor, který trval dva roky, nakonec vyhrál. V roce 1935 mu nabídl Josef Tušla stálé zaměstnání.²⁴⁾ Horák, který v té době již pracoval u filmové společnosti Union Vox, kde pomáhal „při technických pracích při přijímání zvuku na zvukové přijímací aparatuře“, tuto nabídku přijal. Vedle řešení patentových sporů byl zaměstnán v laboratoři. Zabýval se náhradou dosavadních titulkovacích strojů novými stroji maďarského systému.²⁶⁾ Proto jej Tušla poslal do Budapešti, aby se zapracoval na strojích, jež byly pro Herafilm zakoupeny.²⁷⁾

Rok 1935 přinesl rovněž dvě podstatné události v Horákově soukromém životě. V červnu 1935 podává žádost Zemskému úřadu v Praze o změnu jména. Všude, kde dosud pracoval, jej redaktoři nebo filmoví pracovníci znali jako Kamila Horáka; nikdo z nich nevěděl, že jeho skutečné jméno je Josef Procházka. Toto dvojí jméno mu komplikovalo život v době, kdy jako kameraman Elekta-journalu jezdil do zahraničí, kde musel složitě vysvětlovat, proč jako Kamil Horák má pas na jméno Josef Procházka. V žádosti mimo jiné píše: „Hodlám nadále pracovat ve filmovém oboru a nyní, kdy pracuji v jedné z největších filmových laboratoří, bylo mi přislíbeno stálé místo šéfa. Byl bych existenčně ohrožen, a místo by mně bylo odmítnuto, musel-li bych svému budoucímu chefovi vysvětlit záměnu jména, právě proto, poněvadž mě nikdo pod jménem Procház-

20) NA, f. Censurní sbor kinematografický, k. 98, sign. 914/33.

21) Protokol sepsaný u Krajského soudu trestního. SOA Praha, f. Krajský soud trestní Praha, k. 647, sign. TK X 9942/37.

22) Tamtéž.

23) Výslech svědka Bohumila Paličky. SOA Praha, f. Krajský soud trestní Praha, k. 647, sign. TK X 9942/37.

24) Protokol sepsaný u Krajského soudu trestního. SOA Praha, f. Krajský soud trestní Praha, k. 647, sign. TK X 9942/37.

25) Výslech svědka Hanuše Burgera. SOA Praha, f. Krajský soud trestní Praha, k. 647, sign. TK X 9942/37.

26) Výslech svědka Jaroslava Sváry. SOA Praha, f. Krajský soud trestní Praha, k. 647, sign. TK X 9942/37.

27) Výslech svědka Josefa Tušly. SOA Praha, f. Krajský soud trestní Praha, k. 647, sign. TK X 9942/37.



Josef Horák, nar. 23. 7. 1912 — fotografie. NA, f. Policejní ředitelství Praha – všeobecná spisovna 1941–1950, k. 3629, sgn. H 3739/16.

ka ve filmovém světě nezná a pod jménem Horák mám již jméno hledaného filmového odborníka.“ Jeho žádost byla příznivě vyřízena, a tak se od 7. srpna 1935 stává dosavadní umělecký pseudonym jeho pravým jménem.²⁸⁾

V době, kdy pracoval pro Herafilm, se Horák rovněž seznámil se svou budoucí ženou Annou Janouškovou, s níž 26. června 1935 uzavřel sňatek. V květnu 1936 dal Horák u Herafilmu výpověď. Po jeho odchodu zjistil Josef Tušla, že mu jeho bývalý zaměstnanec odcizil různé přístroje a součástky a podal na Horáka trestní oznámení. Po dohodě s ním však tuto žalobu hned stáhl.²⁹⁾

Dále se již Horák činnosti v oblasti kinematografie nevěnoval a článek by tudíž bylo možné na tomto místě ukončit. Jenom pro úplnost proto stručně nastíním jeho další osudy. V květnu 1936

začal Horák pracovat ve Zlíně v patentovém oddělení firmy Baťa. V září se sice vrátil do Prahy a přijal místo ve filmových laboratořích Barrandov, kde měl konstruovat přístroje pro laboratoře,³⁰⁾ ale dlouho zde nezůstal. Od listopadu byl opět zaměstnancem patentového oddělení firmy Baťa ve Zlíně. Již v prosinci musil toto pracoviště opustit, protože v Patentovém úřadu v Praze byl přistižen při krádeži materiálů. Po několika měsících bez zaměstnání přijal místo u firmy Kameníček, což byla továrna na obráběcí stroje v Praze-Hostivaři. Prodával tyto stroje v zahraničí a měl na starosti stánky této firmy na veletrzích. Od listopadu 1937 byl zaměstnán ve Zbrojovce Brno.

Mezi manželi Horákovými docházelo k častým konfliktům. Manželka se odmítala dát rozvést a Horák nechtěl ve vztahu pokračovat. Proto v noci ze 7. na 8. srpna 1937 utloukl svou ženu kladivem, na záchodě jí prořízl krční tepnu a počkal, až vykrvácí. Potom její tělo rozřezal a spálil v kamnech. Za tento čin byl vzat do vazby a u trestního soudu obžalován v březnu 1938 k třiceti létům těžkého žaláře. Trest si odpykával nejprve v Plzni na Borech a od roku 1942 ve Valdicích. Dne 4. října 1948 využil situace, že pracoval mimo věznici, a utekl. Od té doby je neznámý.

Jiří Novotný

28) Národní archiv, žádost Josefa Procházky Zemskému trestnímu úřadu v Praze o změnu jména (25. 6. 1935). NA, f. Policejní ředitelství Praha II — prezidium, 1931–1940, k. 1098, sign. 42/P-65/10.

29) NA, f. Policejní ředitelství, všeobecná spisovna, 1941–1950, k. 3629, sign. H3739/16. SOA Praha, f. Krajský soud trestní Praha, k. 647, sign. TK X 9942/37.

30) Výslech svědka Ladislava Reichla. SOA Praha, f. Krajský soud trestní Praha, k. 647, sign. TK X 9942/37.

Sdružení premiérových biografů v ČSR (1931–1938)

Dne 18. prosince 1928 bylo na ustavující valné hromadě založeno Sdružení premiérových biografů v Československé republice. Předsedou byl zvolen Oskar Kosek a místopředsedou Miloš Havel. Cílem sdružení byla především kontrola konkurence a podpora vzájemné kooperace. Pro svou svěbytnost a společenskou exkluzivitu nebylo Sdružení premiérových biografů při svém vzniku začleněno pod Zemský svaz kinematografů, ale samostatně se začlenilo přímo pod Ústřední svaz československých průmyslníků.¹⁾

Ačkoliv premiérová kina fungovala i v jiných městech, Sdružení premiérových biografů zahrnovalo pouze pražská kina. Většina z nich sídlila na Václavském náměstí či v jeho bezprostředním okolí. Jednalo se především o reprezentativní prostory navržené architektky přímo pro filmové projekce, které vznikly v nových luxusních palácích v centru Prahy. Členská základna se během let proměňovala, stabilně však do ní patřilo kolem dvaceti kin.

V rámci vnitřní hierarchie se premiérová kina dělila na kina I. a II. kategorie, která doplňovala skupina tzv. kin prodloužených premiér. Do I. kategorie náležela kina s luxusními sály s honosným interiérem a velkým orchestřištěm, která byla situována na Václavském náměstí či v jeho

blízkém okolí. Tato kritéria splňovala kina Adria na Národní třídě, Lucerna ve Vodičkově ulici či kina Alfa a Fénix na Václavském náměstí. Kina II. kategorie disponovala menší kapacitou a střídavějším interiérem. Do této kategorie patřila například kina Metro na Národní třídě anebo Světozor ve Vodičkově ulici. Třetí skupina zahrnovala tzv. kina prodloužených premiér. Ta tvořila důležitý mezistupeň mezi premiérovými a reprízovými kiny. Jednalo se o biografy, které byly členy spolku a se spolkovými premiérovými biografy uzavřely dohodu, podle které jim měly být přednostně nabízeny filmy po premiérovém promítání. Vyvážené rozprostření jednotlivých projekcí, kdy jeden snímek promítalo vždy jedno kino prodloužené premiéry, bylo důležité pro rentabilitu další exploatace. Pokud film vydělával i v dalších týdnech, neležela všechna tíha na zaplacení nákladů pouze na premiérových biografech I. a II. třídy, což se mohlo promítnout do ceny půjčovního.²⁾

Výše půjčovního byla jedním z hlavních problémů, které Sdružení mělo řešit. Vztah půjčoven a biografů upravovaly podmínky stanovené Svazem filmového průmyslu z roku 1921 a tzv. gremiální podmínky stanovené na grémiu filmového obchodu roku 1925. Ani jedny však neurčo-

1) Zdeněk Štábl a, *Data a fakta z dějin československé kinematografie 1896–1945, II*. Praha: Československý filmový ústav 1989, s. 608.

2) Zápisy schůzí, zápis z 8. dubna 1931, Národní filmový archiv (NFA), f. Sdružení premiérových biografů v ČSR (1931–1938), k 1, ref. ozn. 1/1.

valy konkrétní výši půjčového. V praxi se platilo půjčové za zahraniční film 40 % z čisté tržby kina. Kinomajitelé usilovali o snížení horní hranice na 35 %, což se ovšem za celou dobu existence Sdružení premiérových biografů nepodařilo a vše se řídilo individuálními dohodami mezi půjčovnami a spolkovými kiny.³⁾ Otázka výše půjčového tak byla nadále živá a často diskutovaná.⁴⁾

Členství ve Sdružení premiérových biografů přinášelo finanční výhody zejména díky společné inzerci. Náklady na reklamu nebyly nijak zanedbatelné — například za rok 1931 činily pro jedno kino 13 000 K.⁵⁾ Členové Sdružení premiérových biografů však inzerovali společně pod jednotnou grafikou a kolektivně vyjednávali s novinami a časopisy o ceně své inzerce.

Nejpodstatnějším úkolem, který Sdružení premiérových biografů mělo plnit, bylo ovšem zmírňování konkurenční řevnivosti. Na malém prostoru nejbližšího okolí Václavského náměstí se chtělo uživit okolo dvaceti biografů. Vzájemná kooperace pro ně byla tudíž výhodnější než prosazování separátních obchodních zájmů. Členové sdružení tak kromě společného jednání s periodiky a půjčovnami vzájemně koordinovali své programy projekcí a ceny vstupného.⁶⁾

Po vzniku druhé republiky byl pod vlivem okolností zrušen Ústřední svaz kinematografů v ČSR. Namísto dřívější roztržitosti a nejednotnosti měl vzniknout silný centralizovaný

Ústřední svaz kinematografů v zemi České a Moravskoslezské.⁷⁾ Sdružení premiérových biografů bylo transformováno dne 28. prosince 1938 na Premiérovou sekci při Zemském svazu kinematografů v Čechách. Předsedou sekce byl zvolen František Srb a místopředsedou Karel Juliš.⁸⁾ Do premiérové sekce byly zahrnuty biografie, které promítaly pouze premiéry. Z kin prodloužené premiéry vznikla samostatná sekce prodloužených premiér. Zbytek kin se rozdělil do sekcí prvních a druhých repríz.⁹⁾

V rámci protektorátu vyvrcholila snaha o jednotnou centralizovanou filmovou organizaci. Dne 16. května 1939 se filmové svazy sdružily do Ústředí filmového oboru a následně bylo vytvořeno Filmové ústředí pro Čechy a Moravu, které okupanti záhy přetvořili na Českomoravské filmové ústředí (ČMFÚ).¹⁰⁾ Všechny ostatní organizace, které ve filmovém prostředí působily, byly po založení ČMFÚ zrušeny a jím likvidovány. Sdružení premiérových biografů tak již jako Sekce premiér zanikla spolu se Zemským svazem kinematografů v Čechách dne 15. února 1941.¹¹⁾

Písemnosti Sdružení premiérových biografů jsou dochovány velice torzovitě, přesto však přinášejí některé důležité informace ohledně obchodních strategií a vzájemné spolupráce předních pražských prvorepublikových kin. Nejdůležitější součástí fondu je kniha zápisů ze schůzí. Kniha byla založena až tři roky po vzniku Sdružení, tedy 5. března 1931, a uchovává zápisy ze

3) Zápisy schůzí, zápis z 18. března 1931. NFA, f. Sdružení premiérových biografů (1931–1938), k. 1, ref. ozn. 1/1.

4) Petra S u r o v á, *Sdružení premiérových biografů (1928–1938)* (diplomová práce FF UK). Praha 2013, s. 42.

5) Zápisy schůzí, zápis z 29. září 1931. NFA, f. Sdružení premiérových biografů (1931–1938), k. 1, ref. ozn. 1/1.

6) Podmínky stanovené Z. S. K. pro uznání členství v Sekci premiérových biografů pro velkou Prahu při Z. S. K. v Čechách. NFA, f. Sdružení premiérových biografů (1931–1938), k. 1, ref. ozn. 2/2/4.

7) Anon., Sjednocení kinematografů v zemi České a Moravskoslezské. *Filmový kurýr*, 1938, č. 52, s. 1.

8) Protokol o ustavující členské schůzi premiérové sekce. NFA, f. Sdružení premiérových biografů (1931–1938), k. 1, ref. ozn. 2/2/1.

9) Otakar M u d r o c h, Nové rozdělení kin ve Velké Praze. *Filmový kurýr*, 1938, č. 51, s. 5.

10) Jiří D o l e ž a l, *Česká kultura za protektorátu. Školství, písemnictví, kinematografie*. Praha: Národní filmový archiv 1996, s. 201–202.

11) Lucie D o l e ž a l o v á, *Zemský svaz kinematografů* (inventář fondu NFA), Hradištko pod Medníkem 2008, s. XIX.

schůzí včetně presenčních listin až do 24. listopadu 1938. Dále jsou součástí fondu stanovy organizace, podmínky přijetí nového biografu, různé poznámky ke schůzím, několik málo dopisů a článek z neznámého švédského časopisu o situaci v československé kinematografii. I přes značnou torzovitost je archivní fond Sdružení premiérových biografů v ČSR, a obzvláště kniha zápisů ze schůzí, zajímavým pramenem pro dějiny českého meziválečného filmového průmyslu.

Petr Hasan

„Art“ v slovenských kinách od osamostatnenia Slovenskej republiky po súčasnosť

Do skúmanej oblasti som začala prenikať v roku 2012 z pozície nováčika v praxi ako PR manažérka distribučnej spoločnosti Filmtopia, ktorú sme ako občianske združenie EEE (vydavateľ filmového dvojmesačníka *Kinečko*) spoluzaložili so štyrmi slovenskými producentmi dokumentárnych filmov. Do projektu sme vstupovali s motiváciou, ktorá bola do rôznej miery pragmatického charakteru, všetci sa však dodnes zhodneme na tom, že hlavným cieľom bolo vytvoriť niečo ako laboratórium pre experimentálnu distribúciu „artových filmov“, pre distribúciu na mieru, ktorá stavia nielen na správnej kombinácii základných distribučných ciest, akými sú kamenné kiná, filmové kluby, multiplexy, internet, festivaly a televízia, ale hľadá aj jedinečné možnosti (prezentácie) pre konkrétny film (filmové školy, site-specific premietania, nefilmové podujatia a priestory). Pod pojmom „artový“ (v uvodzovkách, pretože ide skôr o citát „diskurzu“ než odborný pojem) budem rozumieť taký film, ktorý patrí do podpoľa menšinovej kultúry, aj keď je vymedzenie tohto podpoľa problematickejšie a v priebehu môjho výskumu podlieha určitému vývoju.

Projekt svojej dizertačnej práce som začala formovať čoskoro po založení Filmtopie, ako príležitosť pre prehĺbenie teoretických a odborných vedomostí, ktoré budem môcť spätne aplikovať v praxi. Do praxe, rovnako ako do doktorandského štúdia, som vstúpila v období, kedy diskusiam o distribúcii tzv. „artovej“ kinematografie dominovala téma digitalizácie kín, ktorá sa stala aj vý-

chodiskom projektu mojej dizertácie. Priebeh výskumu však vnášal do tejto oblasti postupne viac svetla, ktoré odhalilo a sproblematizovalo pôvodne schematicky načrtnuté hypotézy o bipolárne rozdelenom distribučnom prostredí, kde malé distribučné spoločnosti bránia pozície „artového“ filmu proti americkým *majors* — nadnárodným korporáciám, na Slovensku zastúpeným niekoľkými komerčnými distribučnými spoločnosťami, ktoré si postupne vytvárajú alebo podmaňujú aj siete kín. Z aktivistickej pozície jedného z agentov v hracom poli slovenskej distribúcie, ktorý pátra po dôkazoch krivdy na „artových“ filmoch a ich sprostredkovateľoch zosobnených v „artových“ distribútoroch, som sa rozhodla presunúť do pozície pozorovateľa, ktorý popisuje diskurz, aký sa v tejto hre používa, pretože ten má na výsledný stav oblasti väčší a podstatne dlhodobější vplyv ako premenlivé technologické zázemie a inovácie. Na diachronickej rovine som sa odpútala od obdobia digitalizácie kín (v úzko vymedzenom slova zmysle zavádzania technológie D-cinema a E-cinema na miesto 35mm projekčnej techniky v slovenských kinách) a rozšírila záber práce na obdobie od vzniku Slovenskej republiky a z toho plynúceho osamostatňovania sa slovenskej audiovizie v roku 1993 po súčasnosť, ktorou je pre mňa v čase dokončenia dizertačnej práce rok 2015. Namiesto pôvodne plánovaného objektivizujúceho popisu udalostí v neuchopiteľne premenlivej oblasti distribúcie som sa rozhodla nakoniec zamerať na mapovanie určitých špecifik,

s akými slovenské prostredie v priebehu dlhšieho obdobia k fenoménu distribúcie „artových“ filmov pristupuje, ako o ňom hovorí a prečo o ňom tým ktorým spôsobom hovorí. Domnievam sa, že na tejto redukcii by sa mohli ukázať niektoré kľúčové postupy diskurzu, ktoré formujú v konečnom dôsledku podobu kultúrneho priemyslu nie len striktne na slovenskom území a nie len v oblasti filmovej distribúcie.

Z hľadiska metodológie sa ako jediný dostatočne nosný a pritom pružný ukázal model prípadových štúdií, pričom optimálny by bol taký, v ktorom by boli symetricky zastúpené jednotlivé spoločnosti pôsobiace v oblasti artovej distribúcie a jednotlivé premeny v technologickej oblasti a ich dopad na diskurz v oblasti. Vo výsledku sa však výber zúžil na prípadové štúdie vytvorené v spolupráci s distribučnými spoločnosťami, ktoré zodpovedajú daným kritériám a zároveň sú otvorené účasti na výskume v takej citlivej oblasti, akou je ich pozícia v diskurze kultúrneho priemyslu na Slovensku. Po zhodnotení všetkých faktorov sa záverečného výskumu zúčastnili tri distribučné spoločnosti: Film Europe Media Company, Asociácia slovenských filmových klubov a Filmtopia, ktoré poskytli pre potreby výskumu svoje distribučné projekty viažuce sa k témam: osamostatnenie sa slovenského klubového hnutia a kríza programovej dramaturgie (1990–1992), digitalizácia a zánik kín (2012), paralelná distribúcia (*day-and-date release*, 2014), experimentálna distribúcia a distribúcia „artových“ filmov v nekinových priestoroch (2015). Tieto témy budú stáť v záhlaví jednotlivých kapitol dizertačnej práce a slúžia ako nosné koncepty pre jednotlivé prípadové štúdie.

Pri práci na projekte využívam pramene, ktoré je možné približne rozdeliť do dvoch úrovní: základné pramene a literatúra z oblasti štúdií kultúr-

nej produkcie a kultúrnej etnografie, o ktorú sa opieram pri vytváraní metodologických nástrojov a ich aplikácií na materiál zozbieraný v základnom výskume. Medzi základné pramene patria propagačné materiály distribučných spoločností a producentov, štatistiky o návštevnosti filmov a iné štatistiky, domáca aj zahraničná literatúra z oblasti distribúcie a rozhovory s distribútormi a producentmi. Literatúra, z ktorej čerpám na úrovni metodológie, má korene jednak v adorno-nskej línii kritického premýšľania o kultúrnom priemysle a jednak v tzv. *production studies*, ktoré rozvíjajú a aplikujú teóriu poľa a agentov pôsobiacich v ňom, ako ju koncipoval francúzsky sociológ a antropológ Pierre Bourdieu. Kľúčovou inšpiráciou pre môj výskum distribučného diskurzu v oblasti „artového“ filmu sa stala „kultúrna etnografia“ americkej muzikologičky a antropológičky Georginy Born, ktorej práca sa vyníma v oblasti produkčných štúdií predovšetkým prostredníctvom dvoch monografií zameraných na etnografický výskum kultúrnych inštitúcií: *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde* (1995) a *Uncertain Vision: Birt, Dyke and the Reinvention of the BBC* (2004). Práca Georginy Born je charizmatická vo svojej politickej angažovanosti a kritickosti vo vzťahu k úlohe tzv. *intramediaries* — alebo sprostredkovateľov kultúrnych obsahov — a priekopníčka v tom, že rozširuje oblasť filmových štúdií o antropologické a sociologické rozmery a naopak. Kým na americkom kontinente má už Born svojich nasledovníkov, či dokonca kritikov (napr. Eduardo De La Fuente¹⁾), do nášho stredoeurópskeho regiónu jej „post-pozitivistický empirizmus“ dodnes neprenikol.²⁾

Aj preto som sa rozhodla podujat' na experiment, pri ktorom by som za inštitúciu produkujúcu kultúrny diskurz dosadila distribučnú spo-

1) Eduardo De La Fuente, In Defence of Theoretical and Methodological Pluralism in the Sociology of Art: A Critique of Georgina Born's Programmatic Essay. *Cultural Sociology* 4, 2010, č. 2, s. 217–230.

2) Srov. tiež Petr Szcepanik, On the Ethnography of Media Production. An Interview with Georgina Born. *Iluminace* 25, 2013, č. 3, s. 99–119.

ločnost, alebo radšej distribučný systém, v ktorom sa distribučná spoločnosť ukazuje ako vysoko nediskrétna jednotka, ktorá neustále vstupuje na rôznych úrovniach do interakcií s inými agentmi v prostredí: producentmi, ďalšími distribútormi, médiami, nástrojmi finančnej podpory, kinármi atď. Všetci títo agenti spolu pôsobia v spoločnom poli, aj keď pre tento výskum je zaujímavá predovšetkým jeho podmnožina v podobe menšinovej kultúry (v bourdieuovskom slovníku *restricted* alebo *small scale production*), bolo by kontraproduktívne podliehať sebaklamu, že táto podmnožina nie je v interakcii s agentmi zastrešujúceho väčšinového kultúrneho priemyslu (*large scale production*). Práve diachronické pôsobenie týchto interakcií na podobu slovenskej distribučnej oblasti a jeho zrkadlenie sa v diskurze je predmetom predkladaného výskumu. Jeho výsledkom, ktorého finálna podoba je stále otvorená, by malo byť mapovanie niektorých formácií v diskurze, ktoré sa v mimoriadne zreteľnej podobe ukazujú v konkrétnych situáciách v úzko vymedzenom slovenskom prostredí a období, pričom však majú tendenciu presahovať ho.

Mgr. Eva Križková, Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 3. rok riešenia, školiteľka: doc. Mgr. Jana Dudková, Ph.D.

Z přírůstků Knihovny NFA

ALFRÉD

Alfréd Radok / [publikaci připravil, graficky zpracoval a vysázel Honza Petružela]. -- Vyd. 1. -- Praha : Institut umění - Divadelní ústav, 2014. -- [cca 92] s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. + 1 DVD. -- Citáty, životopisné kalendárium A. Radoka, seznam vyobrazení - Bibliografie - Publikace k stému výročí narození divadelního a filmového režiséra Alfréda Radoka představuje osmdesátku fotografií z osobního archivu rodiny Radokovy i z většiny divadelních inscenací a filmů z let 1940 až 1976. Snímky doplňují citace z kritických ohlasů, deníkových záznamů, rukopisů, reflexí i další literatury. Součástí knihy je DVD se záznamem Radokova televizního filmu Šach mat z roku 1964, životopisné kalendárium a seznam základní literatury. -- ISBN 978-80-7008-335-2 (brož.)

BAČUVČÍK, Radim

Hudba v reklamě a dalších oblastech marketingové komunikace / Radim Bačuvčík. -- 1. vyd. -- Zlín : VeR-BuM, 2014. -- 220 s. : il. -- Úvod, anglické resumé, o autorovi - Bibliografie na s. 211-220 - Kniha hledá odpověď na otázku, jakým způsobem funguje hudba v reklamě. Zabývá psychologickým působením hudby a tím, jak hudba souvisí se společenským postavením člověka, a snaží se ukázat, jakým způsobem je možné toho využít v reklamě. Podrobně se zabývá televizní reklamou, která je s hudbou ze všech oblastí marketingové komunikace svázána asi nejvíce. Všímá si procesu, jakým se vůbec hudba do reklam dostává a do detailů ukazuje, jak vlastně hudba v dnešních reklamách vypadá. - Obálkový název: Hudba v reklamě. -- ISBN 978-80-87500-51-4 (váz.)

BAILEY, Jason

Pulp Fiction : kompletní historie mistrovského díla Quentina Tarantina / Jason Bailey ; [z anglického originálu ... přeložil Petr Stránský]. -- V Praze : Slovart, 2014. -- 200 s. : barev. il., portréty, faksim. -- Úvod, o autorovi - Bibliografie na s. 194-195, rejstřík - Výpravná monografie, která je průvodcem i kronikou kultovního ame-

rického filmu Pulp Fiction — Historky z podsvětí (1994) režiséra Quentina Tarantina, přibližuje a mapuje okolnosti vzniku filmu, jeho tvůrce a následnou mediální odezvu. Celá kniha je ilustrována obrázky, inspirovanými filmem Pulp Fiction a kulturními prvky, které Tarantina ovlivnily, a ohromujícím výběrem filmových momentek i nepoužitých pracovních záběr. - Název originálu: Pulp fiction / Bailey, Jason, 1975-. -- [USA] : Voyageur Press, 2013. -- ISBN 978-80-7391-854-5 (váz.)

BANTCHEVA, Denitza

René Clément / Denitza Bantcheva. -- Paris : Éditions du Revif, 2008. -- 405 s. : il. (některé barev.), portréty. -- (Collection cinéma). -- Předmluva, poznámky v textu, filmografie R. Clémenta, o autorce - Bibliografie na s. 393-402 - První obsáhlá monografie analyticky reflektující život a dílo francouzského filmaře Reného Clémenta (1913-1996). Vlastní text studie je doplněn rozhovory a vzpomínkami spolupracovníků (herci Alain Delon, Jean Gaven, Michèle Morganová a Brigitte Fosseyová, asistent režie Léonard Keigel a režisérova manželka Johanna Clémentová). -- ISBN 978-2-357-00001-8 (brož.)

BEER, Lukáš

Hitlerovi Češi / Lukáš Beer. -- V Brně : Guidemedia, 2014. -- 656 s. : il., mapy, portréty. -- Úvod, poznámky v textu, o autorovi - Rejstřík jmenný - Monografie, ve které se autor pokouší na základě archivních dokumentů podat přesvědčivý obraz o skutečných motivech a cílech německého nacionálního socialismu ve vztahu k „řešení české otázky“ za 2. světové války. Jedna kapitola je věnována filmu Žid Süs a jeho českým ohlasům. -- ISBN 978-80-905310-7-9 (váz.)

BERGSTEINOVÁ, Veronika

Tři tvůrčí individuality sovětského filmu (Andrej Tarakovskij, Andrej Michalkov-Končalovskij, Vasilij Šukšin) [rukopis] / Veronika Bergsteinová ; [vedoucí práce Luboš Bartošek]. -- Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 1979. -- 219l. -- Nahoře na titul. l.: Katedra dějin hudby, divadla a filmu FF UK, oddělení

dějin a teorie divadla a filmu - Strojopis - Bibliografie na l. 207–208 - Diplomová práce posluchačky dějin a teorie divadla a filmu na FF UK se pokouší o analýzu děl tří současných sovětských filmařů (A. Tarkovskij, A. Michalkov-Končalovskij, V. Šukšin) a jejich učitele Michaila Romma. -- (Váz.)

BERNARD, Jan

Jan Němec : enfant terrible české nové vlny. Díl 1., 1954–1974 / Jan Bernard. -- 1. vyd. -- Praha : Akademie muzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2014. -- 648 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- (edice 20/21). -- Úvod, poznámky v textu, filmografie a ocenění J. Němce, anglické resumé, o autorovi - Bibliografie na s. 623–625, rejstřík jmenný a názvový - První díl dvousvazkové odborné monografie, věnující se přednímu světovému a českému filmaři Janu Němcovi nabízí komplexní obraz jeho díla v historických, politických, ekonomických a estetických souvislostech. První díl se zabývá léty 1954–74, kdy Němec nejprve studoval FAMU, točil v rámci Československého armádního studia, pracoval jako asistent režie, pomocný režisér a nakonec i jako režisér ve Filmovém studiu Barrandov. V rámci koprodukcí i samostatně pracoval pro italské a americké producenty a zažil světovou slávu i domácí politickou perzekuci. Jeho tvůrčí osudy se tak významně prolínaly s dějinnými událostmi vývoje Československa zejména v šedesátých letech. Kniha pracuje s množstvím archivních materiálů, fotografií, s publikovanými i nepublikovanými rozhovory s Němcem a s jeho spolupracovníky, s domácími i zahraničními kritikami jeho filmů a přináší poznatky nejen o nich, ale i o řadě jeho nerealizovaných projektů. -- ISBN 978-80-7331-277-0 (brož.)

BRIERRE, Jean-Dominique

Edith Piaf : bez lásky nejsme nic / Jean-Dominique Briere ; [z francouzského originálu ...] přeložil Jakub Volný. -- Vyd. 1. -- V Praze : Metafora, 2014. -- 230 s. -- Poznámky v textu, výňatky, diskografie a filmografie E. Piaf - Biografie legendární francouzské zpěvačky a herečky Edith Piaf, jejíž životní osud i umělecká kariéra byly poznamenány bizarními událostmi a tragédiemi, stejně jako divokou stravující vášní. Její portrét dokresluje rovněž důvěrné vzpomínky zpěvaččiných slavných soupeřníků, mecenášů, kolegů, přátel, manželů, milenců i rivalů (Marcel Cerdan, Théo Sarapo, Marlene Dietrich, Charles Aznavour, Jean Cocteau, Yves Montand, Georges Moustaki aj.). - Název originálu: Édith Piaf : sans amour on n'est rien / Briere, Jean-Dominique. -- Paris : Hors Collection, 2013. -- ISBN 978-80-7359-399-5 (váz.)

CESTA

Cesta Ypsilon, aneb, Od počátku k dnešku / [editor publikace Jan Schmid ; autoři příspěvků Jan Schmid, Vla-

dimír Just, Jaroslav Etlík]. -- Praha : Nakladatelství Studia Ypsilon, [2014]. -- 325 s. : il. (většinou barev.), portréty, faksim. -- Vydalo Nakladatelství Studia Ypsilon ve spolupráci s tiskárnou Optys - Úvod, citáty, anglické resumé - Rejstřík inscenací - Publikace faktograficky shrnuje a dokumentuje (textově i fotograficky) všechny inscenace, které Ypsilonka od roku 1964 vytvořila. Je tu zachycena celá historie divadla od počátků až do dnešních dnů. Svým obsahem kniha navazuje na dvě předchozí publikace Můj divadelní svět a Skripta Y, které Studio Ypsilon před časem vydalo, a které se rovněž věnovaly hlubší reflexi ypsilonské divadelní tvorby. -- ISBN 978-80-905816-0-9 (váz.)

CINEGRAPH - HAMBURGISCHES CENTRUM FÜR FILMFORSCHUNG E.V.

Gegen? Öffentlichkeit! : neue Wege im Dokumentarischen / [Redaktionsleitung Olaf Brill ; Texte Hans-Michael Bock ... et al.]. -- München : Richard Boorberg Verlag ; [Hamburg] : edition text+kritik, 2014. -- 165 s. : il., portréty, faksim. + 1 DVD. -- Část. anglický text - Další autoři: Olaf Brill, Kay Hoffmann, Václav Kofroň, Julian Petley, Thomas Tode - Úvod, výňatky, citáty, adresáře - Rejstřík filmů a režisérů - Katalog 11. mezinárodního festivalu německého filmového dědictví CineFest 2014 (současně 27. mezinárodní filmově historický kongres) je věnován tématům nových cest dokumentarismu v Evropě od poloviny 60. let do současnosti, zejména v Německu (SRN, NDR), Československu (Česku) a ve Velké Británii. Sborník je složený z textů současných historiků a dobových materiálů, které přibližují konkrétní filmy (československou kinematografii reprezentují snímky Obrazy starého světa a Český den). Na závěr je připojen slovníček režisérů promítaných filmů a přehled ocenění, udělených na CineFestu v předchozím roce. -- ISBN 978-3-86916-390-1 (brož.)

CINEMA

O cinema de Jiří Menzel = The cinema of Jiří Menzel : 14 a 26 de outubro de 2014, Cinema - Caixa cultural RJ / [textos Hernani Heffner ... et al.]. -- [Rio de Janeiro] : FEVEREIRO FILMES, 2014. -- [114] s. : il. -- Souběžný anglický text - Katalog k retrospektivní přehlídce 15 filmů českého režiséra Jiřího Menzela, která proběhla 14.–26. října 2014 v Rio de Janeiro. -- (Brož.)

CZECH

Czech docs 2014-2015. -- Praha : Institut dokumentárního filmu : České filmové centrum, 2014. -- 87 s. : il. -- Souběžný anglický text - Autoři úvodu: Markéta Šantrochová, Bojan Schuch - Rejstřík režisérů a filmů podle anglických a českých názvů - Dvoujazyčný katalog českých dokumentárních filmů různých délek, které se v letech 2014–2015 nacházejí v různých fázích výroby (ve vývoji, ve výrobě, v postprodukcii, hotové celovečerní

ní dokumenty). U každého filmu jsou uvedeny základní technické a obsahové charakteristiky, kontakty a stav produkce. Publikace je vydána k Panelu připravovaných dokumentárních filmů. -- (Brož.)

ČERMÁKOVÁ, Dana

Ivan Trojan / Dana Čermáková. -- 1. vyd. -- [Lipník nad Bečvou] : Nakladatelství Imagination of People, 2014. -- 183 s., xvi s. barev. obr. příl. : il. (většinou barev.), portréty. -- (Portréty). -- Prolog, výňatky, o autorech - Bibliografie na s. 183 - Knižní kompilační portrét českého herce Ivana Trojana. Autorka hojně využívá výňatků z časopiseckých a novinových rozhovorů s hercem. -- ISBN 978-80-87685-22-8 (váz.)

ČESÁLKOVÁ, Lucie

Atomy věčnosti : český krátký film 30. až 50. let / Lucie Česálková. -- Vyd. 1. -- Praha : NFA, 2014. -- 430 s. : il., portréty, faksim. -- Prolog, úvod, poznámky v textu, citáty, tabulky, filmografie, seznam vyobrazení, anglické resumé, o autorech - Bibliografie na s. 392-410, rejstřík jmenný a názvový - Monografie analyticky mapující český krátký film 30. až 50. let zasazuje tuto tvorbu na základě výzkumu vztahů mezi institucemi (zejména státem) a médií do širších konceptuálních rámců, rozebírá ji jako navázanou na dobové priority politiky vědy, politiky občanství či politiky práce a připomíná i linii snah o kultivaci vkusu filmovým experimentem. -- ISBN 978-80-7004-163-5 (brož.)

ČINÁTL, Kamil

Dějiny ve filmu : film ve výuce dějepisu / Kamil Činátl, Jaroslav Pinkas a kolektiv. -- Vyd. 1. -- Praha : Ústav pro studium totalitních režimů, 2014. -- 248 s. : il. (většinou barev.), portréty, faksim. -- Kniha vznikla v rámci projektu Dějepis v 21. století: multimediální aplikace pro dějepisnou výuku, který je realizován s podporou Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy ČR, evropských strukturálních fondů a státního rozpočtu ČR - Úvod, poznámky v textu - Bibliografie na s. 243-245, rejstřík jmenný - Metodická publikace se zaměřuje na filmové obrazy minulosti a jejich význam pro historickou kulturu. Problematiku nahlíží z perspektivy didaktiky dějepisu a promýšlí možnosti využití filmu jako nástroje vzdělávání. Práce vychází ze zahraničních konceptů didaktiky dějepisu, které aplikuje na české prostředí. V části Teorie shrnuje klíčové pojmy a postupy, které souvisí s užitím filmového média k vzdělávacím cílům. V navazující části obecnou problematiku ilustruje na případových studiích, které didaktické koncepty spojuje s konkrétním filmovým materiálem. -- ISBN 978-80-87912-11-9 (brož.)

DAVID

David Lynch in theory / edited by François-Xavier Gleyzon. -- 1st ed. -- Prague : Univerzita Karlova v Praze : Litteraria Pragensia Books, 2010. -- 193 s. : il. -- Poznámky v textu, výňatky, citáty, filmografie, o autorech - Kolektivní monografie přináší soubor třinácti kritických esejů předních filmových, literárních a kulturních teoretiků a pedagogů anglosaského původu analyzujících tvorbu amerického filmaře Davida Lynche. Texty, jimiž kromě editora do sborníku přispěly Todd McGowan, Greg Hainge, Gary Bettinson, Dominique de Courcelles, Scott Wilson, Alanna Thain, Jason T. Clemence, Joshua D. Gonsalves, Rebecca Anne Barr, Louis Armand, Eric G. Wilson, Gary Bettison a Michel Chionch, doplňuje na závěr původní rozhovor s režisérem Lynchem. -- ISBN 978-80-7308-317-5 (brož.)

EAST SILVER. CENTRAL AND EAST EUROPEAN DOCUMENTARY FILM MARKET (11. : JIHLAVA, ČESKO : 2014)

East silver 2014 : catalog of Central and East European documentary films / editors Zdeněk Blaha, Jana Ripplová. -- Prague : Institute of Documentary Film, 2014. -- 339 s. : il. (některé barev.), portréty. -- Rejstřík režisérů a filmů podle kategorií, zemí a anglických názvů - Katalog 11. ročníku filmového trhu East Silver, který mapuje dokumentární filmy střední a východní Evropy, realizované v letech 2013-2014. Prezentace projektu se uskutečnila 22. 10. - 28. 10. 2014 v rámci 18. mezinárodního festivalu dokumentárních filmů v Jihlavě a na jeho organizaci se podílel Institut dokumentárního filmu. Přehled filmů je řazen podle zemí a u každého filmu jsou uvedeny základní filmografické údaje, obsahová charakteristika, ceny a kontaktní adresy producentů a distributorů. -- (Brož.)

ELIOT, Marc

Jack Nicholson / Marc Eliot ; [z anglického originálu ... přeložila Jaroslava Hromádová]. -- Praha : Vyšehrad, 2014. -- 304 s. : il., portréty. -- Úvod, poznámky v textu a na s. 277-288, filmografie a ocenění J. Nicholsona, o autorovi - Bibliografie na s. 276, rejstřík - Biografie amerického herce Jacka Nicholsona podrobně mapuje jeho životní osudy a padesátiletou uměleckou kariéru. - Název originálu: Nicholson : a biography / Eliot, Marc, 1946-. -- [New York] : Crown Archetype, 2013. -- ISBN 978-80-7429-475-4 (váz.)

ELSAESSER, Thomas

German cinema - terror and trauma : cultural memory since 1945 / Thomas Elsaesser. -- 1st publ. -- New York ; London : Routledge, 2014. -- vi, 346 s. -- Úvod, poznámky v textu, o autorovi - Bibliografie na s. 324-333, rejstřík - Monografie, ve které významný britský filmo-

vý historik německého původu přehodnocuje význam holocaustu pro poválečné německé filmy a kulturu a zároveň nabízí současné přezkoumání teorie traumatu. V sérii studií, které se zabývají tvorbou Konrada Wolfa, Alexandra Klugeho, Rainera Wernera Fassbindera, Herberta Achterbusche a Haruna Farockiho stejně tak jako filmy natočenými v novém století, autor sleduje různé způsoby, jakými je holocaust zachycován v německém filmu od 50. let 20. století. -- ISBN 978-0-415-70927-9 (brož.)

FAMUFEST 2014 (31. : PRAHA, ČESKO)

Famufest, 14 : zprava zleva : 26. - 30. 11., Kino Světozor, Dům U Minuty. -- [Praha : Filmová a televizní fakulta AMU], 2014. -- 223 s. : il., portréty, mapy. -- Souběžný anglický text - Autor úvodu Pavel Jech - Předmluva - Katalog 31. festivalu studentských filmů FAMUfestu (Zprava zleva) obsahuje přehled všech promítaných filmů v různých kategoriích s krátkými údaji a charakteristikami, údaje k soutěžním scénářům, nerealizovaným scénářům, fotografiím a doprovodnému programu. -- (Brož.)

FERENCZI, Aurélien

Tim Burton / Aurélien Ferenczi. -- [Paris] : Phaidon Press, 2013. -- 103 s. : il. (většinou barev.), portréty, faksim. -- (Masters of cinema). -- Poznámky na s. 101-102, chronologie a filmografie T. Burtona, o autorovi - Bibliografie na s. 101 - Výpravná profilová monografie přibližuje život a tvorbu amerického filmaře a výtvarníka Tima Burtona. - Název originálu: Tim Burton / Ferenczi, Aurélien, 1962-. -- Paris : Cahiers du cinéma, 2010. -- ISBN 978-2-8664-2568-5 (brož.)

FESTIVAL FRANCOUZSKÉHO FILMU (17. : PRAHA ETC., ČESKO : 2014)

17. festival francouzského filmu = 17e festival du film français. -- [Praha : s.n.], 2014. -- 56 s. : il., portréty. -- Souběžný francouzský text - Dvoujazyčný programový katalog 17. přehlídky Festival francouzského filmu, který se konal 19. - 26. 11. 2014 v Praze a pak v několika dalších českých městech. Katalog obsahuje u každého filmu stručné technické údaje, obsah, výňatek z kritik, ocenění a foto. Retrospektivy byly věnovány tvorbě Juliette Binocheové a Benoíta Jacquot. -- (Brož.)

FIALOVÁ, Alena

Poučení z krizového vývoje : poválečná česká společnost v reflexi normalizační prózy / Alena Fialová. -- Vyd. 1. -- Praha : Academia, 2014. -- 297 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- (Šťastné zítřky ; sv. 15). -- Úvod, poznámky v textu, citáty, výňatky, seznam vyobrazení, ediční poznámka, anglické resumé, o autorce - Bibliografie na s. 267-286, rejstřík jmenný - Kniha

analyzuje normalizační prozaickou produkci s tématem dějin a zároveň připomíná souvislosti umělecké literatury a propagandy, filmu a televize i podoby normalizační literární kritiky. Jádrem práce je zachycení poválečných dějin a zvláště obrazu let 1945, 1948 a 1968 tak, jak je přinášela normalizační díla, a dále ideologická typologie postav a způsobů, jakým byly v této literatuře klasifikovány společenské vrstvy a třídy: dělníci, rolníci, buržoazie, inteligence či umělci. -- ISBN 978-80-200-2386-5 (váz.)

FILM

Film a dějiny 4 : normalizace / Petr Kopal (ed.). -- Vyd. 1. -- Praha : Václav Žák - Casablanca : Ústav pro studium totalitních režimů, 2014. -- 662 s. : il., portréty, faksim. -- Úvod, poznámky v textu, seznam vyobrazení, o autorech - Bibliografie na s. 637-643, rejstřík jmenný - Kolektivní monografie navazuje tematicky (chronologicky) na předchozí díly řady Film a dějiny (válka, stalinismus) a pokouší se v rámci koncipovaných oddílů o co nejširší záběr. Jednotlivé příspěvky českých a slovenských autorů (historiků, sociologů, mediálních teoretiků ad.) se zaměřují např. na nástup normalizace do televizních a filmových struktur, na osudy jednotlivých tvůrců v novém režimu (V. Chytilová, H. Třeštíková, P. Solan, J. Jakubisko), na jejich sledování ze strany Stb (V. Chytilová, M. Forman), dále na nové zpobení historických událostí, mýtů a postav v normalizačních dílech (SNP, slovenské rané dějiny, husité), na zobrazení policistů jako filmových postav. Celý oddíl je věnován také obrazům normalizace v soudobých filmech a seriálech (Kawasakiho růže, Hořící keř, Vyprávěj). Závěrečná část sleduje prezentaci normalizace z hlediska didaktiky, jako dějinný narativ ve vzdělávacích a výukových pomůckách. -- ISBN 978-80-87292-26-6 (Casablanca : váz.). -- ISBN 978-80-87912-13-3 (ÚSTR : váz.)

FILMY

Filmy Andrzeja Wajdy w światowym plakacie filmowym = Andrzej Wajda's films in world film posters / [konceptja katalogu Krystyna Zmysłowska]. -- Łódź : Muzeum kinematografii, 2014. -- 339 s. : barev. il., faksim., portréty. -- Souběžný anglický text - Poznámky v textu, citáty, filmografie A. Wajdy, seznam vyobrazení - Katalog stejnojmenné putovní výstavy filmových plakátů z celého světa k filmovým dílům polského režiséra Andrzeje Wajdy. Každý titul reprezentuje různý počet barevných reprodukcí plakátů s citáty světových filmařů, kteří komentují svůj vztah ke konkrétnímu filmu. -- ISBN 978-83-88820-60-1 (brož.)

FORMANOVÁ, Martina

Případ Pavlína : dramatický příběh světoznámé české modelky a jejich rodičů - rodiny rozdělené sovětskou okupací / Martina Formanová. -- Vyd. 1. -- Praha : Pro-

stor, 2014. -- 209 s. -- O autorce - Románové zpracování dramatických životních osudů světoznámé americké modelky a herečky českého původu a jejích rodičů, kteří se po srpnové okupaci Československa rozhodli pro emigraci a svou malou dceru Pavlinu zanechali doma u prarodičů. Teprve po několikaletém úsilí se jim podaří dceru dostat do zahraničí. Autorka popisuje individuální cesty každého z aktérů. -- ISBN 978-80-7260-308-4 (váz.)

GOODALL, Nigel

Benedict Cumberbatch / Nigel Goodall ; [z anglického originálu ... přeložil Jan Podzimek]. -- Praha : XYZ, 2014. -- 238 s., [16] s. obr. příl.] : il. (většinou barev.), portréty. -- Úvod, poznámky v textu, filmografie a teatrografie B. Cumberbatche, ceny, o autorovi - Bibliografie na s. 232-238 - Knižní biografický portrét britského herce Benedicta Cumberbatche (nar. 1976), kterého proslavila titulní role svérázného detektiva v seriálu Sherlock. - Název originálu: Benedict Cumberbatch / Goodall, Nigel, 1950-. -- London : André Deutsch, 2014. -- ISBN 978-80-7505-013-7 (váz.)

GRACLÍK, Miroslav

Tři oříšky pro Popelku : příběh legendárního filmu a jeho hrdinů / Miroslav Gracík, Václav Nekvapil. -- Praha : Dobrovský, 2014. -- 375 s., [16] s. barev. obr. příl. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- (Omega). -- Předmluva, úvod - Bibliografie na s. 375 - Kniha přibližuje popularizační formou okolnosti vzniku a následného úspěchu filmové pohádky Tři oříšky pro Popelku. Větší část knihy tvoří rozhovory s režisérem Václavem Vorlíčkem a některými hereckými protagonisty (Libuše Šafránková, Pavel Trávníček, Rolf Hoppe, Dana Hlaváčová, Vítězslav Jandák, Jiří Krytinář, Ilona Jirotková) a u nežijících herců a dabérů jejich medailony. -- ISBN 978-80-7390-225-4 (váz.)

GRACLÍK, Miroslav

Hvězdy stříbrného plátna : osudy 40 herců první republiky / Miroslav Gracík. -- Praha : Dobrovský, 2014. -- 325 s., [24] s. barev. obr. příl. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- (Omega). -- Na obálce podnázev: Osudy herců z první republiky - Bibliografie na s. 324 - Knižní soubor publicisticky zpracovaných medailonů 40 českých herců a hereček, jejichž kariéra a popularita kulminovala v meziválečné a protektorátní éře. Text obrazově doprovázejí reprodukce portrétních fotografií s podpisy, dobové filmové a reklamní plakáty. -- ISBN 978-80-7390-116-5 (váz.)

GRANT, Bruce

The captive and the gift : cultural histories of sovereignty in Russia and the Caucasus / Bruce Grant. -- 1st publ. -- Ithaca ; London : Cornell University Press, 2009. --

xxi, 188 s. : il., portréty, faksim., mapy. -- (Culture and society after socialism). -- Bibliografie na s. 165-184, rejstřík - Předmluva, poznámky v textu, citáty, slovníček pojmů, o autorovi - Monografická studie amerického antropologa se zabývá dlouhodobým vztahem mezi Ruskem a Kavkazem a způsoby, jimiž je uplatňována suverenita v této neklidné oblasti. Autor zkoumá pozoruhodnou rezonanci témat násilí, zajetí a říše na Kavkaze prostřednictvím mytologie, poezie, povídek, baletu, opery a filmu. -- ISBN 978-0-8014-7541-2 (brož.)

HAVLŮJOVÁ, Hana

Paměť a projektové vyučování v dějepise / Hana Havlůjová, Jaroslav Najbert a kolektiv. -- Vyd. 1. -- Praha : Ústav pro studium totalitních režimů, 2014. -- 248 s. : il. (většinou barev.), faksim., portréty. -- Úvod, doslov, citáty, tabulky, poznámky na s. 183-203, anglické resumé - Bibliografie na s. 205-211 - Metodická publikace je v prostředí české didaktiky dějepisu jedním z prvních pokusů o hledání a ověřování možností, jak při výuce moderních a soudobých dějin na základních i středních školách pracovat s tématem paměti a didakticky využívat vzpomínky pamětníků. Autoři zhodnocují i přednosti a limity projektové výuky a aplikace metody orální historie do dějepisné praxe. -- ISBN 978-80-87912-12-6 (brož.)

HERRLICHEN

Die herrlichen schwarzen Menschen : Hugo Bernatziks fotojournalistische Beutezüge in den Sudan 1925-1927 / Monika Faber, Martin Pfitscher (Hg.) ; mit einem Beitrag von Jiřina Todorovová. -- 1. Aufl. -- Wien : Photoinstitut Bonartes : Albertina : new academic press, 2014. -- 225 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim., mapy. -- (Beiträge zur Geschichte der Fotografie in Österreich ; Bd. 8). -- Předmluva, poznámky v textu, komentovaný seznam vyobrazení - Kolektivní monografie ke stejnojmenné fotografické výstavě (Videň 1. 8. 2014 - 17. 10. 2014) rakouského antropologa, etnologa a fotografa Huga Bernatzika (1897-1953) z jeho fotodokumentaristických výprav do Sudánu v letech 1925-1927, kde také natočil s českým cestovatelem film Gari-Gari! (1928). -- ISBN 978-3-7003-1913-9 (brož.)

HROMADA, Jiří

Prezident, nebo buzerant? / Jiří Hromada ; autorská spolupráce Jitka Škápíková. -- V Praze : Nakladatelství Malý princ, 2014. -- 262 s., [8] s. barev. obr. příl. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Citáty, o autorech - Knižní autobiografická zpověď českého herce, který se v ní vedle umělecké kariéry věnuje své homosexuální orientaci a svému angažmá za zlepšení práv homosexuálních občanů. -- ISBN 978-80-87754-44-3 (váz.)

IORDANOVA, Dina

New Bulgarian cinema / Dina Iordanova. -- [Skotsko] : College Gate Press, 2008. -- 119 s. : il. (barev.), faksim. -- Poznámky na s. 103-109, seznam vyobrazení, o autorce - Bibliografie na s. 110-117 - Monografie přináší souhrnný i analytický nástin uměleckých a produkčních aspektů a tendenci současné bulharské kinematografie. -- ISBN 978-1-906678-02-9 (brož.)

JEŽEK, Vlastimil

Média a my / Vlastimil Ježek, Jan Jiráček. -- 1. vyd. -- Praha : Akademie múzických umění v Praze, 2014. -- 145 s. -- (Management umění - umění managementu ; sv. 4.). -- Nahoře na obálce: Akademie múzických umění v Praze, katedra produkce - O autorech - Bibliografie na s. 141-142 - Monografie se zabývá problematikou médií v českém prostředí, jejich vývojem a současným stavem, jejich působením i možnostem jejich využití. Mediálně zkušené autoři monografie se důsledně snaží dokladat teoretické pojmy a tvrzení konkrétními příklady z praxe. Text, členěný do šesti kapitol, vymezuje pojem média, včetně jejich role a funkce ve společnosti. Průřezově se věnuje vybraným momentům z historie médií, které autoři považují za určující pro dnešní podobu mediální komunikace. -- ISBN 978-80-7331-304-3 (brož.)

JORDAN, Hanuš

Orbis cirkus : příběh českého cirkusu / Hanuš Jordan ; Orbis cirkus : k českému novému cirkusu / Ondřej Cihlář. -- 1. vyd. -- V Praze : Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze : Cirkoskop : Národní muzeum, 2014. -- 122, xxii s., s.131-344 : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Druhá monografie tištěna zvrátmo - Poznámky v textu, výňatky, citáty, anglické, francouzské a polské resumé - Bibliografie na s. 119-122, 338-344, rejstřík jmenný, věcný a názvový - Kniha rozčleněna do dvou částí se věnuje proměnám cirkusu v Českých zemích od dob tradičního cirkusu až po jeho současné formy, označované jako nový cirkus. Autoři se zaměřují na originální česká specifika tradičního i nového cirkusu a poutavou formou objasňují čtenáři důvody jeho odlišností. Součástí knihy je také bohatý a unikátní fotografický materiál. -- ISBN 978-80-7331-280-0 (brož.)

KOŠTÁLOVÁ, Michaela

Fenomén Hercule Poirot / Michaela Košťálová. -- Praha : Nakladatelství Petrklíč, 2014. -- 191 s. -- Citáty, o autorce, filmografie - Bibliografie na s. 188 - Kniha v různých tematických okruzích mapuje svět a charakteristiku literární postavy legendárního detektiva, nejslavnějšího hrdinu z pera Agathy Christie. Neméně významnou součástí knihy je také představení tvůrkyně slavného elegána — Agathy Christie - a taktéž nemalý prostor je věnovaný úloze Hercula Poirota ve filmových

a televizních zpracováních, kde se jeho vrcholným představitelem stal slavný britský herec David Suchet, jemuž je rovněž věnován dostatečný prostor. Specialitou knihy je podrobný rozbor postavy spisovatelky Ariadne Oliverové — „karikatury“, do níž Agatha Christie promítla sebe samu. -- ISBN 978-80-7229-542-5 (váz.)

MALITSKY, Joshua

Post-revolution nonfiction film : building the Soviet and Cuban nations / Joshua Malitsky. -- Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 2013. -- xi, 273 s. : il. -- (New directions in national cinemas). -- Úvod, poznámky na s. 217-237, filmografie, o autorovi - Bibliografie na s. 239-258, rejstřík - Monografická studie prezentuje nejen kritický historický pohled na politiku, rétoriku a estetické formování porevoluční sovětské a kubánské kultury, ale také poskytuje kostru pro pochopení širších politických a kulturních dopadů dokumentárního a nonfiktivního filmu. -- (978-0-253-00766-7) : brož.

MEZINÁRODNÍ FESTIVAL DOKUMENTÁRNÍCH FILMŮ (18. : JIHLAVA, ČESKO : 2014)

18. mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava 2014 = 18th Jihlava international documentary film festival 2014 : catalogue / [editor katalogu Petr Hamšík ; autoři anotací Jiří Anger ... et al.]. -- Jihlava : Jihlavský spolek amatérských filmařů, 2014. -- [715] s. : il., portréty, mapy. -- Souběžný anglický text - Adresáře - Rejstříky režisérů a filmů podle českých, originálních a anglických názvů - Katalog 18. mezinárodního festivalu dokumentárního filmu Jihlava 2014 je řazen abecedně v rámci jednotlivých sekcí. Filmové tituly obsahují základní technické údaje a stručný obsah a jsou uvedeny v českém a anglickém jazyce, včetně fotografie. Vedle soutěžních filmů katalog přibližuje tvorbu experimentálních filmů českých a evropských tvůrců, retrospektivní přehlídky filmů významných režisérů (Godfrey Reggio, Kidlat Tahimik, Alain Resnais, Jiří Polák), v sekcích Mezi moři, Opus Bonum, Fascinace, Česká radost, Česká televize uvádí aj.). U všech filmů jsou uvedeny filmografické údaje a obsahová charakteristika. -- ISBN 978-80-87150-20-7 (brož.)

MEZINÁRODNÍ FESTIVAL DOKUMENTÁRNÍCH FILMŮ (18. : JIHLAVA, ČESKO : 2014)

Industry guide 2014 : Jihlava industry / [editor of the industry guide Irena Velichová, Jarmila Outratová]. -- Jihlava : Jihlavský spolek amatérských filmařů, 2014. -- 290 s. : portréty, mapy. -- Úvod, adresáře - Rejstřík - Katalog profesionálních filmových pracovníků akreditovaných za různé naše i zahraniční filmové organizace, společnosti a instituce na MFDF v Jihlavě 2014. U každého jednotlivce je uveden jeho profil a charakteristika činnosti. Katalog představuje rovněž různé akce, pro-

jekce, prezentace projektů v různých fázích realizace, programy a tvůrčí dílny. -- ISBN 978-80-87150-21-4 (brož.)

MEZINÁRODNÍ FESTIVAL DOKUMENTÁRNÍCH FILMŮ (18. : JIHLAVA, ČESKO : 2014)

Emerging producers 2015 : Jihlava industry programme. Vol. 3 / [editor Irena Velichová, Jarmila Outratová]. -- Jihlava : Jihlavský spolek amatérských filmařů, 2014. -- 44 s. : barev. il., portréty, faksim. -- Autoři úvodu Daniela Staníková, Marek Hovorka, Paolo Benzi - Filmografie v textu, adresáře - Katalog propagačního a vzdělávacího projektu sdružujícího a prezentujícího talentované producenty dokumentárních filmů ze zemí Evropské unie přináší profily mladých producentů se základními informacemi o jejich dosavadní činnosti. V tomto katalogu Českou republiku reprezentuje Radvan Sibrť. -- ISBN 978-80-87150-19-1 (brož.)

MORAVEC, Boris

Co jsem chtěl říct / Boris Moravec. -- [Praha : s.n.], 2010. -- [cca 136] s. : il. -- Vydáno zřejmě vlastním nákladem - Filmografie, o autorovi - Výpravné bibliofilské album kreseb (z let 1984–1991) a básní architekta, scénografa výtvarníka Borise Moravce. -- (Brož.)

NASTA, Dominique

Contemporary Romanian cinema : the history of an unexpected miracle / Dominique Nasta. -- London ; New York : Wallflower Press, 2013. -- xii, 267 s. : il. -- Předmluva, poznámky na s. 237–249, filmografie, o autorce - Bibliografie na s. 258–264, rejstřík - Monografie poskytuje hloubkovou analýzu stěžejních děl, trendů, aspektů a tendencí rumunské kinematografie od němých po současnou produkci. Kromě důležitých informací o historických a kulturních faktorech, které ovlivňují současnou rumunskou kinematografii, se kniha zkoumá kariéry odvážných filmařů, kteří přistupovali k různým žánrům navzdory padesátileté komunistické cenzuře. Důležitá kapitola je věnována Lucianu Pintilieovi, jehož vlivné dílo Rekonstrukce (1969) silně inspirovalo inovativní rumunskou filmovou tvorbu 21. století. Druhá polovina knihy důkladně zkoumá jak „minimalistický“ trend (Cristian Mungiu, Cristi Puiu, Corneliu Porumboiu, Radu Muntean) a mladší, o nic méně zajímavé režiséry, kteří se rozhodli zabývat složitostmi současného Rumunska. -- ISBN 978-0-231-16745-1 (brož.)

NOVOTNÁ, Renáta

Jiřina Jirásková : hvězdou z vlastní vůle / Renáta Novotná ; [předmluvu napsala Radmila Hrdinová]. -- Vyd. 1. -- Praha : Renáta Novotná, 2014. -- 378 s., [62] s. obr. příl. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Úvod, citáty, přehled, divadelních, filmových, televizních a rozhlasových rolí J. Jiráskové, o autorce - Bibliografie na s.

360–375 - Monografie se seriózně a detailně věnuje celému životu významné české herečky Jiřiny Jiráskové (1931–2013). Autorka, která byla asistentkou Jiřiny Jiráskové v Divadle na Vinohradech, v souvislostech a logických rámcích poskytuje nejen podrobný přehled a rozbor profesionální dráhy herečky a ředitelky Divadla na Vinohradech, ale rovněž poodhaluje mnoho z jejího soukromého života Jiřiny Jiráskové (dětství, dospívání, vztahy...). Text je navíc tvořen i vlastními vzpomínkami herečky a rozhovory s kolegy a spolupracovníky (např. s Otakarem Brouskem, s Jiřím Menzelem a dalšími), které doplňují unikátní písemnosti ze soukromého archivu Jiráskové a obsáhlou fotografickou přílohu (mnohé z fotografií nebyly dosud zveřejněny). -- ISBN 978-80-260-5828-1 (váz.)

OSOBNOSTI

Osobnosti a památky Prahy 10 / Jan Potůček (ed.). -- 1. vyd. v jazyce českém. -- Praha : FOIBOS BOOKS, 2014. -- 190 s. : il. (většinou barev.), portréty, faksim., mapy. -- (Osobnosti a památky). -- Úvod, - Bibliografie v textu, rejstřík jmenný - Výpravný průvodce architektonickými památkami na území městské části Praha 10 doplněný medailóny osobností z různých oborů, které zde žily a působily. Mezi nimi se nalézají řada umělců spjatých s českým filmem (režiséři, herci a herečky, zpěváci a zpěvačky, spisovatelé, publicisté, skladatelé aj.). -- ISBN 978-80-87073-76-6 (váz.)

PIORECKÁ, Kateřina

Praha avantgardní : literární průvodce metropolí v letech 1918–1938 / Kateřina Piorecká, Karel Piorecký. -- Vyd. 1. -- Praha : Academia, 2014. -- 564 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim., mapy. -- Úvod, výňatky, citáty, kalendárium, anglické resumé - Bibliografie na s. 532–540, rejstřík jmenný a literárních děl - Literární průvodce po místech v Praze, kde se scházeli a tvořili v meziválečném období příslušníci umělecké avantgardy (literáti, divadelníci, výtvarníci, hudebníci, filmaři). Výklad je vždy doplněn mikrosondou spojenou s literární osobností, událostí či dílem. Každé heslo doplňují citáty z pamětí, korespondence a literární ukázky. Součástí hesla je i dobová či současná fotografie místa, reprodukce výtvarných děl, knižních obálek, ilustrací, karikatur či dobových reklam. Knížku doprovází plán Prahy a návrh tematických vycházek. -- ISBN 978-80-200-2442-8 (brož.)

POSPISZYL, Tomáš

Asociativní dějepis umění : poválečné umění napříč generacemi a médii (koláž, intermediaální a konceptuální umění, performance a film) / Tomáš Pospiszyl. -- Vyd. 1. -- Praha : Tranzit.cz, 2014. -- 207 s. : il. (většinou barev.), faksim. -- (Navigace ; 13). -- Úvod, poznámky v textu, ediční poznámka, anglické resumé - Bibliogra-

fie na s. 194–196, rejstřík jmenný - Knižní soubor esejistických textů, které v chronologickém řazení analyzují vybrané projevy českého a slovenského poválečného umění. Jednotlivé kapitoly spojují dvě obecnější témata: mezigenerační dialog a prostupování uměleckých disciplín. Některé kapitoly vycházejí ze starších publikovaných textů nebo vznikly přepracováním konferenčních příspěvků. -- ISBN 978-80-87259-28-3 (brož.)

POTUŽIL, Zdeněk

Život je krátký jak prásknutí bičem : (sborník) : (dokumenty z let 1884-2013) / Zdeněk Potužil et al. ; [uspořádal ... Jan Šulc]. -- Vyd. 1. -- Praha : Divadlo na okraji : ve spolupráci s nakl. Torst, 2014. -- 295 s. : il., portréty, faksim. -- Citáty, soupis divadelních a televizních inscenací Z. Potužila, ediční poznámka, o autorovi - Kniha představuje v pestré koláži různorodých textů a unikátních fotografií veřejnou i soukromou tvář divadelního a televizního režiséra Zdeňka Potužila, klíčové osobnosti dnes již legendárního Divadla na okraji. Tvorba tohoto divadla — představující veřejnou tvář Potužilovy tvůrčí osobnosti — je zde nastíněna mimo jiné několika významnými teatrologickými studiemi, rozsáhlými rozhovory, fotografiemi a soupisy inscenací. Soukromá Potužilova tvář, často šokující, exhibicionistická a překračující společenská tabu, je zde představena rozhovory, původními Potužilovými vzpomínkovými texty a písemným dialogem mezi Potužilem a básníkem a prozaikem Pavlem Buštou. Kniha je doplněna podrobnými soupisy Potužilovy divadelní i televizní režijní práce a původními texty Miroslava Kovářika a Mikiho Jelínka, přibližujícími Potužilovu osobnost. -- ISBN 978-80-7215-491-3 (Torst : brož.)

PŠENICOVÁ, Zuzana

(Ne)pohádkové osudy českých princů a princezen / Zuzana Pšenická. -- 1. vyd. -- Praha : Bondy, 2014. -- 149 s., [16] s. obr. příl. : il., portréty. -- Bibliografie na s. 148 - Kniha publicistickou formou přibližuje prostředí a okolnosti vzniku populárních českých filmových pohádek (Pyšná princezna, Byl jednou jeden král, Princezna se zlatou hvězdou, Šíleně smutná princezna, Tři oříšky pro Popelku). Současně sleduje pozdější často velmi pohnuté životní osudy jejich hereckých protagonistů (A. Vránová, V. Ráž, M. Dvorská, J. Zíma, L. Šafránková, P. Trávníček). Kniha obsahuje nové rozhovory s pamětníky i zcela nová fakta z dobových archiválií. -- ISBN 978-80-905866-0-4 (váz.)

ROUTLEDGE

The Routledge encyclopedia of film theory / edited by Edward Branigan and Warren Buckland. -- 1st publ. -- London ; New York : Routledge, 2014. -- xl, 526 s. -- Úvod, citáty, výňatky, poznámky v textu, o autorech - Bibliografie v textu, rejstřík - Mezinárodní kompendium

předkládá souhrn základních myšlenek a konceptů, na kterých staví filmová teorie od počátku dvacátého do počátku jedenadvacátého století. Texty, které připravil kolektiv 50 akademických odborníků, přehledně a srozumitelně definují a analyzují krok za krokem mnoho základních pojmů v teorii filmu. -- ISBN 978-0-415-78180-0 (váz.)

RŮŽIČKA, Daniel

Každý den jsem měla premiéru : příběh první televizní hlasatelky / Daniel Růžička, Jarmila Šusterová Horčíčková. -- 1. vyd. -- Praha : JaS nakladatelství, 2014. -- 156 s. : il., portréty, faksim. -- Úvod, o autorech - Bibliografie na s. 156 - Vzpomínková kniha televizní hlasatelky Jarmily Šusterové, která byla spolu s dalšími kolegyněmi na počátku normalizace vypuzena z obrazovky. -- ISBN 978-80-87654-11-8 (váz.)

SEDLÁČKOVÁ, Andrea

Moje pařížská revoluce / Andrea Sedláčková. -- Vyd. 1. -- Praha : Prostor, 2014. -- 243 s., [16] s. obr. příl. : il., portréty. -- O autorce - Autobiografická kniha filmové režisérky a střihačky, která se s pomocí dobových deníkových zápisků a tehdejší korespondence s rodiči, kamarády a přáteli vrací k prvním týdnům svého pobytu ve Francii na podzim 1989. S pronikavostí portrétuje osobnosti české emigrace, ale především v otevřené zpovědi nešetří autorka samu sebe, svou naivitu, ale i vervu a odhodlanost. To vše je kombinováno s unikátními dokumenty z archivu StB, kde se autorka dozvídá pravdu o svém otci, bývalém pracovníku československé rozvědky. -- ISBN 978-80-7260-306-0 (brož.)

SHADYAC, Tom

Návod k obsluze života : dialog mezi strachem a pravdou : slavný hollywoodský režisér rozjímá nad smyslem života / Tom Shadyac ; [z anglického originálu ... přeložila Ester Včelišová]. -- 1. vyd. -- Praha : Grada Publishing, 2014. -- 214 s. -- Předmluva, citáty - Bibliografie na s. 211–214 - Americký režisér Tom Shadyac (nar. 1958), jenž proslul známými hollywoodskými komedii (např. Zamilovaný profesor; Božský Bruce nebo Ace Ventura: Zvířecí detektiv), nabízí ve své první knize novou perspektivu v pohledu na život. Poté, co sám musel čelit nepříjemným následkům nehody a byl nucen se vypořádat se zdravotním omezením, přehodnotil svůj život a přístup k jeho nejrůznějším aspektům. - Název originálu: Life's operating manual / Shadyac, Tom, 1960-. -- [USA] : Hay House, 2013. -- ISBN 978-80-247-5281-5 (brož.)

SKOPAL, Pavel

Filmová kultura severního trojúhelníku : filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945-1970 / Pavel Skopal. -- Vyd. 1. -- Brno : Host, 2014. -- 306 s. : il., fak-

sim. -- Předmluva, poznámky v textu, výňatky, anglické resumé, o autorovi - Bibliografie na s. 264–282, rejstřík názvový a jmenný - Kniha srovnává filmovou produkci, praktiky distribuce a uvádění a filmovou recepci ve třech zemích, které tvořily z perspektivy Sovětského svazu takzvaný severní trojúhelník (Československo, NDR a Polsko). První oddíl se věnuje filmovým koprodukcím, které natáčela filmová studia tří sledovaných zemí. Druhá část se zaměřuje na srovnání kulturní politiky i distribučních praktik a sleduje realizaci filmové kultury na lokální úrovni ve vybraných městech (Brně, Lipsku a Poznani), tedy jak byly filmy uváděny do kin a jakou roli sehrávali zaměstnanci kin či místní funkcionáři. Závěrečný oddíl srovnává vývoj návštěvnosti a diváckých preferencí v českých zemích, NDR a Polsku a identifikuje významy, které připisovala publika jak jednotlivým filmům, tak i roli kina jako volnočasové aktivity. -- ISBN 978-80-7294-971-7 (váz.)

SKOŘEPOVÁ, Luba

Luba Skořepová : nejsem už holka / Marie Formáčková. -- Praha : XYZ, 2014. -- 235 s., [16] s. obr. příl. : il., portréty. -- Hřbetní název: Luba Skořepová: nejsem už holka - Teatrografie a filmografie - Autobiografické vzpomínky české herečky a spisovatelky Luby Skořepové, dlouholeté členky činohry Národního divadla v Praze. -- ISBN 978-80-7505-014-4 (váz.)

SLINTÁK, Petr

Obraz venkova v českém filmu 1945–1969 [rukopis] = Reflection of countryside in Czech film 1945–1969 : rigorózní práce / Petr Slinták ; vedoucí práce: Stanislava Prádná. -- Praha : Univerzita Karlova v Praze, 2012. -- 194 l. -- Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, katedra filmových studií, obecná teorie a dějiny umění a kultury - PC tisk - Bibliografie na l. 181–184 - Rigorózní práce se zabývá problematikou filmové reflexe sociální, kulturní a hospodářské proměny českého venkova v poválečném pětadvacetiletí, a to prostřednictvím analýzy hrané filmové tvorby. Stěžejním tématem je filmový obraz kolektivizace, která byla hlavním prvkem socialistické transformace konzervativního rurálního společenství. Obsáhlá část textu je věnována analýze řady konkrétních filmů ve vztahu k dílčím podtématům (rodina, obec, krajina apod.) v souvislostech socialistické transformace venkovské společnosti. Na závěr je připojen rozhovor s režisérem Ladislavem Helgem. -- (Váz.)

STONE, Rob

Laurel or Hardy : the solo films of Stan Laurel and Oliver „Babe“ Hardy / by Rob Stone ; David Wyatt, researcher associate ; edited/foreword by Randy Skretvedt. -- 1st ed. -- Temecula : Split Reel Books, 1996. -- 573 s. : il., portréty, faksim. -- Předmluva, o autorech - Rejstřík filmů - Monografie mapuje solové filmové kariéry ame-

rických herců Stana Laurela a Olivera Hardyho, kteří se proslavili jako komická dvojice. Kniha podává kompletní komentovaný přehled všech filmů obou umělců, ve kterých spolu nehráli. -- ISBN 0-9652384-0-7 (váz.)

ŠUSTKOVÁ, Sofie

Ohlédnutí za Čs. filmexportem [rukopis] : magisterská práce / autor práce: Sofie Šustková ; vedoucí práce: Jiří Janoušek. -- Písek : Filmová akademie Miroslava Ondříčka v Písku, 2014. -- 83 l. : faksim. -- PC tisk - Bibliografie na l. 78–82 - Magisterská práce mapuje vznik, strukturu, fungování, úspěchy a okolnosti ukončení činnosti Československého filmexportu. -- (Váz.)

UHDE, Milan

Rozpomínky : co na sebe vím / Milan Uhde. -- Vyd. 1. -- Praha : Torst ; Brno : Host, 2014. -- 641 s. : il., portréty, faksim. -- Bibliografie na s. 621–626, rejstřík jmenný - Obsáhlé paměti dramatika, esejisty, prozaika, básníka a politika Milana Uhdeho jsou cenným svědectvím o české a moravské kultuře a společnosti druhé poloviny dvacátého století. Spjatý jsou především s Brnem, autorovým městem, a s jeho literárním a divadelním životem. -- ISBN 978-80-7215-460-9 (Torst : váz.). -- ISBN 978-80-7491-059-3 (Host : váz.)

V

V mezích přípustnosti : cenzura ve filmu a televizi / Milan Hain a kolektiv. -- 1. vyd. -- Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. -- 205 s. -- Úvod, poznámky v textu, výňatky, anglické resumé, o autorech - Bibliografie v textu, rejstřík jmenný a názvový - Obsahuje: Hugo Haas a hollywoodská autocenzura v 50. letech / Milan Hain - Tvůrčí skupina mladých a její ideologická „nepřípustnost“ / Milan Cyroň - Chytat na udici zimní řeky sníh : cenzura a autocenzura v tvůrčí praxi filmového režiséra 1978–1992 (osobní vzpomínky a reflexe) / Vladimír Suchánek - Nezkrocená hora jako objekt omezení a cenzury / Eva Chlumská - Spartakus, aneb, Cenzurou vstříc masám / Jana Jedličková - Kolektivní monografie se skládá z pěti kapitol, které popisují cenzurní a autocenzurní praxe v různých historických kontextech. Milan Hain popisuje vliv hollywoodských autocenzurních mechanismů na exilovou tvorbu Huga Haase. Milan Cyroň se zabývá represivními opatřeními na půdě Československého filmu v Bratislavě v letech 1957–59. Vladimír Suchánek se prostřednictvím osobních vzpomínek a deníkových záznamů vrací k vlastním režijním aktivitám a popisuje, jakou roli v nich sehrála sovětská a československá cenzura. Eva Chlumská zkoumá americký snímek Zkrocená hora, který se kvůli svému námětu stal předmětem kontroverzí a v řadě případů i cenzury. A konečně Jana Jedličková se zaměřuje na televizní seriál Spartakus, který vznikl se záměrem provokovat, ale zároveň

musel být na mnoha úrovních cenzurován. -- ISBN 978-80-244-4024-8 (brož.)

VOM

Vom Kino lernen : internationale Perspektiven der Filmvermittlung / Bettina Henzler ... [et al.] (Hg.). -- Berlin : Bertz + Fischer, 2010. -- 165 s. : il., portréty, faksim. + 1 CD. -- Předmluva, poznámky v textu, o autorech - Rejstřík - Sborník představuje současné přístupy k filmové výchově v Německu, Francii, Rakousku a Švýcarsku, Španělsku, Velké Británii, které otevírají široký metodologický horizont. Spektrum sahá od podrobných metodických zpracování jednotlivých otázek až k textům, které odrážejí širší teoretické, institucionální a filmověhistorické kontexty. Autoři, z nichž většina disponuje bohatými pedagogickými zkušenostmi, pracují v různých institucích (školy, univerzity, filmová muzea, kina či nezávislé pracovní projekty) a s různými médii. -- ISBN 978-3-86505-191-2 (brož.)

VOSTRÝ, Jaroslav

O hercích a herectví : druhé, rozšířené vydání / Jaroslav Vostřý. -- Vyd. 2., 1. v nakl. KANT. -- Praha : KANT, 2014. -- 318 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- (Disk. Velká řada ; sv. 29). -- Poznámky v textu, ediční poznámka, zdroje citovaného obrazového materiálu, anglické a německé resumé - Bibliografie na s. 290-294, rejstřík jmenný - Monografie, v níž se zkušený divadelník a pedagog zamýšlí nad hereckým stylem na jevišti a před kamerou v českém i světovém kontextu. Vedle řady plastických portrétů našich i zahraničních hereckých osobností spojených s poutavým podáním „historie oboru“ neupíná se autor jen na oblast hereckého umění, ale vnímá herectví jako součást mnohem širšího způsobu lidské expresivity a sebeutváření, jako potřebu vztahování se ke světu i k sobě, jako potřebu vyjadřování a formování nejrůznějších impulsů, a to ho vede k propojování problematiky herectví s nejnovějšími poznatky neurovědy a kognitivní psychologie včetně teorie mysli a zrcadlových neuronů. -- ISBN 978-80-7437-141-7 (brož.)

ŽITNÝ, Radek

Herci a herečky před soudem / Radek Žitný. -- [Praha] : Nakladatelství Petrklíč, 2014. -- 171 s. : portréty. -- (Osobnosti). -- Úvod, archivní prameny - Kniha předkládá autentické archivní dokumenty policejních a soudních spisů 38 českých herců, hereček a filmařů (mj. V. Burian, L. Baarová, F. Čáp, N. Gollová, J. Marvan, T. Pištěk, J. Sviták, Z. Štěpánek, J. Štěpničková, J. Weřich) z let 1914-1968. Z těchto spisů je patrné, že jak se v Čechách střídaly režimy, měnila se i provinění a formy trestání. Avšak nezřídka šlo i o vyřizování osobních účtů, pomluv na základě nepodložených údajů. -- ISBN 978-80-7229-539-5 (váz.)

Obsah XXVI. ročníku Iluminace

Články

ČERNÍK, Jan: <i>Technický scénář a sovětizace československého filmu (1945–1954)</i>	č. 4 /	s. 77–93
ČESÁLKOVÁ, Lucie: <i>A School of Opportunism. Short Filmmakers Caught in a Web of Commissions and Dealings</i>	č. 3 /	s. 37–47
DĚCKÁ, Eliška: <i>Karnevaly animátorské komunity. České a slovenské festivaly nezávislé animované tvorby a jejich role pro animátorskou komunitu</i>	č. 1 /	s. 83–97
JIRŠTĚ, Jakub: <i>Iluzorní obrodný proces karlovarského filmového festivalu. XVI. Mezinárodní festival Karlovy Vary (1968) v reflexi dobového tisku</i>	č. 1 /	s. 9–38
KUPKOVÁ, Marika: <i>Nejistá převaha. Pozice literátů v české kinematografii druhé poloviny 40. let</i>	č. 2 /	s. 57–74
MAREŠ, Petr: <i>Scénář — verbální text a antipace filmu</i>	č. 4 /	s. 9–30
MARTINEK, Přemysl: <i>Jsou filmové festivaly skutečně platnou distribuční platformou? Instituce filmového festivalu pohledem distributora „festivalových“ filmů</i>	č. 1 /	s. 49–64
MILLE, Muriel: <i>Jak z neobvyklého učinit všední. Produkce věrohodnosti v seriálu PLUS BELLE LA VIE</i>	č. 4 /	s. 57–76
MIŠŮR, Martin: <i>„Nepokoušej se pátrat na vlastní pěst!“ Práh rozhodovacích pravomocí a dohled institucí ve filmech Red Scare</i>	č. 2 /	s. 75–98
MOINE, Caroline: <i>Z Cannes přes Karlovy Vary do Západního Berlína a Benátek. Mezinárodní filmové festivaly v bouřlivém roce 1968</i>	č. 1 /	s. 39–48
MUSTATA, Dana: <i>Forging an Identity for Early Romanian Television</i>	č. 3 /	s. 49–58
PARVULESCU, Constantin — NIȚU, Ciprian: <i>Challenging Communities of Values. The Peripheral Cosmopolitanism of Marian Crișan's MORGEN</i>	č. 2 /	s. 99–118
PARVULESCU, Constantin: <i>Opening Titles and Authorship in Romanian Socialist Film</i>	č. 3 /	s. 21–36
PITASSIO, Francesco: <i>Italian Neorealism Goes East. Authorship, Realism, Socialism</i>	č. 3 /	s. 7–19

PJAJČÍKOVÁ, Eva — SZCZEPANIK, Petr: „Nejsme HBO, jsme televize.“ <i>Etnografická analýza skupinového psaní seriálu První republika</i>	č. 4 /	s. 31–55
SVATOŇOVÁ, Kateřina: <i>Experimentální pohledy Jaroslava Kučery. Pokus o rozbor kameramanské mediální praxe</i>	č. 2 /	s. 41–55
SZCZEPANIK, Petr: <i>Průmyslové autorství a skupinový styl v českém filmu 50. a 60. let</i>	č. 2 /	s. 5–40
VALLEJO, Aida: <i>Industry Sections. Documentary Film Festivals between Production and Distribution</i>	č. 1 /	s. 65–82

Editorialy

SZCZEPANIK, Petr: <i>Scenáristika: teorie, historie, praxe</i>	č. 4 /	s. 5–7
BLÁHOVÁ, Jindřiška: <i>Filmové festivaly</i>	č. 1 /	s. 5–7
SZCZEPANIK, Petr: <i>Screen Industries in East-Central Europe: Industrial Authorship</i>	č. 3 /	s. 5–6

Rozhovory

BLÁHOVÁ, Jindřiška: <i>Empirický výzkum festivalů je klíčový, ale téměř nemožný. Rozhovor s Dinou Iordanovou</i>	č. 1 /	s. 99–105
--	--------	-----------

Hlasy z praxe

ČESÁLKOVÁ, Lucie: <i>Transmédia: nejprve příběh, pak médium. Rozhovor se Sarou Bozanic</i>	č. 1 /	s. 107–114
--	--------	------------

Edice a materiály

ČESÁLKOVÁ, Lucie: „Lidé očekávají daleko větší tragédii“. <i>Poválečné osudy filmové metráže z vyhlazení Lidic</i>	č. 3 /	s. 59–65
KLIMEŠ, Ivan: <i>Úředník mezi mantinely</i>	č. 4 /	s. 95–97
<i>Lidice. Nerealizovaný scénář Františka Sádka</i>	č. 3 /	s. 66–88
<i>Memorandum J. A. Palouše, 1922 (Zpráva o vývoji referátu kinematografického)</i>	č. 4 /	s. 98–104

Ad fontes

HASAN, Petr: <i>Sdružení premiérových biografů v ČSR (1931–1938)</i>	č. 4 /	s. 127–129
KALAŠOVÁ, Marcela: <i>Prag-Film A. G.</i> (<i>A-B, akciové filmové továrny, a. s.</i>), (1920–1958)	č. 1 /	s. 115–117
KERBACHOVÁ, Bohdana: <i>Experimentální filmy Petra Skaly</i> <i>ve sbírkách NFA</i>	č. 3 /	s. 103–109
KUTIL, Jiří: <i>Ringler-Film (Jack Ringler, Arnoštka Ringlerová)</i> 1935–1943 (1946)	č. 3 /	s. 110–113
NOVOTNÝ, Jiří: <i>Josef Kamil Horák a česká kinematografie</i>	č. 4 /	s. 122–126
POMMEAU, Jeanne: <i>Restaurování filmu Příchozí z temnot</i>	č. 2 /	s. 144–150
STRUSKOVÁ, Eva: <i>Výstava o filmování v ghettu Terezín</i>	č. 1 /	s. 118–121
ŠTULLER, Jaroslav: <i>Klub filmových referentů a publicistů</i> (1930–1933)	č. 2 /	s. 151–154

Obzor

BARTLOVÁ, Milena: <i>Obrazy v rozšířeném poli (Kateřina Svatoňová,</i> <i>Odpoutané obrazy: Archeologie českého virtuálního prostoru)</i>	č. 1 /	s. 122–125
BILÍK, Petr: <i>Rodáci. Nesouměrný portrét filmu</i> (<i>Briana Čechová (ed.), Všichni dobří rodáci</i>)	č. 2 /	s. 127–128
BISKUPSKI, Łukasz — PABIŚ-ORZESZYNA, Michał: <i>The Fourth</i> <i>Annual Screen Industries in East-Central Europe Conference</i> (<i>Screen Industries in East-Central Europe IV: Industry of Prestige</i>)	č. 4 /	s. 114–118
BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: <i>Bilance souvislostí, slabosti a poklesky</i> (<i>Jan Lukeš, Diagnózy času</i>)	č. 1 /	s. 126–129
BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: <i>Na konfesním přístupu není nic špatného,</i> <i>pokud si je sám sebe vědom. Poznámky k reakci na recenzi</i>	č. 1 /	s. 136–137
BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: <i>O velikém příběhu krize velkých příběhů</i> (<i>Jan Svoboda, Proměny filmového vyprávění</i>)	č. 3 /	s. 89–91
BLAŽÍČEK, Martin: <i>Teorie jako manifest</i> (<i>Martin Čihák, Ponorná řeka kinematografie</i>)	č. 2 /	s. 124–126
CHARVÁT, Martin: <i>Archeologie fotografie (Jaroslav Anděl,</i> <i>Myšlení o fotografii I: průvodce modernitou v antologii textů)</i>	č. 2 /	s. 132–137
KOKEŠ, Radomír D.: <i>Filmová naratologie — ni učebnice, ni teorie,</i> <i>ni metateorie (Peter Verstraten, Film Narratology)</i>	č. 3 /	s. 98–102
LIGASOVÁ, Barbora: <i>Studentská zpráva z konference (Screen</i> <i>Industries in East-Central Europe IV: Industry of Prestige)</i>	č. 4 /	s. 119–121
MAREŠ, Petr: <i>Nečisté umění a hry mysli. Dvě knihy o Alainu Resnaisovi</i> (<i>Sophie Rudolph, Die Filme von Alain Resnais. Reflexionen auf</i> <i>das Kino als unreine Kunst. / David Čeněk — Martin Kaňuch —</i> <i>Michal Michalovič (eds.), Alain Resnais. Kinematografia mozgu</i>)	č. 2 /	s. 119–123

PTÁČEK, Luboš: <i>Filmový sex a erotika jako sonda o stavu společnosti</i> (Eva Filová, Eros, sexus a gender ve slovenském filmu).....	č. 1 /	s. 130–132
STRNAD, Matěj: <i>Elegantní dějiny</i> (kolektiv autorů, Fünfzig Jahre Österreichisches Filmmuseum).....	č. 3 /	s. 92–97
ŠLINGEROVÁ, Alena: <i>Nestálé obrazy poválečného venkova</i> (Petr Slinták, Hana Rottová, Venkov v českém filmu 1945–1969).....	č. 2 /	s. 129–131
ŠRAJER, Martin: <i>Češi a jejich normalizace</i> (Paulina Bren, Zelinář a jeho televize. Kultura komunismu po pražském jaru 1968).....	č. 4 /	s. 105–113
VŽENTEKOVÁ, Eva: <i>Reakcia na recenziu „Katolícké špecifikum</i> <i>jako východisko reinterpretace“</i> (Iluminace 4/2013).....	č. 1 /	s. 133–135
ŽABENSKÁ, Lada: <i>Distribuční projekt TIDE. Pouhý experiment,</i> <i>žádný kanibalismus!</i>	č. 2 /	s. 138–143

Projekty

BOSÁKOVÁ, Žofia: <i>Audiovizuálny fond (AVF) a slovenský</i> <i>dokumentárny film v rokoch 2010–2013</i>	č. 3 /	s. 114–116
KOPECKÁ, Anna: <i>Filmový festival v hlavni roli. Případová studie</i> <i>Rumunská nová vlna a Festival v Cannes</i>	č. 1 /	s. 138–141
KRIŽKOVÁ, Eva: <i>„Art“ v slovenských kinách od osamostatnenia</i> <i>Slovenskej republiky po súčasnosť</i>	č. 4 /	s. 130–132
KRTILOVÁ, Kateřina — SVATOŇOVÁ, Kateřina: <i>Česko-německý „Medienwissenschaft“</i>	č. 2 /	s. 155–159
LACHMAN, Tomáš: <i>Filmové archivy v „digitálním věku“</i> . <i>The European</i> <i>Film Gateway (EFG) a první světová válka on-line (EFG1914)</i>	č. 1 /	s. 142–145

Přílohy

Obsah XXVI. ročníku	č. 4 /	s. 143–146
Rejstřík Iluminace 1989–2013	č. 1 /	s. 151–199
Z přírůstků Knihovny NFA	č. 1 /	s. 147–150
Z přírůstků Knihovny NFA	č. 2 /	s. 160–166
Z přírůstků Knihovny NFA	č. 3 /	s. 117–120
Z přírůstků Knihovny NFA	č. 4 /	s. 133–142

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.

Archiv a digitalizace*(uzávěrka 28. února 2015)*

Hostující editorka: Anna Batistová

Abstrakty příspěvků o rozsahu do 200 slov zasílejte do 30. 11. 2014 na adresu anna.batistova@nfa.cz. Uzávěrka pro rukopisy je stanovena na 28. února 2015.

Současná kinematografie je digitální. Filmy jsou několik posledních let převážně natáčeny bez užití filmové suroviny, postprodukce využívá manipulaci obrazu a zvuku digitálními prostředky ještě delší dobu, a dochází také k masivní digitalizaci sítě kin (v České republice například za nemalého přispění ministerstva kultury a Státního fondu kinematografie).

Digitalizace celého výrobního a spotřebního řetězce se pak nutně dotýká i paměťových institucí pečujících o kinematografické dědictví. Do jejich sbírek jsou nově přijímány filmy v digitální podobě, a archivy se musí učit o ně postarat. Dlouhodobé uchování elektronických záznamů je dočista jinou disciplínou nežli péče o díla zaznamenaná analogově a úzce spjatá s vlastním materiálním nosičem. Vyžaduje nejen odlišné vybavení, znalosti a dovednosti, ale do jisté míry i jiné archiváře. A vzhledem ke zpoždění, se kterým se obecně archivy, knihovny a muzea po celém světě přizpůsobují nové digitální době, ale také k množství obsahu, který digitální doba produkuje, zřejmě o některé dokumenty současnosti přijdeme (a některé už ztracené jsou). Především pak musíme znovu promýšlet již téměř ustálené koncepty kurátorství, výběru a uchování pro budoucí generace.

Zatímco se zřejmě všichni filmoví archiváři shodnou na tom, že filmová surovina je stále nejjistějším materiálem pro bezpečné dlouhodobé přežití audiovizuálního záznamu, většina z nich také vnímá nesporné výhody, které digitalizace přináší pro zpřístupnění starších filmů. Pokud můžeme dnešnímu publiku nabídnout simulaci projekce z původního nosiče prostřednictvím digitalizovaného záznamu obrazu a zvuku, neohrožujeme projekcí materiálního přežití takového původního nosiče. Dilema mezi uchováváním a ukazováním, které filmové archivnictví provází od jeho počátků, nachází řešení v jakési zlaté střední cestě.

Digitalizace starších archivních filmů ale také akcentuje dříve skryté problémy a přináší nové otázky. V době digitálních kin a jiných distribučních kanálů se jedinou možností zpřístupnění stává právě digitalizace (pro zjednodušení odhlédneme od toho, že řada filmových archivů stále pořádá veřejné projekce i z filmového pásu). A vzhledem k tomu, že z finančních, časových a kapacitních důvodů nelze digitalizovat všechno, každý výběr je zároveň rozhodnutím o tom, co současní a budoucí diváci uvidí a uslyší, a jaký obraz minulé kinematografie jim tedy bude k dispozici.

Do rozhodování o tom co, jak a za jakým účelem se digitalizuje, zároveň zasahují národní a evropské politiky a strategie. Rozvíjejí se „elektronické systémy kulturního dědictví“, na různých úrovních a s různým dopadem – od panevropské 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 přežití analogových postupů (alternativa, kreativita, vzdělávání, archiv);
- digitalizace a zpřístupnění: objekt, performativní akt, simulace;
- elektronické systémy kulturního dědictví;
- význam pro historiografii (možnosti a projekty; případové studie);
- „The Digital Dilemma“;
- co je stejné a co zůstává: archiv – paměť – zapomínání;
- oborové, národní a evropské strategie digitalizace a zpřístupňování.

Přitom uvítáme zapojení archivářů, akademiků, ale i praktiků, neboť jedním z našich cílů je podnítit či propojit diskuzi mezi těmito zájmovými skupinami.

Výběrová literatura:

Paolo Cherchi Usai – David Francis – Alexander Horwath – Michael Loebenstein (eds.), *Film Curatorship. Archives, Museums, and the Digital Marketplace*. Wien: Filmmuseum 2008.

Paolo Cherchi Usai, The Digital Future of Pre-Digital Film Collections. *Journal of Film Preservation* 88, 2013, č. 4, s. 9–16.

Paolo Cherchi Usai, The Lindgren Manifesto (zveřejněno různými kanály).

The Digital Dilemma. Strategic Issues in Archiving and Accessing Digital Motion Picture Materials. The Science and Technology Council of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences 2007.

The Digital Dilemma 2. Perspectives from Independent Filmmakers, Documentarians and Nonprofit Audiovisual Archives. The Science and Technology Council of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences 2012.

Barbara Flückiger, Material Properties of Historical Film in the Digital Age. *NECSus. European Journal of Media Studies*, 2012 (on-line: <http://www.necsus-ejms.org/material-properties-of-historical-film-in-the-digital-age/>).

Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2010.

Caroline Frick, *Saving Cinema. The Politics of Preservation*. Oxford: Oxford University Press 2011.

Franziska Heller – Barbara Flückiger, Zur Wertigkeit von Filmen. Retrodigitalisierung und Filmwissenschaft. *montage AV* 19, 2010, č. 2, s. 138–152.

Mari Sol Pérez Guevara, Challenges for European Film Heritage from the Analogue and Digital Era. *Journal of Film Preservation* 88, 2013, č. 4, s. 31–34.

D. N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*. Cambridge – London: Harvard University Press 2007.

Casper Tybjerg, The Raw Material of Film History. In: Dan Nissen – Lisbeth Richter Larsen – Thomas C. Christensen – Jesper Stub Jihnsen (eds.), *Preserve Then Show*. Copenhagen: Danish Film Institute 2002, s. 14–21.

David Walsh, There is no such Thing as Digital Restoration. In: Kerstin Parth – Oliver Hanley – Thomas Ballhausen (eds.), *Works in Progress. Digital Film Restoration Within Archives*. Wien: Synema 2013, s. 30–42.

Jon Wengström, Collection Building and Programming in the Future. *Journal of Film Preservation* 88, 2013, č. 4, s. 17–20.

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 nej přednějšími 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 *Illuminate* 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 Kratochvílová (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 započetím recenzního řízení jazykové i věcné úpravy nabízených textů nebo je do recenzního řízení vůbec nepostoupit, pokud nesplňují základní kritéria původní vědecké práce. Toto rozhodnutí musí autorovi náležitě zdůvodnit. Každou předběžně přijatou studii redakce předloží k posouzení dvěma recenzentům. Recenzenti budou vybíráni podle kritéria odborné kvalifikace v otázkách, jimiž se hodnocený text zabývá, a po vyloučení osob, které jsou v blízkém pracovním nebo osobním vztahu s autorem. Autoři a posuzovatelé zůstávají pro sebe navzájem anonymní. Posuzovatelé vyplní formulář, v němž uvedou, zda text navrhuje přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučují zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, respektive podněty

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

Další ustanovení

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

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

NFA

Sbírka orální historie v Národním filmovém archivu

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

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

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

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

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

Informační zdroje Národního filmového archivu www.nfa.cz

On-line katalog Český hraný film 1898–1970

- » <http://web.nfa.cz/CeskyHranyFilm>
- česko-anglická filmografická databáze s obsahy filmů vytvořená filmovými historiky NFA

On-line katalog Knihovny NFA

- » <http://arl.nfa.cz>
- článková bibliografie z českého filmového tisku
- katalog fondu knihovny
- 140 000 bibliografických záznamů
- 69 000 faktografických záznamů (personálie, filmy, akce)

Digitální knihovna NFA

- » <http://library.nfa.cz>
- periodika a knižní tituly ze sbírek Knihovny Národního filmového archivu se zaměřením na film a kinematografii o rozsahu 320 000 stran s fulltextovým vyhledáváním

Filmová ročenka

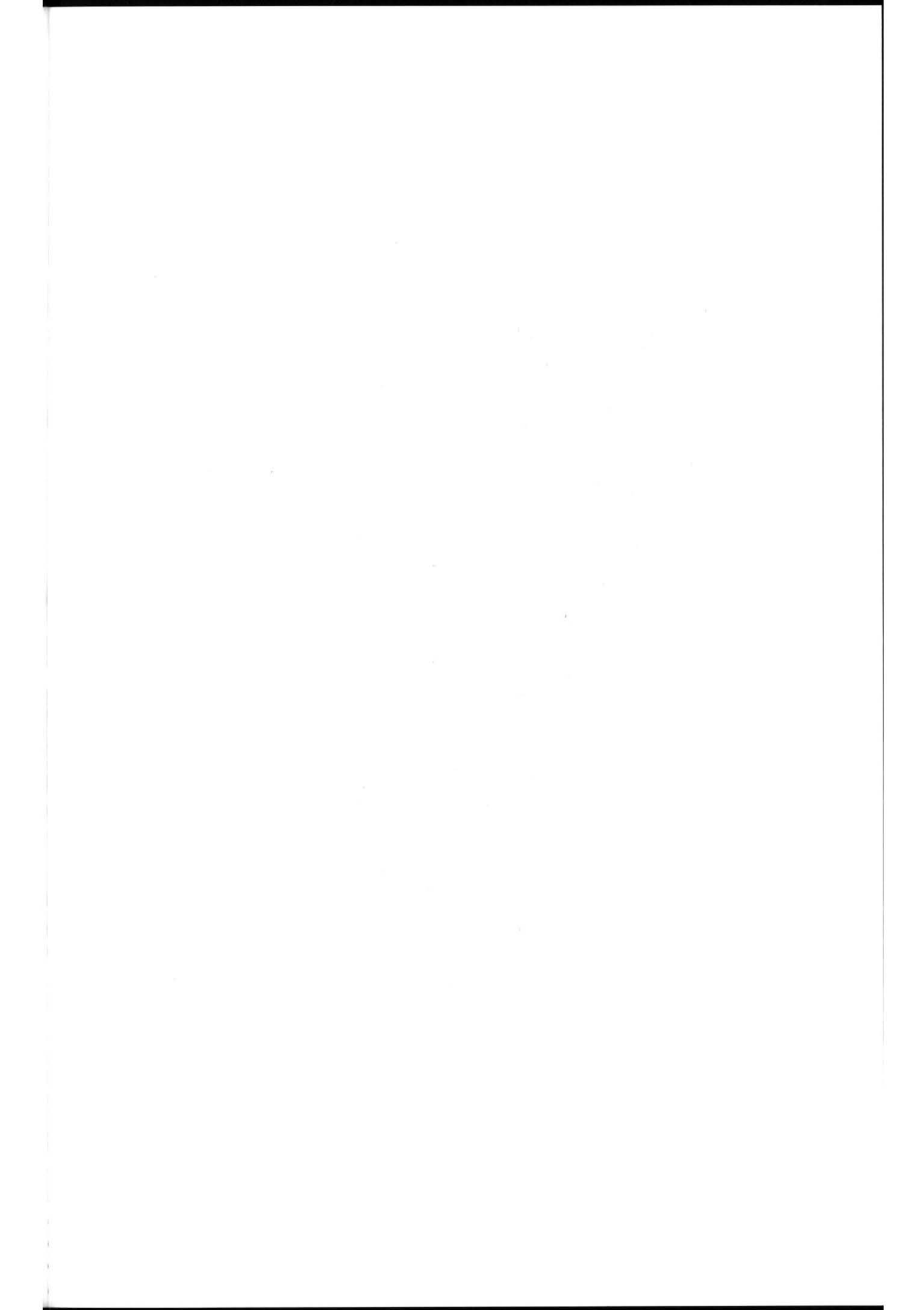
- » <http://web.nfa.cz/FilmovaRocenka/2007>
- komplexní informace o české kinematografii za dané období
- vychází od roku 1992, od roku 2007 v podobě databáze na CD-ROM
- česko-anglická ukázková verze ročníku 2007 volně přístupná na internetu
- ročníky 2007, 2008, 2009, 2010 v databázové podobě přístupny v intranetu NFA

Filmový přehled

- » <http://web.nfa.cz/fp>
- nejstarší český vycházející filmový časopis (letos 73 let)
- od roku 2001 i v elektronické verzi (pro předplatitele)
- komplexní informace o české (původně československé) filmové distribuci

Iluminace

- » <http://www.iluminace.cz>
 - odborný filmologický čtvrtletník vycházející od roku 1989
 - od roku 2001 na webu s vybranými volně přístupnými plnými texty
-



ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

4 / 2014

www.iluminace.cz

Redakce / Editorial Staff:

Jan Hanzlík, Ivan Klimeš, Petr Szczepanik

Šéfredaktorka / Editor-in-Chief:

Lucie Česálková

Redakční rada / Editorial Board:

Anna Batistová, Petr Bednařík, Petr Bilík, Jindřiška Bláhová, Karel Čada, Jana Dudková, Nataša Ďurovičová, Tereza Cz Dvořáková, Petra Hanáková, Radomír D. Kokeš, Tomáš Lachman, Alice Lovejoy, Jakub Macek, Petr Mareš, Richard Nowell, Francesco Pitassio, Pavel Skopal, Ondřej Sládek, Andrea Slováková, Kateřina Svatoňová

Vydává / Published by:

Národní filmový archiv, www.nfa.cz

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv, Oddělení výzkumu
Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1

Iluminace je recenzovaný vědecký časopis. Redakce přijímá rukopisy na e-mailové adrese lucie.cesalkova@nfa.cz. / Iluminace is a peer-reviewed research journal. Submissions should be sent to lucie.cesalkova@nfa.cz.

Iluminace je tiskovým orgánem Národního filmového archivu a České společnosti pro filmová studia. / Iluminace is a publishing venue of the National Film Archive and the Czech Society for Film Studies.

Korektury / Proofreading:

Soňa Weigertová, Lucie Česálková

Grafická úprava a sazba / Graphic design:

studio@vemola.cz

Manipulace s obálkou / Cover manipulation:

Petr Babák (Laboratoř)

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

Iluminace vychází 4× ročně. /

Iluminace is published quarterly.

Rukopis byl odevzdán do výroby v prosinci 2014. /

The manuscript was submitted in December 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

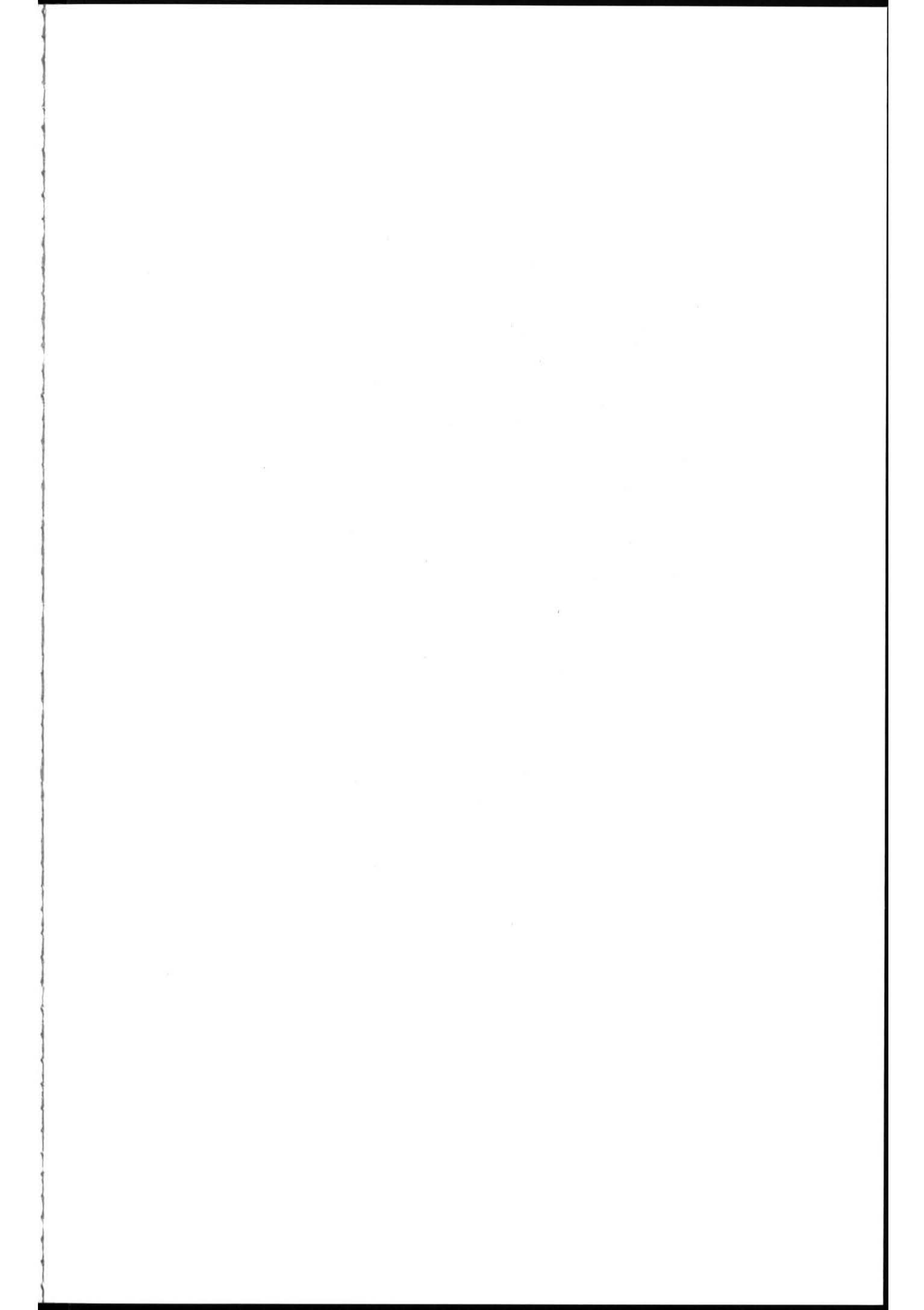
Private: US\$ 60

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 4/2014

ČLÁNKY

Editorial

Petr Mareš: Scénář — verbální text a anticipace filmu

Eva Pjajčiková – Petr Szczepanik: „Nejsme HBO, jsme televize.“

Etnografická analýza skupinového psaní seriálu PRVNÍ REPUBLIKA

Muriel Mille: Jak z neobvyklého učinit všední. Produkce věrohodnosti v seriálu PLUS BELLE LA VIE

Jan Černík: Technický scénář a sovětizace československého filmu (1945–1954)

EDICE A MATERIÁLY

Ivan Klimeš: Úředník mezi mantinely

Memorandum J. A. Palouše, 1922 (Zpráva o vývoji referátu kinematografického)

35029/2014/4-B

CONTENTS ILUMINACE 4/2014

Kinovník Národního filmového archivu



10113137

Knižnice Národního filmového archivu

ARTICLES

Editorial

Petr Mareš: Screenplay — Verbal Text and Anticipation of a Film

Eva Pjajčíková – Petr Szczepanik: “We are not HBO, We are Television”:

An Ethnographic Analysis of the Group Writing of the Series THE FIRST REPUBLIC

Muriel Mille: How to Make Something Ordinary from the Unusual.

Production of Credibility in the Series PLUS BELLE LA VIE

Jan Černík: “Technical Screenplay” and Sovietization of Czechoslovak Film Production, (1945–1954)

EDITIONS AND MATERIALS

Ivan Klimeš: A Clerk between Hockey Boards

Memorandum by J. A. Palouš, 1922 (Report on the Development of the Cinema Department)