



1



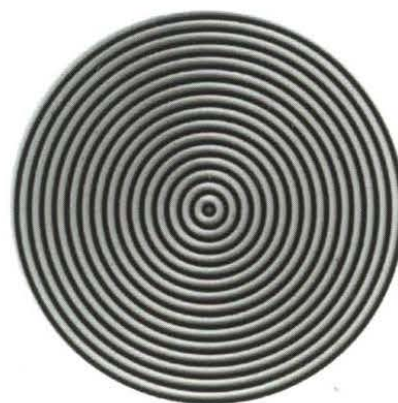
2

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

3 / 2015



3



POLA
NEGRI

35029/2015/3

Front cover / Na obálce:

Pohlednice s Polou Negri. Soukromá sbírka. / A Postcard with Pola Negri. Private Collection.

ILUMINACE

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

3 / 2015

Ročník / Volume 27

TÉMA / MAIN TOPIC:
**SCREEN INDUSTRIES IN EAST-CENTRAL EUROPE IV:
INDUSTRY OF PRESTIGE**

OBSAH

Články k tématu

Editorial	5
Michał Pabiś-Orzeszyna: Conflict Management: The Camerimage Festival and the Dialectics of Prestige	7
Pavel Skopal: Risk and Trust in State-Socialist Co-Production Practice. DEFA-Barrandov Collaborations of 1970s and 1980s	23
Łukasz Biskupski: The Appropriation of Prestige. Asta Nielsen's Star Persona in the Polish Territories of Russia before World War I	37

Analýza

Radomír D. Kokeš: Bournův mýtus. Akční film pohybu.....	51
--	----

Rozhovor

Lucie Česálková: Divoké dny interaktivity a půvab začátků. Rozhovor s Williamem Uricchiem.....	95
--	----

Edice a materiály

Martin Šrajer: Květnová revoluce 1945 kamerou Václava Kosteleckého	107
---	-----

Ad fontes

Jaroslav Štuller: Ústřední svaz kinematografů v Československé republice (1920–1938)	125
---	-----

Obzor

Petr Mareš: Rozbor filmu – nástroje a příklady (Radomír D. Kokeš, <i>Rozbor filmu</i>)	130
Petr Bednařík: Co všechno ještě nevíme o dějinách českého filmu (Pavel Skopal, <i>Filmová kultura severního trojúhelníku. Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970</i>)	134

Projekty

Petr Hasan: Vztah římskokatolické církve k filmu v českém prostředí od počátku kinematografie do roku 1948	138
Tomáš Hála: Kritické vydání vybraných textů Galiny Kopaněvy.....	145

Přílohy

Z přírůstků Knihovny NFA	148
--------------------------------	-----

114219

Knihovna Národního filmového archivu



10114219

CONTENTS

Themed Articles

Editorial	5
Michał Pabiś-Orzeszyna: Conflict Management: The Camerimage Festival and the Dialectics of Prestige	7
Pavel Skopal: Risk and Trust in State-Socialist Co-Production Practice. DEFA-Barrandov Collaborations of 1970s and 1980s	23
Łukasz Biskupski: The Appropriation of Prestige. Asta Nielsen's Star Persona in the Polish Territories of Russia before World War I	37

Analysis

Radomír D. Kokeš: The Bourne Supremacy. An Action Film of Motion	51
---	----

Interview

Lucie Česálková: The Wild Days of Interactivity and the Charm of Beginnings. An Interview with William Uricchio	95
---	----

Documents

Martin Šrajer: The May Revolution of 1945 through the Camera of Václav Kostecký	107
--	-----

Ad fontes

Jaroslav Štuller: The Central Union of Cinematographs in the Czechoslovak Republic (1920–1938)	125
--	-----

Horizon

Petr Mareš: Film Analysis – Tools and Examples (Radomír D. Kokeš, <i>Rozbor filmu</i>)	130
Petr Bednařík: All that We Still Do Not Know About the History of Czech Cinema (Pavel Skopal, <i>Filmová kultura severního trojúhelníku. Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970</i>)	134

Projects

Petr Hasan: The Attitude of the Roman-Catholic Church Towards Film in the Czech Area from the Emergence of Cinema to the Year 1948	138
Tomáš Hála: Critical Edition of Selected Texts by Galina Kopaněva	145

Appendix

Recent Acquisitions of the NFA Library	148
--	-----

Screen Industries in East-Central Europe: Industry of Prestige

This issue of *Illuminace* has its origins in the fourth annual Screen industries in East-Central Europe Conference (SIECE), which was held at Palacký University in Olomouc from 28 to 29 November 2014.¹⁾ Now in its fifth year,²⁾ the conference, inspired this time by Pierre Bourdieu's work on cultural production and James F. English's *The Economy of Prestige*, investigated 'the generation and dissemination of both symbolic capital and cultural power'. More specifically, it hosted papers considering 'how markers of cultural value are mobilized in relation to particular institutions, initiatives, people, traditions, works, and awards in the region'. The relevancy of this topic was linked to the current conditions of media industries 'where marketing decisions routinely influence media content and its reception, where festivals and awards are ever more important, and where the distinction between texts proper and promotional paratexts is becoming increasingly blurred.'

By focusing on the various functions of symbolic capital in East-Central European media industries, numerous presentations raised issues relating to the limited visibility of this region's output on international markets and the international festival circuit. The conference also boasted a number of studies considering how the generation of symbolic capital in this region was influenced by its political history. Still others detailed new ways media industries seek to accumulate prestige, such as public-service broadcasters emulating Anglo-American 'quality television' production, and the use of film heritage to promote tourism.

Of those 22 presentations delivered in 2014, we selected three to be developed for publication, each focusing on different ways of generating prestige: festivals, co-productions, and distribution. In the first of these, Michał Pabiś-Orzeszyna examines how Camerimage — a Polish festival celebrating cinematographers — attempted to position itself as prestig-

1) See 2014 conference program at <<http://www.cefs.cz/konference.html>> and reports by Barbora Ligasová (*Illuminace*, vol. 26, no. 4 /2014/, pp. 119–121), and Łukasz Biskupski and Michał Pabiś-Orzeszyna (*Illuminace*, vol. 26, no. 4 /2014/, pp. 114–118).

2) See 2015 SIECE V conference program at <<http://www.cefs.cz/konference.html>>; this year's conference takes place in Bratislava, Slovakia.

ious. Serving the cultural interests of a single profession within the local field of production rather than promoting an international political or aesthetic agenda, this event challenges the dominant ideology of film festivals, especially their foregrounding of the concept of autonomously produced art. From there, the Czech film historian Pavel Skopal uncovers the symbolic economy of institutional trust behind a series of partnerships between the state-owned film industries of Czechoslovakia and East Germany in the 1970s and 1980s. Skopal argues that they capitalized on the ideological similarities of their respective political masters, and informal professional networks, to limit the usual economic and political risks of coproduction, leading to a cycle of commercially successful children's films that included *Three Nuts for Cinderella* (1973). Finally, Łukasz Biskupski shines a light on a forgotten chapter in the early film history of Eastern Europe – the pre-WWI period during which the current Polish market was divided between Germany, Austria, and Russia. Biskupski considers the branding of Pola Negri as the 'Russian Asta Nielsen' by Sfinks, a company which after WWI became one of the most powerful production houses in independent Poland. Taken as a whole, these three revisionist studies problematize current understandings of film festival ideologies of art, of politically motivated coproductions, and of national cinema.

Naturally, a volume such as this cannot include work addressing all of the important issues relating to symbolic capital and cultural power in East-Central Europe's screen industries, including some raised at the conference itself. Among these were presentations approaching modernist canons and auteur branding, professional prestige in changing production cultures, and star images' connections to political history. Nevertheless, this issue does once again underscore the importance of the annual SIECE conference as a platform for developing intellectual exchanges in the field and for promoting original research on the Eastern and Central European film and television industries. The present issue would not be possible without the extensive assistance of our partner editor Richard Nowell. A selection of the presentations delivered at the 2015 conference in Bratislava will be included in the fall 2016 issue of *Iluminace*.

P. S.

The SIECE IV conference, as well as this selection of papers, were co-financed by the Masaryk University's development program „Zlepšování podmínek pro působení významných zahraničních akademiků na MU“.

Michał Pabiś-Orzeszyna

Conflict Management: The Camerimage Festival and the Dialectics of Prestige

'We started as a way to turn the spotlight on these great, underappreciated artists whose work reaches across cultural boundaries and reminds us of our common humanity.'

Marek Żydowicz, founder and director of The International Film Festival of the Art of Cinematography Camerimage

'And once the painters of canvases have their national honors, why not the painters of ceramics? Once the makers of short films and sitcoms are eligible for international awards, why not those who make music videos or television commercials? And once that occurs, why should music video makers in the developing world have to look to London, Cannes, or Los Angeles for the laurels of directorial genius instead of to their own, more proximate cultural centers?'

James English, *The Economy of Prestige*

In this essay, I analyze the International Film Festival of the Art of Cinematography Camerimage (hereafter Camerimage) as an example of struggle in the field of film production. The notion of struggle is an *élan vital* to every festival. Films, their creators, and sales agents struggle for awards, struggle to be in competition, and struggle to achieve wide — indeed, sometimes any — distribution. At most festivals, producers participate in pitching sessions and compete for financial support. What is more, journalists compete for interviews with auteurs, while viewers stand in line to see the latest Alfonso Cuarón film. As illustrated by the title of the recent publication *Films Need Festivals/Festivals Need Films*,

- 1) See 2014 conference program at <<http://www.cefs.cz/konference.html>> and reports by Barbora Ligasová (*Illuminace*, vol. 26, no. 4 /2014/, pp. 119–121), and Łukasz Biskupski and Michał Pabiś-Orzeszyna (*Illuminace*, vol. 26, no. 4 /2014/, pp. 114–118).
- 2) See 2015 SIECE V conference program at <<http://www.cefs.cz/konference.html>>; this year's conference takes place in Bratislava, Slovakia.

festivals themselves compete for movies. Their struggles justify global *savoir-vivre* and legitimize the classifications of the International Federation of Film Producers Associations (FIAPF).¹⁾ Also, because of the recent proliferation of festivals,²⁾ their fight for recognition in a field where 'to exist is to be different', as Bourdieu famously put it, results in quantitative domination of specialized thematic events, and fosters distinct entry strategies.³⁾ The very logic of this field — or, as James F. English argues, 'the logic of proliferation' — requires festival founders 'find their niche'.⁴⁾ According to English, this dialectical process never ends

[b]ecause the cultural field is a relational one, the logic of furious propagation does not tend, as practically all commentators have imagined it must, toward saturation. It is in fact completely wrong to suggest that the field must by now be crowded with redundant awards to the point of their mutual suffocation. On the contrary, each new prize that fills a gap or void in the system of awards defines at the same time a lack that will justify and indeed produce another prize.⁵⁾

At first glance, Camerimage would seem a prime example of how effective this strategy can be. Founded in 1993 by the art historian Marek Żydowicz, this festival outlined its objectives from the get go. Its intention was to honor the best cinematographers and promote the value of their hitherto underappreciated work, which meant contributing 'to the growth of cinematographers' prestige' irrespective of the genres or formats in which they worked. The first seven editions of Camerimage took place in Toruń, Poland, where Żydowicz hosted ceremonies bestowing awards upon influential filmmakers and industry-insiders, from Sven Nykvist and Vittorio Storaro to Victor Kemper of the American Society of Cinematographers, and Bobby Arnold of the film equipment manufacturing

- 1) See Steven Gaydos, 'Battle behind the Scenes'. *Variety*, <<http://variety.com/2003/scene/markets-festivals/battle-behind-the-scenes-1117891416/>> [accessed 10 August 2015].
- 2) The rapid proliferation of film festivals is acknowledged in most scholarship on this subject. See Dina Iordanova, 'Introduction', in: Dina Iordanova with Ragan Rhyne (eds.), *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit* (St Andrews, Scotland: St Andrews Film Studies, 2009), pp. 1–2. Also see chart depicting 'the rise of the prize in cinema: number of film awards per 1,000 films produced, worldwide, 1900–2000' in James F. English, *The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value* (London: Harvard University Press, 2008), p. 324. According to English 'There are now more film prizes awarded each year than there are feature films produced'. Ibid.
- 3) For an analysis of the emergence of the themed film festival format see Marijcke de Valck, 'Rotterdam and the Rise of Thematic Festivals. From Cinephile Initiatives to Popular Events', in: *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007), pp. 163–202. Today it seems obvious that the proliferation of film festivals intersects with the development of academic research. See Skadi Loist and Marijke de Valck, *Film Festivals / Film Festival Research: Thematic, Annotated Bibliography Compiled for the Film Festival Research Network*, <<http://www.filmfestivalresearch.org/index.php/ffrn-bibliography/>> [accessed 10 August 2015]. This impressive database is constantly updated. Listed articles and books are not organized by publication date, and the database's very purpose seems to stem from practicality — to facilitate the exchange of ideas and support research — rather than bibliometrical; yet most articles listed were written in the last ten years.
- 4) See English, 'The Logic of Proliferation', in *The Economy of Prestige*, pp. 50–67.
- 5) See English, *The Economy of Prestige*, p. 67. On the other hand the 'process can at times devolve to the specification of almost laughably narrow cultural niches — 'Nobels' of such minor and eccentric domains as to seem artistic equivalents of the 'Miss Congeniality' award'. Ibid. p. 65.

company Arri. In 2000, the festival moved to Łódź, a city known internationally as the birthplace of the 'Polish Film School'. However, despite rapid growth both in both prestige and popularity, it found itself in conflict with the local government, which saw it relocate to Bydgoszcz — a medium-sized city of 350,000 inhabitants located in the North of the country. According to agreements between Camerimage and this city's municipal council, the festival is set to stay in Bydgoszcz until 2017. There have, however, been no attempts to change its non-generic, cinematography-centered profile or to replace Żydowicz. The stability of the festival's brand identity, coupled with the fact that Camerimage occupies a stable position in the local film production field, may help to support its differentiation strategy.

What needs stressing here is precisely how the history of this festival has been told by its organizers: a story of the success of an 'unconventional' and 'unique' 'alternative to traditional film festivals'.⁶⁾ This bottom-up self-narrative is not entirely untrue. Differentiation based on traditional distinctions such as film genre does indeed differ substantially from the emphasis Camerimage places on cinematography, a profession often dismissed as 'technical'. Accordingly, in this essay, I argue that, although the very character of this festival may be intuitively understood as a challenge to the 'autonomous' field of art — to a logic based on the strategic depreciation of 'technical' and 'technological' aspects of filmmaking — Camerimage has nevertheless earned a strong position in the local film production field.

Camerimage's self-narrative of a revolutionary strategy of 'otherness' reminds us of the neoliberal concepts of 'one simple idea', 'find your niche', or 'take a leap'. These buzzwords and phrases of cognitive capitalism and the so-called new economy largely undermine the complexities, temporal dimensions, and material conditions of the struggle for recognition in a given field. For this reason, this essay draws from Bourdieu's understandings of 'strategy' and of 'habitus' as a 'principle enabling agents to cope with unforeseen and ever-changing situations'.⁷⁾ Accordingly, in the final part of the essay I suggest that the case of Camerimage shows how competition for legitimacy hinges on a 'practical sense' of how to exploit external — historically and geographically rooted — resources of capital, to convert different types of capital, and to capitalize on various conflicts.

Estimating legitimacy: bureaucracy as a tool for understanding the field

In order to appreciate how its distinct strategy of acquiring legitimacy by differentiation emerges from Camerimage's conduct, we need to recognize that this festival occupied the role of a struggling albeit ultimately successful agent, the principal objective of which was to contribute 'to the growth of cinematographers' prestige'. At the same time, we should note that its actions were somewhat risky given that within their cultural field cinematographers are routinely dismissed as 'technical' workers whose contributions are subordinat-

6) For phrases including 'unconventional', 'unique', and 'an alternative for traditional film festivals' see 'About us' description on the festival website <<http://www.camerimage.pl/en/miedzynarodowy-festiwal-sztuki-audiotow-zdjec-filmowych-camerimage.html>> [accessed 15 August 2015].

7) Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, (Cambridge: Cambridge University Press), p. 72.

ed to the 'creative' labor of directors and actors. Under these conditions, we might ask whether Camerimage really holds the status of a prestigious film event; whether it truly is legitimized.

To answer this question we must consider how cultural events such as Camerimage are evaluated culturally. Cultural economists largely agree that market value measurement tools are poorly suited to estimating the value of festivals.⁸⁾ For this reason, research into such events is enriched by Bourdieu's work, particularly its highlighting of the various different forms of capital which imbue agents with value. In this sense, Bourdieu is correct when he suggests that 'Creative economy — as the former Polish Minister of Finance Jerzy Hausner put it — is much more focused on brand value than on annual profits (a key indicator in the industrial economy).'⁹⁾

In 2009, the brand management consultancy Millward Brown estimated the annual market value of the Camerimage brand to be around PLN 7,117, 000 or about US\$1.8 million.¹⁰⁾ This sum may seem impressive; however, it is a poor indicator of the event's position in the local field of production, not only because economic capital is not the most reliable gage of value in this case, but also because of the absence of a means of comparison. While fields are always relational, no estimates of other polish festivals' brand values are available.¹¹⁾ What is more, the advertising value equivalency of Camerimage also fails fully to capture its value.¹²⁾ A more fruitful measure may therefore be to consider the individual and institutional players in this field.

Admissions provide an obvious indicator of an event's public recognition. Each year, during eight days of screenings, Camerimage typically attracts about 70,000 festival-goers.¹³⁾

-
- 8) See Dominic Power and Allen J. Scott, 'A Prelude to Cultural Industries and the Production of Culture', in Dominic Power and Allen J. Scott (eds.), *Cultural Industries and the Production of Culture* (London and New York: Routledge: 2004), pp. 3–15; W. Douglass Shaw, Judy Rogers, 'Review of Non-market Value Estimation for Festivals and Events. A Discussion Paper, Draft report submitted to the Ontario Tourism Board by Research Resolutions Ltd. Inc. Toronto, Canada Shaw', <<http://tourism.tamu.edu/impacts/Review%20of%20Non-market%20Value%20Festivals%20and%20Events%20Final.pdf>> [accessed 10 August 2015].
- 9) Jerzy Hausner, 'Kultura i polityka rozwoju', in Jerzy Hausner, Anna Karwińska, Jacek Purchla (eds.), *Kultura a rozwój* (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2013), p. 93.
- 10) 'Oświadczenie Włodzimierza Tomaszewskiego', *Dziennik Łódzki*, 15 August 2012. In 2009, Camerimage was hosted by the City of Łódź. Millward Brown estimates the market value of 'non-financial contributions' from the festival organizers to the Camerimage Łódź Center Company (launched to coordinate the construction of the conference center building).
- 11) A comparison with overseas festivals would not be especially useful in this instance because of changing exchange rates and differences in purchasing power between countries. Research into the estimated market value of the Sundance Film Festival has focused on the expenditure of visitors and the profits from distribution agreements signed there. Both of these indicators fail to provide adequate tools for estimating levels of legitimacy within the cultural field however. See Jan Elise Stambro, 'The Economic Impacts of the 2014 Sundance Film Festival', <http://www.sundance.org/pdf/press-releases/Economic_Activity_Report_Sundance_Film_Festival_2014.pdf>; 'Sundance Infographic 2015: Dollars and Distribution', <<http://www.cultural-weekly.com/sundance-infographic-2015-dollars-and-distribution/>>.
- 12) According to festival organizers, the annual advertising value equivalency stands at PLN 7,000.000 (US\$1.7 million). See Marta Leszczyńska, 'Żydowicz o Camerimage: "Dobrze czuję się w Bydgoszczy, ale..."', *Gazeta Wyborcza. Dodatek Bydgoski* 22 March 2015.
- 13) For precise data see <<http://www.camerimage.pl/pl/Camerimage-2014-6.html>> [accessed 10 August]. It is worth mentioning that since 2010 Camerimage takes place in Bydgoszcz, medium-size town without significant numbers of students which is not a popular tourist destination.

Such numbers are comparable with Poland's other major film festivals. The Warsaw Film Festival, categorized by FIAPF as a Competitive Feature Film Festival, draws an average of about 100,000 people.¹⁴⁾ A similar number attend the T-Mobile New Horizons International Film Festival in Wrocław, categorized as a Competitive Specialized Feature Film Festival.¹⁵⁾ By contrast, the Krakow Film Festival, categorized as a Documentary and Short Film Festival, secures an audience of about 25,000.¹⁶⁾ The prominent position Camerimage occupies in the field relative to these other internationally 'legitimized' festivals therefore clearly derives from factors other than admissions or differences in profile.¹⁷⁾

In 2012, visitors to the 28th Warsaw Film Festival could attend a panel discussion on 'Polish Festival Majors', an elite group the organizers suggested comprised the four aforementioned events.¹⁸⁾ In the trade press, Anna Wróblewska emphasized that the establishment of this alliance of 'festival giants' was intended not only to promote good practices in this industry but also to protect the field's existing hierarchy from up and coming events such as Warsaw's Planete+ Doc Film Festival and Kraków's TVN Off Plus Camera.¹⁹⁾ Wróblewska's description of these developments calls to mind the dialectic of consecrated players and newcomers Bourdieu outlines in *The Rules of Art*.

A comparison of annual budgets of the four 'consecrated' Polish film festivals reveals that Camerimage surpasses the 'FIAPF three'. It is the main recipient of grant programs established by the most powerful player in the Polish field of film production, the Polish Film Institute (PISF) (see Table 1 and Table 2).²⁰⁾ Camerimage's profile is also underwritten by consistently generous financial support of a level not afforded either Warsaw or New Horizons, in spite of their comparable operation expenses.²¹⁾ While levels of such sponsorship might depend largely on the quality of grant applications and financial reports, they also represent a mark of recognition within the field; an indicator of the collective faith in their suitability as investees. In this case, investment risk is seen not simply in economic terms, but symbolic terms as well. By officially supporting a given project, PISF effectively allocates economic and symbolic capital.

It is also imperative we recognize that, even though it is a prominent player in the Polish field of film production, PISF operates independent of the bureaucratic field of power. Financial decisions are made by PISF's director and 'expert commissions' consist-

14) For precise data see <<http://www.wff.pl/en/historia/>> [accessed 10 August 2015].

15) Data provided by Marcin Pieńkowski, T-Mobile New Horizons International Film Festival press spokesman.

16) Data provided by Anna E. Dziedzic, Krakow Film Festival press spokeswoman.

17) Except for Camerimage, these events are the only Polish festivals accredited by FIAPF; and partly because of this they articulate a traditional film festival discourse focused on art cinema, centralizing directors, and linking with popular tourists destinations.

18) Panelists included Stefan Laudyn (WFF founder and director), Krzysztof Gierat (KFF director), and Marek Żydowicz (Camerimage founder and director). Roman Gutek (NH director) did not participate.

19) Anna Wróblewska, 'CentEast. Sojusz wielkich festiwali', <<http://www.sfp.org.pl/wydarzenia,48,11592,1,1,CentEast-Sojusz-wielkich-festiwali.html>> [accessed 17 August 2015].

20) On the role of the PISF in Polish cinema see Anna Wróblewska, 'Polska produkcja filmowa po roku 2005 w perspektywie badań ilościowych', *Images*, vol. XIII, no. 22 (2013).

21) In making this comparison I do not include the Gdynia Film Festival. PISF supports Gdynia with the largest amount of money (a total of PLN 4 700 000 from 2012 to 2015). The 'national' specificity of this event is the main reason for its special treatment. One might say that GFF plays in its own league, and this is why we should be careful when including it in comparisons like the one made above.

Table 1: Annual expenses of the Polish 'festival Majors'²²⁾

	Camerimage	New Horizons	Warsaw Film Festival	Krakow Film Festival
2012	No Data Available	No Data Available	No Data Available	No Data Available
2013	No Data Available	No Data Available	No Data Available	No Data Available
2014	PLN 6,000,000 (US\$ 1,500,000)	PLN 5,155,000 (US\$ 1,288,000)	PLN 6,500,000 (US\$ 1,625,000)	PLN 2,347,100 (US\$ 586,000)
2015	PLN 6,000, 000 (US\$ 1,500,000)	PLN 5,073, 000 (US\$ 1,268,000)	PLN 5,650,000 (US\$ 1,412,000)	PLN 2,405,000 (US\$ 601,000)
	PLN 12,000,000 (US\$ 3,000,000)	PLN 10,228,000 (US\$ 2,557,000)	PLN 12,150,000 (US\$ 3,037,000)	PLN 4,752,000 (US\$ 1,187,000)

Table 2: Financial support granted by PIFS as a part of Grant Program for Education and Culture Popularization²³⁾

	Camerimage	New Horizons	Warsaw Film Festival	Krakow Film Festival
2012	PLN 640,000 (US\$ 160,000)	PLN 640,000 (US\$ 160,000)	PLN 640,000 (US\$ 160,000)	PLN 360,000 (US\$ 90,000)
2013	PLN 640,000 (US\$160,000)	PLN 640,000 (US\$ 160,000)	PLN 640,000 (US\$ 160,000)	PLN 500,000 (US\$ 125,000)
2014	PLN 700,000 (US\$ 185, 000)	PLN 640,000 (US\$ 160, 000)	PLN 640,000 (US\$ 160,000)	PLN 400,000 (US\$ 100,000)
2015	PLN 700,000 (US\$ 185,000)	PLN 640,000 (US\$ 160,000)	PLN 640,000 (US\$ 160,000)	PLN 500,000 (US\$ 125,000)
	PLN 2, 680,000 (US\$ 670,000)	PLN 2,560,000 (US\$ 640,000)	PLN 2,560,000 (US\$ 640,000)	PLN 1,760,000 (US\$ 440,000)

ing of representatives from the local cultural field. According to the Polish Act on Cinematography — a foundational act in contemporary Polish film production field ratified in 2005 — each commission includes experts from a list drawn up annually by the Ministry of Culture and National Heritage,²⁴⁾ comprising representatives of the film community and 'leaders of opinion'. In 2015, this list named some 314 individuals, including directors, cinematographers, writers, film critics, and scholars.²⁵⁾ The choices these players make tend to mirror the general perceptions of the dynamics and relations characterizing the field. The institution represented by individual players acts in a 'reasonable' manner, profiting from the fact that its habitus and position in the power field enable it to perform

22) Source: <<https://www.pisf.pl/dotacje/dofinansowane-projekty>> [accessed 10 August 2015].

23) Ibid.

24) See 'Ustawa z dnia 30 czerwca 2005 r. o kinematografii', Dz.U. 2005 nr 132 poz. 1111, p. 12.

25) See <https://www.pisf.pl/files/dokumenty/po_2015/po_produkcja_filmowa/lista_ekspertow_pisf_2015.pdf> [accessed 12 August 2015].

what Bourdieu calls 'practical anticipations' — performative acts at once reflecting and re-producing the field's internal dynamics.²⁶⁾

Specific institutional trust placed in Camerimage finds expression in the support it is provided by the Ministry of Culture and National Heritage and the City of Bydgoszcz (see Table 3). Applications for ministerial grants are also evaluated by the field's representatives. In 2015, the steering committee of its 'Artistic events — Priority no. 4 — Film Grant Program' consisted of the screenwriter Michał Zabłocki, the director of the National Film Archive Andrzej Goleniewski, and the Head of the PISF's Department of Film Culture Dissemination and Promotion Anna Sienkiewicz-Rogowska.

Table 3: Financial support from Ministry of Culture and National Heritage (Grant Program for 'Artistic events — priority no. 4 — film') and City of Bydgoszcz

	2012	2013	2014	2015	2016	2017
Ministry of Culture and National Heritage	PLN 600,000	PLN 600,000	PLN 600,000	PLN 600,000	PLN 600,000	PLN 600,000
The City of Bydgoszcz	PLN 2,500,000	PLN 2,500,000	PLN 2,500,000	PLN 2,500,000	PLN 2,500,000	PLN 2,500,000

The strong presence of film professionals in the bureaucratic system exemplifies the modern 'culture of experts' paradigm. The influence they exert on mechanisms of financial support also reflects what Tomasz Zarycki and Tomasz Warczok have described as the 'intelligentsia hegemony'.²⁷⁾ Drawing on the work of the sociologists Gil Eyal, Ivan Szelenyi, and Eleanor Townsley, Zarycki and Warczok argue that, in the semi-peripheral sphere of Central Europe, a substantial amount of cultural capital lies within the power field. Their findings contrast to the preeminent role Bourdieu assigns economic capital in France, and to the case of Russia where huge amounts of power sit with political capital owners (the post-communist bureaucracy). These scholars' findings help us to explain why the mechanism of financial support is very much an 'internal affair' in the Polish field of film production, with support from the municipal council even reflecting internal industrial trust. The financial support Camerimage has recently received was mandated by three-year agreements signed respectively with the City of Bydgoszcz in 2011 and the Ministry of Culture and National Heritage in 2015.

In all of these cases we see in operation a form of faith institutional and individual players share in an investment opportunity. As noted above, what at first sight appear to be purely bureaucratic decisions are in reality the products of a strategy-generating habitus

26) A more accurate measure of the festival within the local film industry should include an analysis of 'big data' pertaining to the presence of community members at the Camerimage event, as well as the future of awarded — or simply screened — movies (their distribution, reception etc.) and their creators (their prospective employment etc.). Juxtaposing knowledge of funding mechanisms with data on industry representative practices and their careers is beyond the scope of this essay.

27) See Tomasz Zarycki and Tomasz Warczok, 'Hegemonia inteligencji: Kapitał kulturowy we współczesnym polskim polu władzy — perspektywa 'długiego trwania'', *Kultura i Społeczeństwo*, no. 3 (2014).

derived in part from a 'feel for the game'.²⁸⁾ Decision-makers holding strong positions within the field make 'suitable' decisions; their choices are at once representative, inasmuch as they represent an effect of field recognition, and performative-reproductive, insofar as they represent a form of support epitomized by investments of economic and symbolic capital.

It is becoming increasingly clear that institutionally rooted decision-makers and members of award panels are quite similar. The 'reasonable', albeit on occasion seemingly irrational, decisions of festival juries are prefaced by a collection of 'suitable' decisions made by 'experts' to support the festival. And it is with this in mind we might better recognize the paradox of how a profoundly revisionist project — one with a strong heterogeneous energy — may be consecrated within the autonomous cultural field.

Achieving legitimacy: conflict management, currency exchanges, and the founding myth

'Cinematographers are given the rock star treatment at Camerimage.'

Variety, '50 unmissable film festivals.'

These are the ones who are also the most deprived of specific capital, and who (in a universe where to exist is to be different, meaning to occupy a distinct and distinctive position) only exist in so far as — without needing to want to — they manage to assert their identity (that is, their difference) and get it known and recognized ('make a name for oneself') by imposing new modes of thought and expression which break with current modes of thought and hence are destined to disconcert by their 'obscurity' and their 'gratuitousness'.

Pierre Bourdieu, *The Rules of Art.
Genesis and Structure of the Literary Field*

Unless we ourselves take a hand now, they'll foist a republic on us. If we want things to stay as they are, things will have to change. D'you understand?

Tancredi in *The Leopard*

The strong position Camerimage occupies in the Polish field of film production is in many ways surprising. As noted above, this festival can be seen to pose a challenge to the field's logic in terms of both its focus on 'non-commoditized art' and its creative spirit. Bringing attention to a particular occupational group — to a profession generally rather than exceptional individuals — significantly differs from the collection of legitimized strategies

28) Bourdieu explains the notion of strategy that governs the nominal opposition between 'the conscious or unconscious character of strategies': 'Habitus is what you have to posit to account for the fact that, without being rational, social agents are *reasonable* — and this is what makes sociology possible. People are not fools;

English dubs 'differentiated imitation', which undergird those festivals devoted to a particular genre, theme, style, aesthetic or format. Those festivals built around a specific profession are few and far between,²⁹⁾ with institutions geared to supporting art cinema typically drawing hierarchical distinctions between awards for 'creative' and 'technical' talent. This internal division of awards for professionals such as cinematographers, makeup artists, special effects artists, and editors engenders a struggle over the sanctity of the art of creative practitioners like directors and actors, with awards for technical personnel bordering on the abjective. Such awards are perfunctory within the context of the other awards granted at festivals; although in principle this situation may change if 'subordinate' professions are afforded the opportunity to determine their relative status within the award-giving hierarchy. We might ask if this is indeed happening at Camerimage, where cinematography is approached in three interlocking ways: in terms of technological support, craftsmanship, and teamwork.

Technological support highlights the non-human dimensions of film practice. At Camerimage the heterogeneity of cinematography manifests in a somewhat fetishistic display of technical devices including cameras, rigs, tripods, trolleys, and cranes. This parade of practical objects approximates the industrial zones and markets run at most traditional film festivals.³⁰⁾ Yet, where festivals typically underplay such events as if a little embarrassed by their mere presence, Camerimage showcases the value of technological devices by for example showcasing the newest model of Arri lenses in an oft-frequented festival hall.

The notion of craftsmanship in film practice is centralized during workshops and seminars at which practical knowledge is exchanged. Yet the importance of craftsmanship also extends to the festival program and to competition rules. Positing practical skill as a key criterion to evaluate film blurs the boundaries between high-end Hollywood fare and more marginal 'independent' cinema, along with the structuring contrasts of Hollywood and Europe, commerce and artistry, auteurs and artisans, and so on.³¹⁾ For example, the main competition of Camerimage 2013 included *Rush* and *Shirley — Visions of Reality* (both 2013). In the same year, the 3D Film Competition jury considered *Avatar* (2009) and *Pina* (2011); one year later, *Fury* (2014), Godard's *Goodbye to Language 3D* (2013), *Mr. Turner*, and *Dawn of the Planet of the Apes* (both 2014).³²⁾

they are much less bizarre or deluded than we would spontaneously believe precisely because they have internalized, through a protracted and multisided process of conditioning, the objective chances they face. They know how to 'read' the future that fits them, which is made for them and for which they are made (by opposition to everything that the expression 'this is not for the likes of us' designates), through practical anticipations that grasp, at the very surface of the present, what unquestionably imposes itself as that which 'has' to be done or said (and which will retrospectively appear as the 'only' thing to do or say). See Pierre Bourdieu and Loïc J. D. Wacquant, *An Invitation to Reflexive Sociology* (Cambridge: Polity Press, 1992), pp. 129–130.

29) This short list consists of Macedonia's Intl. Cinematographers' Film Festival Manaki Brothers (Bitola), the International Festival of Cameramen 'Golden Eye' (Tbilisi), the London Festival of Screenwriters, and EdiFest LA.

30) See Dina Iordanova, 'The Film Festival as an Industry Node', *Media Industries Journal*, vol. 1, no. 3 (2015).

31) On film festivals as spheres of film practice alternative to the Hollywood mode of film practice see Thomas Elsaesser, 'Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe', in *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (Amsterdam: Amsterdam University Press 2005), pp. 82–107.

32) Although big-budget Hollywood products occupy important places at Europe's major film festivals, programmers tend to isolate them from other showings by way of a 'special screening' format. The intermingling

The notion of teamwork in cultural production is inherently imbued with something of a revisionist critique inasmuch as it counters the Romantic notion of creative autonomy many traditional festivals promote. Whether conscious of it or not, Camerimage founder and director Żydowicz effectively invoked a famous Erwin Panofsky metaphor when he suggested

[a] film is like a gothic cathedral. It is brought into being as a result of a creative co-operation of artists of various professions — all directed by [a] 'magister operis', the director. It is mainly directors and actors (who are like sculptures and paintings decorating the cathedral) who attract attention at festivals, competitions or film reviews. The role of cinematographers and their importance as contributors to the visual effect of the whole construction — the final shape of the film picture — is usually underappreciated.³³⁾

Żydowicz's statement captures something of Camerimage's 'no red carpet' ethos, a characteristic of the festival routinely mentioned by visiting journalists. In 2006, for instance, Nick Holdsworth of the American trade paper *The Hollywood Reporter* described the exceptionality of Camerimage thusly: 'The chance to spend time in the company of like-minded professionals and filmmaking aficionados in an atmosphere that is both intimate and relaxed — there are no red carpets here — is a more likely explanation.'³⁴⁾ A year later, another US trade paper *Variety* suggested '[t]he event's intimacy allows attendees to mix with talent in a highly accessible atmosphere where there are no velvet ropes and VIP lounges.'³⁵⁾ This conspicuous absence of markers of prestige was also noted by Chris Patmore of the magazine *MovieScope*, who wrote:

Because the festival's remit is to showcase the best in cinematography, there is no clamour for premieres and red carpet events, instead they are great films with fantastic images followed by Q&As that have intelligent questions from people who both understand the work and want to know more about how it was achieved.³⁶⁾

of Hollywood and independent films at festivals sometimes provokes outrage, as evinced by an anecdote told by the actor Tim Robbins: 'Cannes is a very strange mixture of the art of film and total prostitution of film (...) One of the things I remember from my first year here in 1992 is walking into a room and meeting a great actor like Gérard Depardieu and then walking out and seeing this poster of a woman with large breasts holding a machine gun. The film wasn't made yet, but they already had a title and an ad concept'. Quoted by Kenneth Turan, *Sundance to Sarajevo. Film Festivals and the World They Made* (Los Angeles: University of California Press, 2002), p. 21.

33) See <<http://www.camerimage.pl/en/miedzynarodowy-festiwal-sztuki-autorow-zdjec-filmowych-camerimage.html>> [accessed 12 August 2015].

34) Nick Holdsworth, 'Crafting an image', *Variety*, <<http://www.hollywoodreporter.com/news/crafting-an-image-143130>> [accessed 12 August 2015].

35) '50 unmissable film festivals', *Variety*, <<http://variety.com/2007/film/markets-festivals/50-unmissable-film-festivals-1117971644/>> [accessed 12 August 2015].

36) Chris Patmore, '21st Camerimage Festival report', *MovieScope*, <<http://www.moviescopemag.com/market-news/featured-editorial/21st-camerimage-festival-report/>> [15 August 2015].

While networking plays a key element role in the film festival field, as the press coverage cited immediately above demonstrates, it is also important we acknowledge the dominant discursive construction of traditional film festivals. Camerimage is depicted as offering an alternative to their 'general practices', including the great man theories of cinema they tend to propagate. This apparently proved too much for the director Wim Wenders who received Camerimage's Award to the Director with Unique Visual Sensitivity in 2006. 'It is not a festival for those who behave like a diva,' recalled Żydowicz about Wenders, adding: 'When he stayed on the stage for like half an hour talking about himself before steeling the limelight from awarded lenser Robbie Miller, I said to him that I would not accept it. I know it was not diplomatic but here at Camerimage no one gets respect for free.'³⁷⁾ It is clear that this emphasis on a combination of technology and craftsmanship, paired with a rejection of the notion of individual vision, poses something of a challenge to the autonomous logic of the field in which Camerimage finds itself. That this discursive struggle for legitimacy translates into a material struggle would seem to support film director Andrzej Wajda's 1993 proclamation that this festival was a 'risky initiative with dubious evaluation criteria.'³⁸⁾

However, if we are indeed better to understand the dialectics of this particular struggle, it is also necessary we recognize that Camerimage's strategies have never been quite as unambiguously critical of the film festival status quo as they may initially appear. The ambivalence characterizing Camerimage's philosophy toward cinematographers as elite artists is recognized by the cinematographer Phedon Papamichael, who suggested 'it's such a terrific, warm event, and cinematographers love it because they are truly appreciated and treated like artists'³⁹⁾. The profession of cinematography, one might argue, is in reality apt to pair a revisionist perspective with notions of high art. Even the emphasis on collectivity conveyed by Żydowicz through his aforementioned cathedral metaphor ultimately imbues creative practice with a sense of the spiritual. What is more, it needs stressing that the majority of the awards Camerimage bestows include in the titles they carry the rather grandiose phrase 'unique visual sensitivity' instead of something more down-to-earth such as 'taught manual proficiency'. One can trace the hidden spirit of conservatism in Camerimage's invocation of cultural capital back to the 'Polish film school', to its contemporary the Łódź Film School, and to the city of Łódź itself.

The notion of pre-1990s Polish cinema as an art cinema has been propagated internationally by a range of influential tastemakers including the Hollywood auteur Martin Scorsese — care of his Masterpieces of Polish Cinema project — and the directors of photography Jerzy Wójcik, Mieczysław Jachoda, Jerzy Lipman, and Witold Sobociński. Moreover, the promotion and reception of directors like Andrzej Wajda, Roman Polański, Wojciech Jerzy Has, and Krzysztof Kieślowski as aesthetically sophisticated Polish filmmakers has helped to build a modernist reputation for the output of the country. This cultural capital has in turn been transformed into social currency. As far as Camerimage is concerned, this phenomenon gathered momentum since the year 2000 when the festival

37) Quoted by Jakub Wiewiórski, 'Camerimage Gang', *Gazeta Wyborcza*, 12 February 2010.

38) Ibid.

39) Quoted by David Heuring, 'D.P. Showcase Camerimage Benefits From Razor-Sharp Focus', *Variety*, 4 November 2014.

relocated from Toruń to Łódź — a visually arresting city replete with striking post-industrial ruins; one of the birthplaces of Polish art cinema; alma mater to the bulk of the aforementioned filmmakers. This decidedly un-touristy anesthetic charm, in conjunction with the modernist reputation of Polish cinema, has helped the organizers of Camerimage to convince prominent players in the international cinematic field to invest cultural capital into this otherwise semi-peripheral initiative.

The exploitation of resources rich in cultural capital, along with its conversion to social capital, are fundamental to understanding Camerimage's strategy as one rooted in the accumulation of cultural capital. The number of 'special awards' given to festival attendees exceeds that given to those actually competing there. This practice started at the very first edition of Camerimage in 1993, since which time the 90 competition awards were easily surpassed by 157 special awards. The latter includes standards such as the 'Lifetime Achievement Award', but crucially others appear specifically tailored to accumulate social capital. These have included a 'Special Award from Cinematographers to an Actor for Visual Valor' bestowed upon John Malkovich in 2001, and an Award for 'Taking Care of Artistic Vision and Helping Transfer it to Film Stock' given to Kodak three years later. Camerimage has also doled out awards under its 'friends of the festival' banner, including the 'Special Medal for Immense Contribution to the Development of Camerimage Festival' given to the director Arthur Hiller in 1994 and the cinematographer Victor J. Kemper in 2000, the 'Award for the Idea Inspiring the Creation of Camerimage' given to German filmmaker Volker Schlöndorff in 2002, and the 'Friend Of The Festival' Badges awarded annually from 2012. This strategy connects Camerimage to collective authorship. Indeed, in a number of interviews, Żydowicz has bestowed the 'guiding spirit' title upon prominent figures from the international production field, including the Italian cinematographer Vittorio Storaro, his Swedish counterpart Sven Nykvist, and the American Conrad Hall. The rhetoric of collective authorship also builds social and cultural capital by developing a network of associates whose symbolic capital can be appropriated as a consequence of a fairly standard strategy-generating habitus.⁴⁰⁾

The threshold between social and cultural capital is exemplified by the case of David Lynch. By his own admission, Lynch fell in love with both the city of Łódź and the Camerimage festival upon his first visit in 2000:

When I first came to Łódź, I was astonished', explained the American director, 'Winter sunlight, heavy grey clouds, factories, old houses with devastated walls, trees without leaves — this all conjuncted. (...) I felt in love with Łódź because this is one of the few places where poverty does not deprive people from their energy. (...) if you want to experience something shockingly authentic, visit Łódź.'⁴¹⁾

40) I concur with Bourdieu when he writes 'The problem of the conscious or unconscious character of strategies, thus of the good faith or cynicism of agents which is of such great interest to petty-bourgeois moralism becomes nonsensical'. Quoted by Bourdieu and Wacquant, *An Invitation to Reflexive Sociology*, p. 129, note 83.

41) 'Tu się zdarzy cud. Z Davidem Lynchem rozmawia Krzysztof Kwiatkowski', *Newsweek*, no. 53 (2009).

While perhaps a little trite, Lynch stresses how the anesthetic city ruins of Łódź draw cultural capital by way of invoking discourses associated with high art. Lynch would film his short *The Green Room in Lodz* (2005) and parts of the feature-length *Inland Empire* (2006), both co-produced by Camerimage organizer the Tumult Foundation, in this city. In 2000, he also received two special awards: the Golden Frog for Visual Valour in Direction, and The Golden Frog for a Duo, shared with director and cinematographer Frederick Elmes. Having been awarded the Order for the Contribution to Polish Culture in 2003, Lynch would also receive the Lifetime Achievement Award for Directing in 2012. The partnership between Lynch and Camerimage arguably reached an apotheosis however in 2005 with their plan to build a film studio and a conference center in Łódź for an estimated PLN 500,000,000 (US\$125,000,000).⁴²⁾ The Lynch Studio would include a set, a music hall, postproduction facilities, and workshops for crafts including sculpture, pottery, upholstery, and jewelry. Designed by the esteemed architect Frank Gehry, the 37,000 m² Camerimage Łódź Center was set to boast screening rooms, conference facilities, a television studio, and exhibition space. Billed as a 'second Guggenheim' — and said to be bankrolled by the City of Łódź, the Ministry of Culture and Heritage, and the European Union — it soon became clear that this project, which had received international attention, would never happen.⁴³⁾

Łódź city council ultimately withdrew its financial support for Camerimage Łódź Center in 2010, leading the Lynch Studio to be put on ice and to the festival relocating to Bydgoszcz.

While the limited scope of this essay prevents a thorough account of this saga, its most significant development — 150 mainly student supporters of the project occupying council chambers for six days in protest at the council's decision — is worth stressing because

42) For a detailed account of the project's history see Konrad Klejsa, 'Surrealne sny o łódzkim Bilbao. Camerimage i architektura' in Ewa Ciszewska and Konrad Klejsa (eds.) *Kultura filmowa współczesnej Łodzi*, (Łódź: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. L. Schillera w Łodzi, 2015).

43) See R. B. Doyle, 'The Hollywood of Poland Reclaims Its Industrial Past', *The New York Times*, 8 January 2012; Michał Chaciński, 'Lynch Rallies Lodz for Art Center', *Variety*, <<http://variety.com/2008/film/markets-festivals/lynch-rallies-lodz-for-art-center-1117980530/>> [accessed 15 August 2015]. This project has even been discussed by Slavoj Žižek. Considering my earlier account of Łódź and its anesthetic charm, the style of Žižek's account is worth quoting at length: 'In November 2003, after a visit to Poland, where he participated in the Camerimage festival and opened an exhibition of his own paintings and sculptures in Łódź, David Lynch was completely fascinated by this truly 'post-industrial' city: the big industrial centre with most of the steel works and other factories in decay, full of crumbling grey concrete housing developments, with extremely polluted air and water. Lynch wants to invest money there to create his own cinema studio, and help to transform Łódź into a thriving centre of cultural creativity (Peter Weir and Roland Joffe are also linked to this project). Lynch has emphasized that he 'feels very much at home in Poland' — not in the Romantic Poland of Chopin and Solidarnosc, but precisely in this ecologically ruined Poland of industrial wastelands. This news once more confirms Lynch's extraordinary sensitivity, on account of which we should be ready to forget his reactionary political statements, as well as his ridiculous support for a New Age megalomaniac project of a mega-centre for meditation. The post-industrial wasteland of the Second World is in effect the privileged 'eventual site', the symptom point from which we can undermine the totality of today's global capitalism. We should love this world, up to and including its grey decaying buildings and sulphurous smell — all this stands for history, threatened with erasure between the post-historical First World and the prehistorical Third World.' See Slavoj Žižek, 'Burned by the Sun', in Slavoj Žižek (ed) *Lacan: The Silent Partners*, (London: Verso, 2006).

it reflected and allowed stakeholders to rearticulate the ideological standard of a conflict between autonomous art and heterogeneous political structures. Thus, Żydowicz publically announced that, in addition to pursuing legal action, local scholars should join the sit-in and discuss art and culture with the young campaigners.⁴⁴⁾ That their protest proved unsuccessful was — and is — largely beside the point. After all, it was primarily a performative gesture designed to accumulate symbolic capital by staging a confrontation between radical artistic autonomy and municipal bureaucracy, thereby linking Camerimage to notions of art.

The act of overwriting the heterogeneity of cinematography with discourses of autonomous art is writ large in a DVD blurb for *Tumult Over Łódź* (2013), a documentary co-produced by Camerimage organizers.⁴⁵⁾ It reads:

A distinctly unusual film edited almost entirely using archival footage collected over twenty years of Camerimage film festival, television news, amateur photos posted online by anonymous authors, official recordings from Łódź city council sessions, as well as eye-catching animations and hip-hop music videos. Everything shot in a variety of formats and techniques, from analog to digital. This unusual conglomeration provides a perfect backdrop for a dramatic and emotional story about the fate that has befallen the New Center of Łódź and the wonderful artistic plans destroyed by political intrigue, shortsightedness of decision makers and, finally, by simple greed and avarice. It is also a film about a struggle in defense of honor and dignity, about gradual accumulation of hatred and the great strength that lies in high art. The film features the greatest contemporary filmmakers from all over the world, while the story, narrated by former mayor of Łódź Jerzy Kropiwnicki, revolves around David Lynch, Frank Gehry and Marek Żydowicz. We also witness young local students who go on strike in defense of culture by occupying municipal building for a week.

Conclusion

In *The Economy of Prestige* James English rightly suggests that '[i]deologically, the prize offers particularly rich opportunities to test and affirm the notion of art as a separate and superior domain, a domain of disinterested activity which gives rise to a special, nontemporal, noneconomic, but scarce and thus highly desirable form of value'.⁴⁶⁾ This essay has examined the Camerimage festival's struggle for legitimacy, arguing that the very specificity of this event may appear to pose a challenge to the field of film production and the ideology of autonomous art. Where I suggested that at least some revisionist elements are constantly present in this festival's own discourse, its prominent and stable position in the local field hinges on its long-term accumulation of both cultural and social capital.

44) Quoted in 'Marek Żydowicz okupuje Urząd Miasta!', *Gazeta Wyborcza*, 6 January 2010.

45) Tumult Foundation is the Camerimage organizer. The word 'tumult' means the same in Polish as it does in English.

46) English, *The Economy of Prestige*, p. 52.

Moreover, within the logic of 'differentiated imitation', Camerimage maintains its status by neutralizing any heterogeneous dimensions of cinematography and by spotlighting the autonomous spirit of this profession.

Michał Pabiś-Orzeszyna teaches at the School of Media and Audiovisual Culture, University of Lodz, Poland. His Ph.D. thesis examined methodological change in cinema historiography since the 1980s, including the influence of media archeology. He is currently researching the social history of the Polish media industries.

Film Cited: *Avatar* (James Cameron 2009), *Dawn of the Planet of the Apes* (Matt Reeves, 2014); *Fury* (David Ayer, 2014); *Goodbye to Language 3D* (Jean Luc Godard, 2013); *Inland Empire* (David Lynch, 2006)); *Mr. Turner* (Mike Leigh, 2014); *Pina* (Wim Wenders, 2011); *Rush* (Ron Howard, 2013); *Shirley — Visions of Reality* (Gustav Deutsch, 2013); *The Green Room in Lodz* (David Lynch, 2005); *Tumult Over Łódź* (Leszek Cichoński, 2013)

SUMMARY

Conflict Management. The Camerimage Festival and Dialectics of Prestige

Michał Pabiś-Orzeszyna

This article is a case study of The International Film Festival of the Art of Cinematography Camerimage (hosted by Polish cities of Toruń /1993–1999/, Łódź /2000–2009/, and Bydgoszcz /2010–/). The festival's main goal is to contribute 'to the growth of cinematographers' prestige'. My attempt is to picture wider significance of this specificity. What interests me most is the struggle for legitimacy in the local film production field. I will argue that despite the fact it can be seen to pose a challenge to the field's logic, Camerimage holds a strong position in the local film production field.

Pavel Skopal

Risk and Trust in State-Socialist Co-Production Practice

DEFA-Barrandov Collaborations of 1970s and 1980s

In 1969, the Babelsberg group of *Deutsche Film-Aktiengesellschaft* (DEFA) greenlighted the children's film *Adventure with Blasius* (1974), an adaptation of Werner Bender's novel *Messeabenteuer 1999* (1956), it initially envisaged as a wholly German project. Having reviewed early versions of the film's script, DEFA requested Czechoslovakia's Barrandov studios provide a scriptwriter to revise a draft penned by Fred Rodrian and Gerhard Holtz-Baummer. Barrandov turned to Milan Pavlík, who had specialized in such fare since the early 1950s.¹⁾ DEFA would itself later recruit the Czechoslovak director Václav Vorlíček to helm *Adventure with Blasius* in a decision clearly motivated by his work on the commercially and critically successful fairytale *Three Nuts for Cinderella* (1973). However, when Vorlíček reportedly fell ill, Barrandov elected not to inform its German partners, much to their irritation.²⁾ And so, in December of 1973, Ota Hofman, the head of the Barrandov group responsible for children's films, composed a courageously impudent letter to the studio's notoriously arrogant chief dramaturge, Ludvík Toman.

DEFA is disconcerted from the situation [...] and I feel like Alice in wonderland as well [...]. Find out who should be blamed for the fact that nobody at DEFA knows Vorlíček withdrew from this project [...] Both you and I are losing *the trust* [my emphasis] of our foreign partners, which is so hard to earn. I demand an investigation into this situation, because other co-productions could be jeopardized this way — a situation in which I do not wish to find myself again. I have been made to feel deeply ashamed before our partners at DEFA; close friends with whom we wish to continue working.³⁾

1) Letter from Hofman to producer Z. Oves, 12 June 1974. Barrandov Studio a. s., archive (hereafter BSA), Prague, sbírka Scénáře a produkční dokumenty — *Dobrodružství s Blasiem*.

2) Vorlíček suggests this purported illness was nothing more than an evasion tactic used to derail the project. Author interview, 16 June 2015.

3) Letter from Ota Hofman to Ludvík Toman, 17 December 1973. BSA, sbírka Scénáře a produkční dokumenty — *Dobrodružství s Blasiem*.

Hofman's invocation of a trust so hard to earn yet so easily lost highlights the nature of the DEFA-Barrandov co-productions examined in this essay. In particular, it draws our attention to the roles risk and good faith played in the development of these projects. While focused on the concepts of risk and trust in the 1970s and 1980s, the conclusions I derive from such an analysis promise to be transferable to other international co-productions developed under State-socialism and potentially even to those of other film industries.

Risk and Trust

Several scholars have considered the roles risk and trust play in the culture industries generally,⁴⁾ with at least two focusing on film industries,⁵⁾ and many more specifically approaching risk in this most financially unpredictable sector.⁶⁾ For example, Chris Mathieu has suggested that trust "[...] secures the creative space within which one can use one's skills, experiment, learn, reflect, and thus develop as an artistic craftsman."⁷⁾ While generally agreeing with his position, I would nevertheless like to offer two caveats. First, I would prefer to distance myself from the questionable notion that highly autonomous creative groups operated in East European film industries of the 1960s before they succumbed to a more bureaucratically controlled system of dramaturgy and production thereafter. In contrast to such a monolithic simplification, a consideration of risk and trust enables us to imagine these creative environments as multi-dimensional and multidirectional. To do so, is not to restrict ourselves to a hierarchical relationship between administrative bodies and subordinate creative personnel though, but rather also to recognize a horizontal axis characterized by business partners and ideological allies. In so doing, we may consider this relationship both in top-down fashion — from centralized managerial power toward practitioners at the periphery — and in bottom-up fashion, insofar as power is directed from dramaturgical groups toward functionaries. In the case of international co-productions, bureaucrats tailored their decisions to what they perceived as the professional values and ideologies of indigenous dramaturgical units, as well as to the ideologies of their overseas partners. Similarly, dramaturges took the values of their partners into account when proposing and developing projects. My second reservation concerns the terms "risk" and "trust" themselves, both of which I feel demand greater scruti-

4) Mark Banks, Andy Lovatt, Justin O'Connor and Carlo Raffo, 'Risk and Trust in the Cultural Industries', *Geoforum*, vol. 31, 2000, pp. 453–464.

5) Both related to Denmark. See Eva Novrup Redvall, 'Encouraging Artistic Risk Taking through Film Policy. The Case of New Danish Screen', in Mette Hjort (ed.), *Film and Risk* (Detroit: Wayne State University Press, 2012), pp. 209–226; Chris Mathieu, 'The "Cultural" of Production and Career', in Petr Szczepanik — Patrick Vonderau (eds.), *Behind the Screen: Inside European Production Cultures* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013), pp. 45–60.

6) See for example Arthur De Vany, *Hollywood Economics: How Extreme Uncertainty Shapes the Film Industry* (London: Routledge, 2003); Michael Pokorny and John Sedgwick, 'The Financial and Economic Risks of Film Production', in Mette Hjort (ed.), *Film and Risk*, pp. 181–196.

7) Mathieu, 'The "Cultural" of Production and Career', p. 55.

ny and clarification. My use of these terms derives from the economist Oliver E. Williamson rather than the sociologists Anthony Giddens and Ulrich Beck.⁸⁾

Calculativeness and institutional trust

It needs stressing that Williamson's influential discussion is still questioned on the basis that it excludes trust from social-science research, by restricting its use to "very special relations between family, friends, and lovers."⁹⁾ For Williamson, instead of noncalculative trust, commercial relations within institutions are invariably characterized by calculativeness, whereby agents form subjective probabilities about others' actions.¹⁰⁾ Therefore, if we are to apply Williamson's model to social-science research it is necessary to differentiate between trust as a non-calculative term and risk as a concept suited to calculative relations. Accordingly, I shall draw from Williamson the concept of "institutional trust" — a form of trust wherein large institutions provide safeguards which complement those specific interactions in order to support the actions of agents therein.¹¹⁾

Williamson outlines three ways in which the term "trust" is used: Calculative Trust, Personal Trust, and Institutional Trust. The first of these, Calculative Trust does not represent a legitimate form of trust because it is underpinned by calculative relations derived from perceptions of risk; he suggests that to describe such conduct as trust would amount to a misuse of this term. Williamson proposes that Personal Trust pertains only to personal relationships liable to be destabilized by calculative behavior. Lastly, he employs the term Institutional Trust to refer to "the social and organizational context within which contracts are embedded".¹²⁾ As the conduct that gives rise to institutional trust is shaped by and to the dynamics of the institution in which it is conducted, calculativeness once again surfaces, leading Williamson to subcategorize Institutional Trust in a number of ways including "societal-trust" and "political-trust". I employ such hyphenates because they provide us with an instructive means of examining the behavior of film industry decision-makers.

What is more, Williamson identifies six types of institution context in which such behaviors take place, each representing a hyphenated form of trust: societal culture, politics, regulation, professionalization, networks, and corporate culture.¹³⁾ The levels of risk involved in each of these contexts are determined to a greater extent by the relative strength of the safeguards characterizing a given institutional environment. Thus, transactions viable in a strongly safeguarded environment may not be quite as viable in one less safe-

8) For an overview of approaches toward risk see Mette Hjort, 'Flamboyant Risk Taking: Why Some Filmmakers Embrace Avoidable and Excessive Risks', in Hjort, *Film and Risk*, pp. 33–38.

9) See Guido Möllering, 'Trust, Calculativeness, and Relationships: A Special Issue 20 Years after Williamson (1993a)', *Journal of Trust Research*, vol. 4, no. 1 (2014), pp. 1–24; Oliver E. Williamson, 'Calculativeness, Trust, and Economic Organization', *Journal of Law and Economics*, vol. 36, no. 1 (1993), Part 2, p. 484.

10) Williamson, 'Calculativeness', pp. 453–486.

11) See Möllering, 'Trust, Calculativeness, and Relationships', p. 3.

12) Williamson, 'Calculativeness, Trust, and Economic Organization', p. 486.

13) Ibid., p. 476.

guarded, because it would not be cost-effective to invest in the extra levels of governance needed. In this sense, levels of transaction-specific governance are determined by a number of factors:

Societal culture

Contracts are jeopardized in a society supporting opportunism and condoning hypocrisy; a culture in which sanctions against strategic behavior are weak, legal action is difficult to enforce due to widespread corruption, and individuals have few reservations about engaging in opportunistic behavior. In such societies, transactions are invariably based on a model of immediate exchange/remuneration of goods and services, wherein no safeguards are needed to protect those involved. Generally speaking, the Czechoslovak film industry behaved opportunistically towards its western partners, as evinced by the myriad aborted projects between them.¹⁴⁾ The low risk inherent in the immediacy of such transactions partly explains these industries' preference for commissions, rather than for co-productions, and reminds us why Barrandov was open to collaborating with western and particularly with US concerns in the 1970s and 1980s.¹⁵⁾ To say that societal culture under State-socialism was inclined toward opportunism is not to imply western producers did not also behave opportunistically.¹⁶⁾ Rather, it is to say that business relations were subject to greater political and ideological demands in the Eastern Bloc countries than in the west, a situation which encouraged comparatively high levels opportunistic behavior shaped by perceptions of the political climate.

Politics

The legislative and judicial autonomy from politics, which underwrites investor confidence generally, was clearly a weakness for State-socialist film industries controlled and intertwined with State and Party functionaries. Even though it is difficult under these circumstances to differentiate between societal culture and politics, we can nevertheless pinpoint some fairly explicitly formulated demands and bans. An illustrative example is provided by DEFA's attitude to potential partners in West Germany. DEFA was forbidden from partnering with companies from this country — and vice versa — at least until relations thawed between the neighbors in the 1970s. Thus, when the West German Westdeutscher Rundfunk was invited to join Barrandov-DEFA on *Three Nuts for Cinderella*, DEFA head Albert Wilkening told his Barrandov counterpart that, in spite of

14) See Pavel Skopal, 'Barrandov's Co-productions. The Clumsy Way to Ideological Control, International Competitiveness and Technological Improvement', in Lars Karl and Pavel Skopal (eds), *Cinema in Service of the State. Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945–1960* (New York — London: Berghahn Books, 2015), pp. 89–106.

15) In the first half of the 1970s, Barrandov provided services for a total of fifteen feature films and television series produced either by west European or American companies. Among these were *Short Night of Glass Dolls* (1971), *Slaughterhouse — Five* (1972), and *Operation: Daybreak* (1975). See report on Barrandov Studios activities in the period 1971–1975. National Film Archive, R19 – AII – 4P – 5K.

16) A telling example is Carlo Ponti's exploitation of a minor contractual oversight to withdraw financial support of *The Firemen's Ball* (1967). See Francesco di Chiara and Pavel Skopal, 'Příliš kruté pro Američany. Carlo Ponti, česká nová vlna a barrandovské koprodukce se západní Evropou', in Anna Batistová (ed.), *Hoří, má panenko* (Praha: Národní filmový archiv, 2012), pp. 56–79.

a general agreement of cooperation between the two Germanys, nothing related specifically to cultural exchanges existed, making any such collaboration impossible.¹⁷⁾

Regulation

The establishment of independent regulatory agencies increases trading confidence; however, under State-socialism the creation of such bodies required executive ratification, rendering them unfeasible. This is not to say that cultural functionaries abandoned the idea of establishing a regulatory body in the form of an annual conference attended by Soviet Bloc film industries. Yet, the body was anything but independent, as the Soviet Ministry of Culture exerted a profound influence on the conferences held in the late 1950s.¹⁸⁾

Professionalization

A comparatively friendly business environment was fostered by high levels of professionalization in East Germany and Czechoslovakia. Film studios had been operating for some time in these countries. As had film schools; Prague's FAMU opened in 1946, and its GDR counterpart the Hochschule für Film und Fernsehen some eight years later. As well as stimulating interest among film industries on both sides of the Iron Curtain, this environment precipitated the co-productions between Barrandov and DEFA which ultimately begat twelve films from 1957 to 1985.

Networks

Informal networks provide an important means of generating credibility. The specific networks which developed between the DEFA and Barrandov dramaturges responsible for children's films are elucidated below.

Corporate culture

This form of institutional trust is mainly represented by informal structures that takes shape within a formal organization or institution, and which contributes to the viability of the latter by way of communication, by sustaining cohesiveness, and by the fostering of personal integrity, self-respect, and autonomy.¹⁹⁾ Informal structures of this sort thrived under the bureaucratized system of dramaturge at Barrandov in the 1970s and 1980s, as exemplified by Hofman's group.

Although their conduct was expected to generate profit, this was by no means the only, or even the principal, force driving the rational agents operating in these institutional environments — directors, scriptwriters, dramaturge, and so on — nor for that matter the institutions of which they were a part, i.e. the film industry or a ministry of the State.

17) Bundesarchiv Berlin (BArch), VEB DEFA-Studio für Spielfilme DR 117/26495-2, A letter from Wilkening to Fábera, 31 July 1973.

18) See Skopal, 'Barrandov's Co-productions', pp. 96–98.

19) On the informal postwar organization of work at Barrandov see Petr Szczepanik, "'Veterans' and 'Dilettantes'. Film Production Culture vis-à-vis Top-Down Political Changes, 1945–1962', in Lars Karl and Pavel Skopal (eds.), *Cinema in Service of the State* (London — New York: Berghahn Books, 2015), pp. 71–88.

Prestige, as a means of building cultural hierarchies and indirect capital gain, was also a significant motivating force.²⁰⁾ At this point, it is helpful for us briefly to return to Hofman's letter cited in the introduction to this essay. Hofman's use of the term "trust" explicitly invokes his institutional environment, and, in more implicit terms, the low risk environment of his own dramaturgical group, which was characterized by high levels of professionalization, networking, and corporate culture. In other words, Hofman maintains a congenial relationship with the DEFA dramaturges Thea Richter and Christel Gräf, while serving as an important mediator between his studio and DEFA when collaborating on fairytales.²¹⁾

The societal and political framework of international cooperation

The tradition and prestige of DEFA and Barrandov was shaken by changes in the political environment. Of particular relevance for DEFA was a 1965 conservative turn in East Germany known as "Kahlschlag"; for Barrandov a similar shift occurred after 1968, ushering in the period of so-called "normalization."²²⁾ Although these developments curtailed creative autonomy to some extent, they did not undermine the mutual interests characterizing the partnership between the two studios. Quite the contrary: where Barrandov remained attractive to DEFA as a service provider, even under normalization,²³⁾ Barrandov's management demonstrated greater interest in collaborating with an ideologically "trustworthy" DEFA than during the previous, comparatively liberal, years. Bonds between the two were in fact strengthened in the early 1970s by a politically motivated purge of talent at Barrandov. These developments helped to raise the profile of those surviving dramaturgical groups representing continuity with the previous decade; groups such as that responsible for children's films, headed by Ota Hofman.²⁴⁾

20) See James F. English, *The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value* (London: Harvard University Press, 2008).

21) For detailed analysis of the roles informal networks played in DEFA-Barrandov co-productions see Pavel Skopal, *Pragmatic Rapprochements: Cultural Transfer, Popular Cinema, and East German-Czechoslovak Coproductions, 1957–1985*, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, forthcoming.

22) 'Normalization' was a period in Czechoslovak history that followed the Soviet-led invasion of the country in 1968. The conservative turn in politics that normalization brought with it significantly affected cultural policy and film culture.

23) In a 1987 report about cooperation with socialist countries, the Department for International Relations at the Central Film Administration or Hauptverwaltung Film (hereafter HV Film) spoke highly of Barrandov's services. Report from March 3, 1988. HV Film, DR 1, sig. 14913. Other co-production partners proved less reliable. For example, in relation to *Faithfulness We Pledge* (1988), the Bulgarians were described as 'weak in organisation, especially as regards the working and living conditions.' See report from the director of DEFA Hans Dieter Mäde to the head of HV Film Horst Pehnert, December 14, 1987. HV Film, DR 1, sig. 14888.

24) On preceding DEFA-Barrandov co-productions and informal personal contacts between studio practitioners see Pavel Skopal, 'Reisende in Sachen Genre — von Barrandov nach Babelsberg und zurück. Zur Bedeutung von tschechischen Regisseuren für die Genrefilmproduktion der DEFA in den 1960er und 1970er Jahren', in Michael Wedel, Barton Byg, Andy Räder, Skyler Arndt-Bryggs and Evan Torner (eds), *DEFA international. Grenzüberschreitende Filmbeziehungen vor und nach dem Mauerbau* (Wiesbaden: Springer VS, 2013), pp. 249–266; and Skopal, 'Pragmatic Rapprochements'.

A desire to maximize productivity exerted the greatest single influence on the revival of DEFA-Barrandov co-productions in the 1970s. Both partners believed they could increase output by splitting production costs. Moreover, DEFA was interested in sharing in the dramaturgical and screenwriting capacities of the Czechoslovaks, who were vastly experienced in making children's films. DEFA was also greeted warmly in Czechoslovakia. Personnel who had survived the aforementioned purges were now more than happy to work on children's fare as it meant they remained employed.

The strict bureaucratic control of both East German and Czechoslovak feature film production of the 1970s and the 1980s was intensified when it came to international co-productions. It was easier and safer for west European concerns to eschew formal co-productions with their East European counterparts while still hiring them as service-providers on certain localized aspects of production. Co-productions between East German and Czechoslovak studios, on the one hand, and, on the other, western concerns dropped significantly from 1970 to 1989. In this period, the two only worked on five projects with West Germany and one with a French partner. By contrast, DEFA collaborations with Soviet studios stood at eleven, followed by eight with Czechoslovakia, and smaller numbers with Bulgaria, Poland, Hungary, Mongolia, Vietnam, Austria, and Switzerland. Barrandov similarly focused its international co-productions on Eastern-Bloc partners: sixteen with the Soviet Union, eight with DEFA, seven with Poland, and three with Bulgaria, while it also sporadically partnered with studios in Yugoslavia, Hungary, Cuba, Austria, Tunisia, India, and Switzerland. In effect, the number of the partnerships between DEFA and Barrandov surpassed even those between Barrandov and individual Soviet partners, as the latter were scattered across a range of Soviet studios. Children's films and fairytales prevailed in the DEFA-Barrandov co-productions in the relevant period of 1970s and 1980s: *Three Nuts for Cinderella* (1973), *Adventures with Blasius* (1974), *The Island of the Silver Herons* (1976), *The Cat Prince* (1979), and *Magical Inheritance* (1985).²⁵⁾

The political circumstances under which these Czechoslovak-East German co-productions were developed differed from those of the 1960s. 'Normalization' precipitated a renegotiation of the relationships between cultural producers in East Germany and Czechoslovakia. A liberalized Czechoslovak cultural policy, which had caused tension between these two countries, was redrafted by hardliners, ensuring it was now in synch with that of the GDR. The official ideological positions of both the East German and Czechoslovakia Communist Parties were thus closer than heretofore, removing a stumbling block to their cinematic partnerships. Furthermore, in 1970, Barrandov underwent major managerial and organizational changes, which saw it restructured in a manner similar to that which DEFA had inaugurated in 1966, with its six 'artistic groups' replaced by six dramaturgical groups and four production groups. The separation of the dramaturgical stage from production had at least two significant effects. First, the center of ideological control shifted to the dramaturgical level, and the dramaturgical unit was deprived of any significant responsibility under this bureaucratic system. Second, the system loosened

25) The other three being the period comedy *The Stolen Battle* (1971), the E.T.A. Hoffmann adaptation *The Devil's Elixirs* (1972), and the political drama *Theodor Lessing* (1973).

contacts between the dramaturgical group and the director, thus all but eliminating the possibility of personalized group styles of filmmaking.²⁶⁾

If we follow the conditions for co-productions, as well as the institutional conditions of the projects and the risks involved for administrative and creative personnel, we can identify individual levels at which significant decisions on co-production projects were taken. At the most general of these, a space for co-productions was secured by agreements on cultural cooperation, usually of a fairly brief duration of two years and anything but specific in terms of what they outlined.²⁷⁾ Despite their generality, such contracts helped to construct an opportunistic societal culture, recalibrating the film industry's mandate in line with the political situation. Agreements between film industries were much clearer. Specifying and quantifying responsibilities, they typically covered international exchanges of filmmakers and functionaries who "shared experiences", attended premieres and film festivals, and promoted their nation's filmic output. Nevertheless, if the political climate was stable, the details of these agreements remained unchanged, and some of the activities stipulated therein abandoned (by my reckoning about one third all told). Major shifts in the political climate generally, and in the relationship between East Germany and Czechoslovakia or any other Eastern-bloc nations, led to differences of degree rather than kind when it came to such agreements. Thus, tension between Poland and the GDR in the early 1980s did not result in the termination of those agreements already in place, but rather in their being implemented with little fanfare; and in a series of planned exchanges of personnel being canceled.²⁸⁾ Regardless of the political climate, plans pertaining to co-productions tended to be sketched roughly, if indeed any details were spelled out at all. For example, a contract between the HV Film and Central Directorate of Czechoslovak Film for 1988–89, signed by Horst Pehnert and Jiří Purš, stipulated exchanges of personnel, but precious little else. Similarly, most of the agreements signed in the 1970s and 1980s between DEFA and Barrandov stipulated that co-produced films would receive gala premieres — assuming they mentioned co-productions at all that is.²⁹⁾ The generality of such agreements implies that principal preemptive control came from another source: instructions sent to dramaturgical groups by heads of the film industry or chief dramaturges. Following these instructions significantly diminished the risk of a project collapsing during a later phase of production.

26) This being said, in 1982, the system at Barrandov was partly reformed. The dramaturgical groups, which were largely isolated from production, were replaced by dramaturgical-production groups as units which included dramaturges and production managers. See Petr Szczepanik, 'The State-socialist Mode of Production and the Political History of Production Culture', in Petr Szczepanik and Patrick Vonderau (eds), *Behind the Screen: Inside European Production Cultures* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013), p. 121; Dieter Wolf, 'Die DEFA-Spielfilmproduktion unter den Bedingungen staatlicher Finanzierung und Kontrolle. Zur Arbeit und Organisation der DEFA-Dramaturgie', in Klaus Finke (ed.), *Politik und Mythos. Kader, Arbeiter und Aktivisten im DEFA-Film* (Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg, 2002), p. 112; Juliane Scholz, *Geschichte des Drehbuchautors in den USA und in Deutschland* (Ph.D. Thesis, University Leipzig, 2014), pp. 243–253.

27) For an overview of Czechoslovak-East German cultural agreements see Ivan Klimeš, 'Koprodukce jako politikum. K pozadí vztahů mezi filmovými studii DEFA a Barrandov po potlačení Pražského jara'. An unpublished manuscript.

28) Report from March 3, 1988. HV Film, DR 1, sig. 14913.

29) HV Film, DR 1, sig. 14900.

Risk-eliminating control

Problems tended to emerge when instructions delivered by decision-makers in this bureaucratic system failed to adhere to strict rules or to outline clear criteria, phenomena making them quite difficult to follow. As Marcela Pittermannová, a onetime dramaturge at the group responsible for children's films, recalls "in contrast to the 1960s, receiving approval of a script by a dramaturgical group meant nothing in the 1970s. The final word came from the new director general of Czechoslovak Film Jiří Purš. [...] who often clashed with Toman [...] because he was not as uncompromising as Toman."³⁰⁾ Unpredictability became a part of life at Barrandov when Toman was in charge of dramaturgy. When she was asked if it was possible to foresee which projects were likely to be green-lighted, Pittermannová responded thusly: "Quite the contrary. There were no rules. You had no idea what the outcome would be."³¹⁾ In principal, Toman's initial approval of a co-production eliminated a substantial amount of risk for dramaturgical groups, with his approval serving a similar risk-elimination function for overseas partners as well. However, the unpredictable nature of project proposals that came from its likely rejection tended to be restricted to pre-production, with approved projects, especially co-productions, progressing comparatively smoothly once they were scripted. When she alerted DEFA's director general and chief dramaturge to the possibility of co-producing with Hofman's group, dramaturge Thea Richter was quick to stress Toman's receptive stance on such ventures.³²⁾ Similarly, HV Film pre-approved planned co-productions with Barrandov, as was the case with *Magical Inheritance* in 1985.³³⁾

The comparatively low levels of risk enjoyed by dramaturges and filmmakers were a byproduct of bureaucratic top brass having little patience for risk taking. These opportunistic functionaries — chief dramaturges and the heads of the film industry — controlled the dramaturgical stage of production carefully so as to avoid ideological divisions, even if this meant limiting commercial potential by sticking to tried and true fare. Under these circumstances, creative opportunities only opened up for: the dramaturgical groups who relied on a shared vision, or one side supporting the perspective of the other.

Barrandov's Children's Film Group: a pocket of continuity and trustworthiness

Produced by Barrandov's Children's Film Dramaturgical Group and DEFA's Roter Kreis and Berlin, fairytales and children's films represented the most reliable, commercially successful East-German-Czechoslovak co-productions of the 1970s. The Children's Film Dramaturgical Group was one of only two groups to boast high levels of continuity following the purges enacted during Normalization. After its previous head was made persona

30) Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)* (Praha: Academia, 2011), p. 314.

31) Ibid., p. 313.

32) November 11, 1977. BArch, DR 117, sig. 29433.

33) See correspondence between Mäde and Pehnert, HV Film, DR 1, sig. 14864.

non grata during this draconian period, the group was run by Hofman until 1982, then by the writer Stanislav Rudolf from 1982 to 1984, and finally by Pittermannová until 1990.³⁴⁾ The regularity and stability of his group's co-productions suggest that, despite his own concerns, Hofman experienced lower levels of risk than those typically characterizing State-socialist co-productions of the period. This stability in part hinged on the exportability of fairytales, whose tales of good and evil unfolding in non-national fantasy space were seen to resonate cross-culturally.

In 1985, Roter Kreis reactivated its dealings with Barrandov when it co-produced the fairytale *Magical Inheritance* with the Jan Vild-run Dramaturgical-production Group 6. While this project was generally successful, no plans had been put in place for a sequel. Instead, the terms of the agreement for this film stipulated Barrandov co-produce *Iron Jack* (1987), albeit with DEFA in full creative control of the project. However, Jan Vild's dramaturgical group objected to the film's script, feeling it boasted excessive symbolism and insufficient humor. Although such squabbles had erupted on earlier co-productions, this particular power-struggle took place in altogether different circumstances. The Barrandov dramaturgical group involved was no longer headed by the savvy and influential networker Hofman, and, this time, DEFA head Hans Dieter Mäde refused to allow his partners to amend the script. DEFA would effectively produce the film without Czechoslovak assistance, because Mäde believed "the two concepts were incompatible".³⁵⁾ The once prolific cooperation between DEFA and Barrandov was thus discontinued by a decision made at a mid level of the dramaturgy's hierarchical structure represented by chief dramaturges and heads of studios; neither from a lower level represented by the practical dramaturgy of individual units nor from a higher level comprised of ministerial- or Party-controlled bureaucratic dramaturgy.³⁶⁾

As the aforementioned letter from Hofman to Toman indicates, Hofman's group was eager to co-produce with DEFA; however, its motives for doing so were less creative than financial, relating as they were to the promise of bigger budgets, reliable staff, and attractive shooting locations. Indeed, the only time his dramaturgy did not wield full control over a project, Hofman had been disappointed with the resulting film, *Adventures with Blasius*.³⁷⁾ By contrast, he and his German partners had both expressed their satisfaction with the fruits of Barrandov's creative control.

The central dramaturgy, on the one hand, and the dramaturgical groups, on the other, drew upon distinct criteria to evaluate the commercial potential and risks of their co-

34) While all four newly established production groups were headed by experienced producers who had belonged to earlier creative groups, just two of the six dramaturgical groups were headed by experienced dramaturges — the second being the group led by Miloš Brož, which handled *The Stolen Battle* with the Roter Kreis Group. See Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění*, pp. 146–151.

35) See letter from Mäde to the director of Barrandov studios Jaroslav Gürtler, April 1, 1987, BAArch, DR117, 28960.

36) For a definition of these three levels of State-socialist dramaturgy see Szczepanik, "The State-socialist Mode of Production", p. 123.

37) "This innovative script offering young people an exceptional science fiction film", he bemoaned, "has been co-opted by a type of humor that is not our own and is performed by child actors whose skills fall short of their Czechoslovak peers." Letter from Hofman to the producer Z. Oves, 12 June 1974. BSA, file 'Dobrodružství s Blasiem'.

productions. Barrandov head Miloslav Fábera insisted that a “dramaturgical, realizational and financial explanation” was needed to justify the co-production of *Three Nuts for Cinderella*. With basic costs covered, an experienced production team in place, and commercial potential looking robust, Fábera was reticent to share revenues with an obviously interested DEFA without good reason.³⁸⁾ Knowing DEFA firmly backed children’s films, Barrandov’s Hofman and Pittermannová would return from Babelsberg proudly reporting that “support for Czechoslovak children’s films was once again expressed by DEFA, which is looking to attract Czechoslovak scriptwriters and directors working in this field for co-productions and even for East German projects. DEFA is especially interested in Ota Koval, who could obviously make countless films for it [...].”³⁹⁾

Rather than admiring DEFA for its talented scriptwriters and directors or for its financial acumen, Barrandov saw this studio as a trusted partner and above all else as ideologically credible. The institutional trust derived from such perceptions made it easier to initiate projects like *Theodor Lessing*. This film’s DEFA-written script prompted the conservative Vojtěch Trapl, head of Barrandov’s dramaturgical group, to suggest to Toman that, in spite of obvious weaknesses, it “would help the East German film industry, which was far better at grasping clear ideas than subtle artistic forms.”⁴⁰⁾ Hofman capitalized on DEFA’s reputation when seeking approval to co-produce *Three Nuts for Cinderella*, emphasizing the benefits of partnering with an “ideologically trustworthy studio.”⁴¹⁾ However, when DEFA proposed collaborating on a joint project a few months later, Hofman dismissed *Blue from the Sky* (*Modré z nebe*) as “a chaotic piece”, leading DEFA to withdraw its proposal without complaint.⁴²⁾

Conclusion

The analysis conducted above suggests that the most persistent and successful series of co-productions between DEFA and Barrandov benefited from high levels of shared institutional trust. This trust was rooted in professionalization and the corporate culture of the Children’s Films dramaturgical group at Barrandov, as well as in the personal networks established with partnering DEFA groups. The main source of risk and uncertainty emanated from the central dramaturgy; from the central dramaturge and the head of studio. Co-producing projects with an ideologically trusted partner lessened the chance of unforeseen interventions and opportunistic behavior in the later stages of production, such as after

38) See Fábera’s letter to Václav Cajthaml, the head of the group for foreign commissions, September 18, 1972. NFA, R12 – AII – 2P – 8K. The reason for the co-production was the high budget not fully covered by Barrandov. See interview of Marcela Pittermannová with Václav Vorlíček, May 4, 2000. NFA, 322 OS, part 5.

39) Report from June 26, 1972. NFA, R19 – AII – 4P – 8K. In 1979 directed Ota Koval the DEFA — Barrandov co-production *Cat Prince*.

40) Letter from Trapl to Toman, 8 November 1971. BSA, file ‘Výstřely v Mariánských Lázních’.

41) See letter from Hofman to Toman, November 30, 1972. Barrandov Archives, file *Tři oříšky pro Popelku*. Toman agreed on such co-production. See Barch, sign. 29433, report on Hofman’s phone call to Christel Gräf.

42) Hofman’s report on a business trip to Dresden on January 22, 1973. Barrandov Archives, file *Tři oříšky pro Popelku*.

a project had been approved by senior bureaucrats as “politically trustworthy”. In reality, co-productions were more closely controlled during preproduction, because it was remarkably difficult in State-socialist countries to shelve a project already in production. By and large, in the 1970s and 1980s, central dramaturgies saw DEFA and Barrandov as politically reliable partners. The credibility of their partnerships, coupled with a comparatively low risk of failure in this sphere of production, stimulated a relatively long and commercially impressive run of films, which concluded with *Magical Inheritance*. It was at this point that DEFA’s central dramaturgy considered the partnership too risky on the grounds that it would invariably involve challenges to its own tastes and ideas. Before this, Barrandov had proved itself a credible partner. But this credibility, along with its predictability, was tied to the co-production of children’s films — the one genre over which Barrandov exerted significant control of content. And, while this did not represent an insurmountable obstacle for the DEFA dramaturgical groups networking with Hofman’s group, it turned out to be too ideologically risky a proposition for the studio’s central dramaturgy.

Pavel Skopal is an assistant professor at the Department of Film Studies and Audiovisual Culture, Masaryk University, Brno, Czech Republic. In 2010–2012 he was a visiting researcher at the Konrad Wolf Film and Television University in Potsdam, Germany (research project supported by the Alexander von Humboldt Foundation). He has edited an anthology comparing cinema industry in Czechoslovakia and GDR in the 1950s (*Cinema in Service of the State*; Berghahn Books, 2015), and published *The Cinema of the North Triangle* (in Czech, 2014), a book of comparative research on cinema distribution and reception in Czechoslovakia, Poland and the GDR in the period 1945–1970. His current book project is devoted to international co-productions in the Eastern Bloc, 1953–1989.

Films cited:

Adventure with Blasius (*Dobrodružství s Blasiem/Abenteuer mit Blasius*; Egon Schlegel, CZ/GDR, 1974), *The Cat Prince* (*Kočičí princ/Der Katzenprinz*; Ota Koval, CZ/GDR, 1979), *The Devil’s Elixirs* (*Elixíry ďábla/Die Elixiere des Teufels*; Ralf Kirsten, CZ/GDR, 1972), *Faithfulness We Pledge* (*Věrní zůstaneme/Wir bleiben Treu/Pozostaniemy wierni*; Andrey Malyukov, USSR/CZ/Bulgaria/GDR/Hungary/Poland, 1988), *The Firemen’s Ball* (*Hoří, má panenko*; Miloš Forman, CZ, 1967), *Iron Jack* (*Der Eisenhans*; Karl Heinz Lotz, GDR, 1987), *The Island of the Silver Herons* (*Ostrov stříbrných volavek/Die Insel der Silberreiher*; Jaromil Jireš, CZ/GDR, 1976), *Magical Inheritance* (*Kouzelné dědictví/Zauberhafte Erbschaft*; Zdeněk Zelenka, CZ/GDR, 1985), *Operation: Daybreak* (Lewis Gilbert, US, 1975), *Short Night of Glass Dolls* (*La corta notte delle bambole di vetro*; Aldo Lado, Italy/FRG/Yugoslavia, 1971), *Slaughterhouse — Five* (George Roy Hill, US, 1972), *The Stolen Battle* (*Ukradená bitva/Die Gestohlene Schlacht*; Erwin Stranka, CZ/GDR, 1971), *Theodor Lessing* (*Výstřely v Mariánských Lázních/Schüsse in Marienbad*; Ivo Toman, CZ/GDR, 1973), *Three Nuts for Cinderella* (*Tri oříšky pro Popelku/Drei Haselnüsse für Aschenbrödel*; Václav Vorlíček, CZ/GDR, 1973).

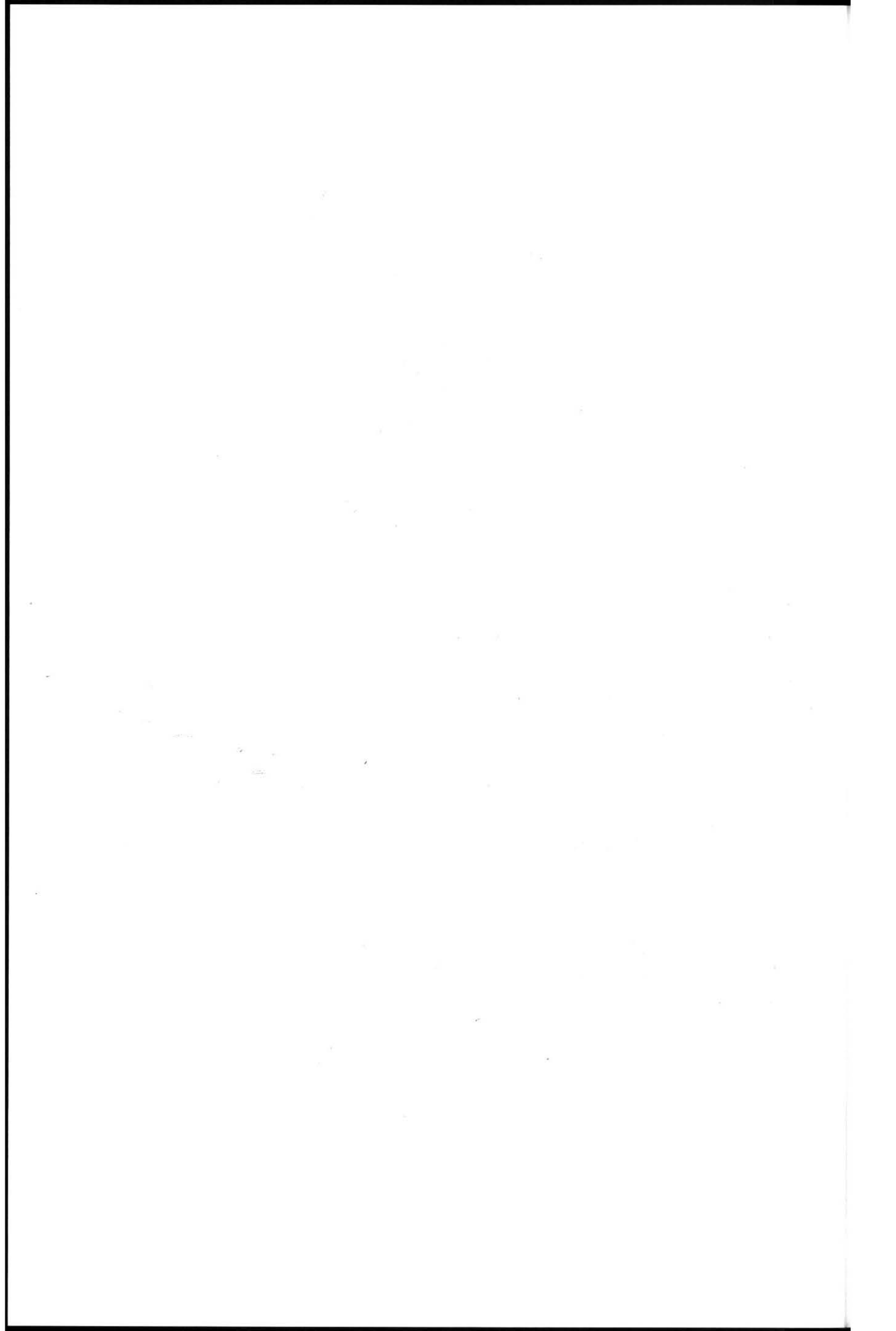
SUMMARY

Risk and Trust in State-Socialist Co-Production Practice*DEFA-Barrandov Collaborations of 1970s and 1980s***Pavel Skopal**

The paper draws its attention to the roles risk and faith played in the development of co-production projects between the East German and Czechoslovak film studios, DEFA and Barrandov. While focused on the concepts of risk and trust in the 1970s and 1980s, the conclusions derived from such an analysis promise to be transferable to other international co-productions developed under State-Socialism and potentially even to those of other film industries. The proposed approach allows us not to restrict ourselves to a hierarchical relationship between administrative bodies and subordinate creative personnel though, but rather also to recognize a horizontal axis characterized by business partners and ideological allies. In so doing, we may consider this relationship both in top-down fashion — from centralized managerial power toward practitioners at the periphery — and in bottom-up fashion, insofar as power is directed from dramaturgical groups toward functionaries. My use of the terms „risk“, „trust“ and „calculativeness“ derives from the economist Oliver E. Williamson. For a sensible application of the concept in the social sciences is essential Williamson's demand to differentiate between trust as a non-calculative term, and risk as a concept suited for calculative relations.

The paper focuses on the period of the 1970s and 1980s, when Barrandov remained attractive to DEFA as a service provider, and Barrandov's management demonstrated greater interest in collaborating with an ideologically „trustworthy“ DEFA than during the previous, comparatively liberal, years. A liberalized Czechoslovak cultural policy of the 1960s, which had caused tension between these two countries, was redrafted by hardliners, ensuring it was now in synch with that of the GDR. The official ideological positions of both the East German and Czechoslovakia Communist Parties were thus closer than heretofore, removing a stumbling block to their cinematic partnerships.

Produced by Barrandov's Children's Film Dramaturgical Group and DEFA's Roter Kreis and Berlin, fairytales and children's films represented the most reliable, commercially successful East-German-Czechoslovak co-productions of the 1970s. They benefited from high levels of shared institutional trust. This trust was rooted in professionalization and the corporate culture of the Children's Films dramaturgical group at Barrandov, as well as in the personal networks established with partnering DEFA groups. In the 1970s and 1980s, central dramaturgies saw DEFA and Barrandov as politically reliable partners. The credibility of their partnerships, coupled with a comparatively low risk of failure in this sphere of production, stimulated a relatively long and commercially impressive run of films.



Łukasz Biskupski

The Appropriation of Prestige

Asta Nielsen's Star Persona in the Polish Territories of Russia before World War I

The concept of national cinema is one of the most problematic concepts in Film Studies. In light of this view, Andrew Higson famously called for the adoption of a broad perspective which took account not only of the films produced in a particular nation state or those considered vehicles of pre-circulating discourses about a specific nation, but also the range of films exhibited and viewed therein.¹⁾ More recently, the concept of national cinema has been criticized for being 'limiting', with many scholars instead advocating transnational perspectives.²⁾ The concept of national cinema is especially problematic as an analytical category when applied to the cinemas of colonized lands such as Poland before 1914.³⁾ Because the silent cinema of this period was perhaps a more thoroughly international phenomenon than the talkies which followed, and because of Poland's lack of sovereignty, it is difficult to pinpoint the meaning of 'national' in this case, either in terms of territory or the film industry.⁴⁾ By contrast, transnational perspectives open up new spaces in which to consider such matters. Accordingly, this essay adopts just such a perspective so as bet-

1) This paper presents the research conducted within the project 'Popular Culture and Early Cinema in the Polish Lands under Russian Rule 1890–1914' funded by the Polish National Program for the Development of Humanities (Ministry of Science and Higher Education) in the years 2013–2015. I also received financial support from the Foundation for Polish Science (START Scholarship).

Andrew Higson, 'The Concept of National Cinema', in Alan Williams (ed.) *Film and Nationalism* (New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, 2002), pp. 52–67.

2) Andrew Higson, 'The Limiting Imagination of National Cinema' in Mette Hjort and Scott Mackenzie (eds), *Cinema and Nation* (London; New York: Routledge, 2005), pp. 57–68.; Will Higbee and Lim Song Hwee, 'Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies', *Transnational Cinemas*, vol. 1, no. 1 (2010), pp. 7–21.

3) In the years before the First World War, the Polish territories were internal colonies of Russia, Germany, and the Austro-Hungarian Empire. Congress Poland — the traditional name for the region — had no real autonomy within the Russian Empire but was fully integrated into its administrative, legal, and economic system.

4) Often the imperial perspective of the hegemon comes to bear, which is another important aspect of the post-colonial dimension of early cinema study. A telling example is the case of Władysław Starewicz (aka Ladislav Starevich, Ladislav Starewich), who is presented as a Russian, Polish or French filmmaker, depending on which language-version of Wikipedia one reads.

ter to assess the dynamics of the film industry across the Polish territories of Russia immediately before World War I, specifically in relation to the circulation of the actress Asta Nielsen.

Considered the first internationally acclaimed female film star, Nielsen came to symbolize the emergence of a now-familiar business model of cinema based on marketable on-screen talent, feature films, and exclusive distribution rights. The circulation of her 1910 debut *The Abyss* (1910)⁵⁾ is accepted to have revolutionized film distribution through the development of the regional distribution rights model known as Monopolfilm, and by showing the commercial potential of longer running times.⁶⁾ The steady release of Nielsen's subsequent work also contributed to the institutionalization of the star system, whereas the marketing model developed in relation to her films established organizational principles which would undergird the film industry for the remainder of the twentieth century.

The international production of scholarship on the distribution, exhibition, and reception of early cinema, coupled with both the web-accelerated connectivity of scholars and the development of digital humanities tools, has also opened up new ways to investigate the international circulation and popularity of Nielsen's films. Numerous case studies exploring this topic were recently collected in *Importing Asta Nielsen: The International Film Star in the Making, 1910–1914*.⁷⁾ This volume is complemented by the Importing Asta Nielsen Database,⁸⁾ which brings together primary sources from across the globe, including articles and advertisements printed in trade and popular publications. Taken as a whole, such work offers us a range of insights into what is a truly transnational research program; a project to which this essay hopes to contribute.

Accordingly, in what follows, I show how the Warsaw-based Sfinks Company capitalized on Nielsen's screen persona to establish itself on a local market dominated by France's Pathé and the Russian Khanzhonkov. I focus on the success of *The Abyss* and on a business practice of Sfinks which I call the 'appropriation of prestige', wherein a party seeks to tap into the symbolic capital of another. Sfinks associated itself with the prestige Nielsen had accumulated from her first film, *The Abyss*, and attempted to replicate this success with the Pola Negri vehicle *The Slave of Passions* (1914).⁹⁾ In so doing, this essay contributes to the understanding of historical flows of both films and symbolic capital across different peripheral territories; for, as Arjun Appadurai has argued, such situations or localities represent negotiations between internationally circulating forms — 'They are not subordinate instances of the global, but in fact the main evidence of its reality'.¹⁰⁾ Given film was one of the first truly international cultural industries, it is imperative we consider its transnational dimensions. In this respect, it is my hope that this essay might shed new light on the international circulation of Asta Nielsen, and, by extension, help us better to understand

5) The original title of the film is *Afgrunden*. Its Polish title is *Otchłań* and its Russian title *Бездна*.

6) Martin Loiperdinger, 'Afgrunden in Germany: Monopolfilm, Cinemagoing and the Emergence of the Film Star Asta Nielsen, 1910–11,' in Daniel Biltereyst, Richard Maltby, and Philippe Meers (eds), *Cinema Audiences and Modernity: an Introduction* (Oxon; New York, NY: Routledge, 2012), pp. 42–53.

7) Martin Loiperdinger, Uli Jung (eds), *Importing Asta Nielsen: The International Film Star in the Making, 1910–1914* (New Barnett: John Libbey, 2013).

8) Importing Asta Nielsen Database, <<http://importing-asta-nielsen.deutsches-filminstitut.de/>>.

9) The original title is *Niewolnica Zmysłów* and the Russian title *Паба смятей, паба порока*.

10) Arjun Appadurai, 'How Histories Make Geographies,' *Transcultural Studies*, no. 1 (2010), p. 12.

how symbolic capital circulated the Central and Eastern European cinematic sphere in the era of early cinema cosmopolitanism.

Transnational approach

A transnational perspective focused on transfers of symbolic capital differs from that pertaining to national history. Many studies of early Polish cinema apply a broad national perspective, wherein Congress Poland is linked to the Polish lands belonging to Germany and the Austro-Hungarian Empire. Such work also seeks to identify the cultural values in the films it examines.¹¹⁾ By contrast, I would like to propose a more nuanced approach to studying early Polish cinema in its various colonial contexts. The localities of the postcolonial regions are subject to negotiations significantly more complex than those pertaining to more historically persistent cultural and political entities such as France or the United States. One way of empowering the perspective of the marginal is, I believe, to both acknowledge the reality of subordination and go beyond it, rather than simply producing counter narratives of originality and distinctiveness. Paradoxes and contradictions should not be negated but instead exposed. Repressing the fact that Poland was subordinate to three imperialistic countries, and that it was mapping the borders of imagined Polish territories, blinds us to power relations and to translations of symbolic and economic capital. This being said, although such issues demand critical attention, they can only be addressed in part here: in relation to the economic dimensions of early cinema.

Only by suspending the nation-centered vision of historiography and, instead, employing transnational perspectives to examine flows might we paint a more detailed picture of the past. Therefore, rather than defining a geographic object of study by national borders, I focus on a supranational space determined by the business operations of the film industrial agents under examination. I approach the region of Congress Poland as both a Russian colony and a node in the global film market, one that enables us to enrich our understandings of the development of early cinema as a market-driven phenomenon. With respect to its film industry, Congress Poland was a Russian regional sub-market, a distinct cultural region, and the westernmost territory of the Tsarist Russian Empire. As with many other regions, in Congress Poland, cinema was established as a distinct entertainment industry after exhibition venues opened in 1907. A new entertainment business emerged as such venues flourished in larger cities including Warsaw, the informal capital of the region boasting some 800,000 inhabitants. Regional distributors, theater chains, and production companies soon emerged as vertical and horizontal integration, alongside partnerships with Russian and other overseas companies, led to the maturation of what

11) This perspective emphasizes the imagined community of the Polish nation — and therefore the joint analysis of all the regions which later constituted Poland as an independent country — over the states to which they belonged. This is often paired with what Higson calls the ‘criticism-led approach to national cinema’, which is to say those films heralded as national treasures by influential taste-makers. Such a position leads to debatable assessments of early domestic production as component of high culture Cf. Małgorzata Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni: film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914* (Poznań: Oficyna Wydawnicza Book Service, 1993).

started life as essentially a cottage industry.¹²⁾ The transnational dimensions of this process come to the fore when we consider the flow of Nielsen's symbolic capital and the ways local parties used it.

Sfinks and *THE ABYSS*

Founded in February 1909 by a group of engineers, attorneys, and doctors under the management of Aleksander Hertz¹³⁾, Sfinks occupied a dominant position on the regional market until the late 1930s. Hertz, a former bank clerk of Jewish origin, had been expelled from Poland for engaging in Socialist political activities. Upon his return, he focused on the emerging cinematographic market.¹⁴⁾ As well as owning a theater in the center of Warsaw, Sfinks represented several western European companies on this market, thereby benefiting from the industry's transition to renting prints. His company boasted its own laboratory and provided full equipment and installation services to theaters run on electricity.¹⁵⁾ Hertz also travelled to Copenhagen to secure several Danish films including *The White Slave* (1910) and crucially *The Abyss*.¹⁶⁾

There are grounds to suggest that Sfinks' early development was founded on the commercial success of these Danish imports, especially that of *The Abyss*. As Lauri Piipsa has pointed out:

The inevitable conclusion of this rather strange evidence is that [*The Abyss*] came to Russia through Poland and was a joint venture between the Polish company Sfinks and the Russian Globus. Most probably Sfinks, which in 1911 was actually just a film theater in Warsaw, bought the exclusive rights, but was unable to handle the distribution in a vast country like Russia alone and therefore sought a Russian associate with the necessary networks and connections.¹⁷⁾

My archival research certainly supports Piipsa's claims, as the distribution of *The Abyss* actually started in the Polish territories; however, it needs stressing that, given Sfinks' Polish territories were a part of Russia, both this company and the Moscow-based Globus were doing business in the same country.¹⁸⁾ What is more, at this time, Sfinks was anything

12) See Władysław Jewsiewicki, *Polska Kinematografia W Okresie Filmu Niemego, 1895–1929/1930* (Łódź: Łódzkie Towarzystwo Naukowe, 1966); Władysław Banaszkiewicz, Witczak Witold, *Historia filmu polskiego*. Vol. I. (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1966).

13) *Nowa Gazeta*, 27 November 1912.

14) See Mariusz Guzek, *Co wspólnego z wojną ma kinematograf?: kultura filmowa na ziemiach polskich w latach 1914–1918* (Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2014), pp. 345–346; *Kronika. Nowy kinematograf*, *Kurier Warszawski*, 26 February 1909.

15) *Sine-Fono*, no. 23 (1910), p. 38.

16) Kazmierz Augustowski, 'Aleksander Hertz jako działacz niepodległościowy', *Wiadomości Filmowe*, no. 11 (1938), pp. 1–2.

17) Lauri Piipsa, 'Asta Nielsen and the Russian Film Trade', in Loiperdinger et al. (eds.), *Importing Asta Nielsen*, p. 247.

18) Warsaw-based companies like Sfinks tend somewhat problematically to be considered separate from the

but a mere theater owner, even though it was still a fairly minor player on the market. Indeed, *The Abyss* premiered in Warsaw on 30 November 1910 before unspooling in Łódź four days later. It was only after these screenings – the middle of December to be precise — that Sfinks took out an ad in the Moscow trade paper *Sine-Fono* announcing: ‘for an enormous price we have exclusively acquired from Scandinavia the Russian rights to *The Abyss*.’¹⁹⁾ In the next issue of the paper, a review presented the film as a joint venture between Globus and Sfinks.²⁰⁾ Within half a year, the two had merged to form Globus-Sfinks, with the Russian trade press suggesting this partnership enabled Sfinks to operate on a national level, something its limited size had hitherto prevented:

Globus’ giant organization in Russia, combined with Sfinks’ far-reaching and well-informed network of agents abroad and its good relationship with all of the [international] companies, [will] give both companies the possibility to acquire the best the European and American cinema market has to offer.²¹⁾

This merger proved short-lived however, with the two companies parting ways in December 1911. At this time, the Moscow Congress of producers, exchange offices, and cinemas had also struck agreements regulating the entire Russian market.²²⁾ In light of these developments, Sfinks limited itself to regional operations in Congress Poland. The company dominated this regional market having integrated vertically, and by partnering with companies from Russia and other countries.²³⁾

***The Abyss*: success on the market of Congress Poland**

Sfinks likely generated considerable income from its exclusive distribution of *The Abyss* in Russia based on the film’s apparent appeal to moviegoers in this market. Moreover, as a consequence of its commercial achievements, Nielsen’s screen persona accumulated a significant amount of symbolic capital. A paucity of box office data from the period complicates efforts to approximate the extent of this success. John Sedgwick’s POPSTAT method is one of the tools for this purpose.²⁴⁾ Sedgwick’s method is based on the amount of time a given film is booked into theaters, and its box office potential based on both the number of seats in auditoria screening a film and the price of tickets. By contrast, Annemone Ligensa used data from the Siegen Cinema Databases to investigate the per-

Russian film industry, as if to suggest Polish and Russian cinema were wholly distinct entities during the investigated period.

19 *Sine-Fono*, no. 5 (1910), p. 38.

20) Sfinks-Globus: Bezdna, *Sine-Fono*, no. 6 (1910), p. 27.

21) Globus-Sfinks, *Sine-Fono*, no. 19 (1911), p. 10.

22) For details on this agreement see *Poslednieye slovo*, *Vestnik kinematografii*, no. 23 (1911), p. 10–12.

23) From 1911, the year *The Abyss* was initially released, Sfinks started to produce fiction films, some of which gained national distribution through third parties. The Two-reeler *Przesady* (1912) was purchased by Khanzhonkov and the three-reeler *Historia jakich wiele* (1912) by Pathé.

24) John Sedgwick, *Popular Filmgoing in 1930s Britain: A Choice of Pleasures* (Exeter: University of Exeter Press, 2000), pp. 70–73.

formance of Nielsen productions in Germany.²⁵⁾ In the case investigated here, such approaches cannot be used; due to a paucity of data it is difficult to quantitatively assess the popularity of a film and develop a precise index or even to compare a large set of data. Under these circumstances, the impact and influence of *The Abyss* is derived from indicative data relating to the film's release in one major city: Łódź. The second city of Congress Poland, in early 1911, Łódź was an important industrial center boasting 450,000 inhabitants and twelve theaters.²⁶⁾ Situated mainly in affluent areas and opening in 1908, the city's most prominent exhibition sites were the purpose built Bio-Express and the Odeon.

Initially marketed as an 'agitation film', a genre about human trafficking dramatizing 'the social status of a woman and her fall', Nielsen's performance in *The Abyss* would lead the picture to transcend its generic underpinnings and be seen as marking the advent of a new type of film. The imported Danish-made agitation entry *The White Slave* became the first feature length presentation released on this market when it opened in Łódź in October 1910. The public appeal of *The White Slave* is indicated by its playing at the Odeon for a week from 4 to 11 October, when theaters typically changed their bookings twice a week,²⁷⁾ and by the fact that this theater's management then opened the film at the less prestigious Belle Vue.²⁸⁾ One of the most important factors driving the success of *The White Slave* was a shrewd marketing campaign which addressed a large public through the combination of social-engagement and sensation. Presented as having been produced with the assistance of the London Society for the Protection of Women, marketing materials positioned this film as addressing a major social problem; as a 'page from the history of human trafficking', as one advertisement read.²⁹⁾

Opened soon after, *The Abyss* represented an attempt to capitalize on public interest in *The White Slave*. A subtitle reading 'The History of the Fall of a Woman' clearly associated *The Abyss* with its predecessor. The new film was similarly promoted as an 'agitation film' which supplied salacious content under the guise of education. At the beginning of December, the newspaper *Rozwój* announced in an exceptionally lengthy, albeit evidently commissioned, notice:

The Abyss: The Danish Society for the Preservation of Morals, in an attempt to promote its ideals, has decided to present those events in the cinema which lead to the humiliation and abuse of a woman's dignity. One of these pictures will be shown from next Tuesday at the Odeon theater. The show, consisting of three parts, depicts the fall of a young, intelligent girl under the influence of debauchery. The picture,

25) Annemone Ligensa, 'Asta Nielsen in Germany: A Reception-Oriented Approach' in Loiperdinger et al. (eds.), *Importing Asta Nielsen*, pp. 343–366.

26) See Łukasz Biskupski, *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku — kino w systemie rozrywkowym Łodzi* (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2013).

27) On this occasion, a programming innovation was introduced. In order to present a new feature, daily screenings were divided into two programs. In the afternoon, the regular short film program was presented to general audiences, and from 8pm only adults were admitted to view *The White Slave* (on 9 October, an initial viewing took place at 2:30 pm, and 7pm the following week). This step simultaneously solved two problems: the unusual length of the film and its controversial content.

28) *Rozwój*, 14 October 1910.

29) *Rozwój*, 14 February 1911.

with performances from splendid stage actors, is highly impressive. The Odeon theater purchased the license for this picture for a large amount of money, and the film cannot be screened at any other cinema in Łódź.³⁰⁾

Rozwój informed readers that *The Abyss* was distributed via the Monopolfilm model. The film's lead Asta Nielsen and its director Urban Gad — unknown to the local public at this time — were evidently seen to evince little marketability, with neither mentioned in the aforementioned notice or in ads promoting the film. Rather, as had been the case with marketing campaigns for imported French films d'art, links to legitimate theater were emphasized by spotlighting the presence in the film of stage actors. However, perhaps the most striking angle related to the legitimization of the film through its purported social impart, a claim supported by citing the involvement of the morally authoritative Danish Society for the Preservation of Morals. Advertisements would also highlight the film's international appeal, with the Odeon inviting audiences to attend 'a world-famous picture'.³¹⁾ However, it is likely that, rather than such claims to moral worthiness, Nielsen's raunchy gaucho dance actually attracted a majority of moviegoers. At least 64 adults-only screenings were held, amounting to a potential 22,400 ticket sales based on a 350-seat auditorium. As a response to such demand, *The Abyss* returned to the Odeon for ten days on 14 February 1911, with one evening screening imbued with a measure of prestige derived from a musical accompaniment of a concert trio.³²⁾ Nielsen's 'gaucho dance' could therefore have been viewed by a total of 35,000 Łódź residents in late 1910 and early 1911.

It is difficult to assess the extent to which Nielsen's popularity continued in the wake of *The Abyss*. Both Denise J. Youngblood and Piipsa argue that no star matched Nielsen's popularity in Russia across the next four years.³³⁾ However, it is impossible to confirm whether or not this popularity extended to Congress Poland, as no audience surveys or statistics on photograph sales are available, and of those articles on film printed at this time, few focused on stars — never mind Nielsen. If anything, the available data suggests Nielsen was a steady draw, whose appeal nonetheless paled in comparison to that of multi-reel spectacles.

In Łódź, *The Abyss* was shown from 7 December for 14 days, and for two weeks in February. Of the nineteen other films starring Nielsen screened in Łódź before the outbreak of war, none played for more than the standard half-week programming slots of Wednesday thru Friday or Saturday thru Tuesday.³⁴⁾ Indeed, where twelve of these were allocated premium weekend slots when attendance was expected to be at its peak, few managed to replicate the success of *The Abyss*. By contrast, in 1913, *Quo Vadis* (1913) was screened simultaneously at two theaters from 12 to 31 of May, *Last Days of Pompeii* from

30) *Rozwój*, 3 December 1910.

31) *Rozwój*, 7 December 1910.

32) Also framing the picture as an agitation film linked this film to *White Slave*. Sfinks released *The Abyss* at its own theater in Warsaw from 30 November to 20 December for what Andrzej Dębski estimated to be at least 85 screenings; after this it played at the Moulin Rouge. See A. Dębski, 'Afgrunden in Warsaw and Asta Nielsen's popularity in Polish territories', in Loiperdinger et al. (eds.): *Importing Asta Nielsen*, p. 79–83.

33) Denise Youngblood, *The Magic Mirror. Moviemaking in Russia 1908–1918* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1999), p. 51–53; Piipsa, *Ibidem*, p. 253.

34) For press coverage see Importing Asta Nielsen Database.

1 to 11 of September, and *Germinal* (1913) from 11 to 17 of October. Then, in 1914, *Antony and Cleopatra* (1913) ran simultaneously at two theaters from 26 January to 1 February, before moving to another location for a five-day engagement.³⁵⁾ Thus, although the commercial achievements of *The Abyss* might have established an exportable generic model, they did not guarantee similar levels of success for its leading lady, even though her name generated the confidence of Łódź's most powerful exhibitors and drew sizable audiences: in short, Nielsen was now a star.

Sfinks strikes back: the Polish/Russian Asta Nielsen

Apart from the commercial success of her films, Nielsen's popularity is noteworthy because of the way the symbolic capital of her screen persona was appropriated for locally produced films. This practice can be seen in Sfinks' efforts to package the actress Pola Negri in *The Slave of Passions*. In my view, this film was meant to resemble *The Abyss* and therefore to repeat its success. Although the film is currently unavailable, it is possible to discuss its marketing.

Nielsen was seen as culturally legitimate because of her associations with both the theater generally and specific stars of the stage such as Eleonora Duse. However, because of their sensational content, Nielsen's films were deemed lowbrow. The press commonly attributed to her an exceptional on-screen presence believed to draw audiences to theaters. The nature of this charisma was defined by the Polish trade paper *Nowiny Sezonu*. Based on an interview she gave in Austria, the piece described Nielsen as 'not beautiful in a conventional sense, her face features are not harmonious, but she attracts with the charm of mystery, a constant volatility of expression. Her hands are distinctive: slender, soft and nervous.'³⁶⁾ Nielsen's power was thus seen not to derive from her embodying contemporaneous conceptions of idealized female beauty but instead from an alluring sense of the enigmatic.

Reproducing Nielsen's success as a star was seen to hinge on a performer somehow harnessing a similar mysteriousness. This was indeed the case with Olga Preobrazhenskaia, a star of the hit Russian drama *Keys to Happiness* (1913), who had sought to ape Nielsen's style.³⁷⁾ Sfinks also attempted just such an approach with Pola Negri in her debut film *The Slave of Passions*. The young Negri must have appeared a supremely viable candidate for the Nielsen treatment, having had already achieved success on the Warsaw stage. In early 1913, she appeared at the city's Teatr Nowości in a pantomime entitled *Sumurun*, which had recently enjoyed a triumphant run in Berlin.³⁸⁾ Set in then fashionable Arabia, the piece featured Negri as an itinerant dancer looking to infiltrate a harem, much to the chagrin of a hunchbacked clown from her troupe who has fallen in love with her. The following response evinces the charisma central to Negri's stage persona, which was also attributed to Nielsen:

35) Based on advertisements from *Rozwój*.

36) 'Duse kinematografu', *Nowiny Sezonu*, no. 9 (1913), p. 2.

37) Denise Youngblood, *Ibidem*, p. 51; Piipsa, *Ibidem*, p. 254.

38) Ryszard Ordyński, 'Sumurun', *Wiadomości Literackie*, no. 38 (1937), p. 3.

the first appearance of the dancer in the window of the fairground stall induced a murmur [...] among the audience. After a moment when she descended to the dance floor, I felt that she attracted all the attention. Mysterious overhead blue lighting along with a feverish spotlight created a fascinating effect. All the beams of light were centered on the shiny brown skin of the actress.³⁹⁾

Similarly, a Warsaw newspaper reported:

the artist's figure, in an oriental dress which revealed the line of her waist, had so much expression in gesture and movement that it constructed an aesthetic form of unusual harmony and charm. Her dark complexion and dark hair contributed even more to the overall great impression.⁴⁰⁾

Negri's next stage hit was *The Impersonation of Afra* (*Wcielenie Afry*), a farce about Egyptologists believing an actress to be the personification of the goddess Afra,⁴¹⁾ which concluded with a 'Serpentine dance' and an 'Egyptian tango'. The success of this play ensured that by the beginning of 1914 Negri was already a leading light of the Warsaw theater scene, in large part due to her dancing skills and aura of mystery and eroticism.

Sfinks and Negri teamed up in the first half of 1914 on *The Slave of Passions*,⁴²⁾ her film debut, which recalled the plot of *The Abyss*, as the names of its five acts suggest.⁴³⁾ Negri played the beautiful, penniless dancer whose special numbers 'Salome dance' and 'Apache dance' are hugely popular. It would have shown the Negri character leaving her fiancé to start a romance with an admirer who introduces her to a hedonistic party lifestyle, giving rise to standout sequences in which she performs a dance, before her jilted lover returns to stab her as she performs on the stage.⁴⁴⁾ With *The Slave of Passions*, casting, content, marketing were carefully coordinated to tap into the popularity of Nielsen and the local commercial success of *Sumurun*. In *The Abyss*, a modest girl performs a passionate 'Gauchó' dance for an excited crowd before killing her lover. Accordingly, the film centers on a girl of modest means straying from a righteous path, features a knife murder, and concludes with an exuberant dance scene. Moreover, advertisements for *Sumurun* and *The Slave of Passions* both showed Negri sporting similar oriental costumes. It has also been suggested that Negri based her acting style on Nielsen's. As the actress Halina Bruczówna, who appeared alongside Negri in subsequent Sfinks films, points out:

[a]n actress's work was based predominantly on the most perfect model at the time
— Asta Nielsen. She was an oracle in every respect. First of all we copied her make-

39) Ibidem.

40) Quoted after: Władysław Banaszkiewicz, 'Pola Negri: początki kariery i legendy', *Kwartalnik Filmowy*, vol. 10, no. 1 (1960), p. 46.

41) Idem, p. 47.

42) Idem, p. 51.

43) 'Life behind the Scenes', 'On the slippery road', 'Insane whim', 'The Slave of passions' and 'Death on stage' which appears to be a variant on plot of *The Abyss*. *Gazeta Łódzka*, 7 December 1915, p. 4.

44) 'Niewolnica zmysłów', FilmPolski.pl, Internetowa baza filmu polskiego, <www.filmpolski.pl/> [accessed 10 September 2014].

up style: large, black, strongly painted eyes, pale, very pale face and lips, big, red, swollen. The acting style was crammed with superfluous gesticulation, which, according to our orientation then should replace the dynamics of the spoken word.⁴⁵⁾

Finally, *The Slave of Passions* marketing positioned Negri in relation to Nielsen.⁴⁶⁾ For example, Łódź's Casino Theater promoted this film as a 'drama in five acts starring the Polish Asta Nielsen'.⁴⁷⁾ Underscoring the links between the two women was a cabaret song performed in Warsaw at the time, boasting the following lyrics:

Pola Negri — Asta from Poland,
Buffalo Bill...
She is a star in our homeland
Buffalo Bill ...
Visitors do not end
Buffalo Bill
In a long line they stand
Buffalo Bill ...⁴⁸⁾

The large audience *The Slave of Passions* drew may well have been a result of the limited number of imported films on the market during wartime; however, for whatever reason, it did prove attractive to moviegoers, leading to extended engagements.⁴⁹⁾

The cosmopolitan content of *The Slave of Passions* facilitated its appeal in different territories, with only a minor change of promotional taglines enabling the film to be pitched to the pan-Russian market. This film was distributed under the even more sensational title of *The Slave of Passion*, *The Slave of Vice* by M. I. Bistrickij and later Pathé Frères.⁵⁰⁾ A two-page advertisement in *Sine-Fono* announced 'the greatest hit of the season is ready'. This Russian trade paper described the film as a 'powerful drama, full of heavy emotions with the rising star of cinema', repeating the name of the performer three times, save its

45) Halina Bruczówna, 'Jak to illo tempore bywało...', *Kino*, no. 6 (1936), p. 12.

46) Additionally, on the Polish market, the film was promoted as the entry in the 'Polish Golden Series', in reference to the *Golden Series* produced by Thiemann and Reinhardt, a volume of multiple-reel feature films based on classic or popular fiction (such as *Keys to Happiness*).

47) *Kurier Warszawski*, 24 December 1914, p. 1.

48) Stanisław Jerzy Kozłowski, *Piosenki śpiewane przez autora w 'Mirażu'* (Warszawa: F. Hoesick, 1917). Original: Pola Negri — Polska Asta, Bufalo Bill... Gwiazdą jest naszego miasta Bufalo Bill... Od gości się u niej roi, Bufalo Bill... Aż ogonek do niej stoi, Bufalo Bill..

49) The 'extraordinary popularity of pictures from the Pola Negri series convinced the manager of the Casino theater extend the booking of the magnificent *The Slave of Passions*'. Niewolnica zmysłów, *Gazeta Łódzka*, no. 327 (9 December 1915), p. 2.

50) The first advertisement for the film was signed by the M. I. Bistrickij company, before its rights were transferred to Pathé. Cf. 'Chronika', *Sine-Fono*, no. 4-5 (1914), p. 37.



Figure 1: Russian trade paper advertisement for *The Slave of Passion*. Source: *Kine-zhurnal*, no. 1–2 (1915)

significance be lost. *Sine-Fono* also emphasized that Pola Negri performed the Apache and Salome dances.⁵¹⁾ Another trade paper *Kine-Zhurnal* described *The Slave of Passions* as ‘The greatest Russian hit’, stressing it starred the ‘Russian Asta Nielsen’ (see Figure 1).

The popularity of its first Negri vehicle encouraged Sfinks to initiate a series of films featuring the star under the banner *The Mysteries of Warsaw*,⁵²⁾ the first entry into which was another sensational melodrama, *Zona*, which premiered in Warsaw on 5 October 1915.⁵³⁾ Although the Russian Creo Company secured the rights to the series for its national market, the outbreak of war led to a severing of contact between Russia and Poland. With Sfinks cut off from the Russian market, the branding of Negri as the ‘Russian Asta Nielsen’ was over before it could really gather momentum. Negri herself moved to Germany to work on *Pola Negri — Serie* (1917–1918) for Saturn-

Film AG, before moving to the production company Projektions-Aktiengesellschaft Union to start her international career and become a ‘vamp’ star of both Hollywood and the German cinema of the 1920s.⁵⁴⁾ Sfinks would continue its operation in the independent state of Poland, maintaining its position as the nation’s preeminent film production company until World War II.

Łukasz Biskupski is a research associate at the University of Social Sciences and Humanities SWPS in Warsaw, Poland. His work focuses on the history of film culture in Poland, and he is the author of a 2013 Polish-language monograph on film exhibition in Łódź before 1914 entitled *Miasto atrakcji*.

Films cited:

The Abyss (*Afgrunden*; Urban Gad, 1910), *Antony and Cleopatra* (*Marcantonio e Cleopatra*; Enrico Guazzoni, 1913), *Keys to Happiness* (*Klyuchi schastya*; Vladimir Gardin, Yakov Protazanov, 1913), *Last Days of Pompeii* (*Gli ultimi giorni di Pompeii*; Mario Caserini, Eleuterio Rodolfi, 1913), *Quo Vadis* (Enrico Guazzoni, 1913), *The Slave of Passions* (*Niewolnica Zmysłów*; Jan Pawłowski, 1914), *Sumurun* (Ernst Lubitsch, 1920), *The White Slave* (*Den hvide Slavehandel*; August Blom, 1910).

51) The existence of a range of promotional materials including posters, postcards, leaflets, and reviews is also emphasized. *Sine-Fono*, no. 3 (1914), p. 76–77.

52) For a detailed overview of the history of subsequent films see Mariusz Guzek, *Ibidem*, p. 365–392.

53) *Nowa Gazeta*, 5 October 1915, p. 1.

54) In 1920, Negri returned to the role of the Dancer in Ernst Lubitsch’s *Sumurun* (1920).

SUMMARY

The Appropriation of Prestige.*Asta Nielsen's Star Persona in the Polish Territories of Russia before World War I***Łukasz Biskupski**

The article demonstrates how the Warsaw-based Sfinks Company capitalized on Asta Nielsen's screen persona to establish itself on the local market. I focus on the success of *The Abyss* and on a business practice of Sfinks which I call the 'appropriation of prestige', wherein a party seeks to tap into symbolic capital accumulated by another party, through association with that party. Sfinks associated itself with the prestige Nielsen had accumulated from her first film, *The Abyss*, and attempted to replicate this success with the Pola Negri vehicle *The Slave of Passions* (1914). In so doing, this essay contributes to the understanding of historical flows of both films and symbolic capital across different peripheral territories.

Projekt analytické rubriky

Analytická rubrika *Illuminace* chce volně navázat na žánrovou tradici systematického zkoumání filmových děl. Pojem tradice je ovšem namísto spíše v mezinárodních souvislostech než v tuzemských, v nichž se detailní rozbor filmových děl objevují napříč desetiletími jen nesoustavně. Iniciovaná rubrika tedy usiluje vytvořit prostor, v němž bude analýza jako žánr soustavně kultivována, aniž by přitom měla reprezentovat (a) jednu metodu, jeden přístup či jednu školu, (b) esteticky předurčený postoj, kdy si rozbor zaslouží pouze hodnotné filmy, (c) formát striktně dostředivé analýzy jednoho díla. Jinými slovy: zvolený přístup, vybrané dílo či funkce analýz se budou odvíjet od autory navrhovaných možností.

Předpokládaná podoba rubriky během následujících čtyř čísel by měla orientačně pokázat zejména na šíři funkcí a otázek, jež mohou jednotlivé analýzy plnit a zodpovídat. Prvním textem je můj rozbor filmu *BOURNŮV MÝTUS*, představující explanativně zevrubnou analýzu systému díla. Činí tak ve vztahu k vlastní sérii (problém pokračování), k soudobým normám akčního filmu a k historickému vývoji analyticky rozpoznané narativní taktiky tzv. akčního filmu pohybu. Druhým textem bude překlad autorsky revidované verze studie Kristin Thompsonové o filmu *CHLAPECTVÍ*, jež v analýze díla rozebírá otázky stylistického a narativního ozvláštňování širší optikou proměn herce napříč časem a propagační rétoriky. Zatímco argumentace analýzy *BOURNOVA MÝTU* jde od rozboru díla k obecnějším otázkám, pak argumentace textu o *CHLAPECTVÍ* naopak testuje obecnější předpoklady v analýze díla. Třetím příspěvkem analytické rubriky bude pro změnu rozbor televizního seriálového díla, konkrétně narativu a fikčního světa *PODFUKÁŘŮ*. Martin Kos přitom svoje analytická zjištění vztáhne k normám tzv. podvodnického narativu: nakolik lze hovořit o konstantně historicky rozvíjeném vzorci vyprávění, nakolik mu *PODFUKÁŘI* strukturou epizod i seriálových řad odpovídají a nakolik ho svým směřováním od epizodického seriálu ke kauzálně provázanějšímu seriálu případně rozvíjejí. Čtvrtým textem bude titulově zatím nespecifikovaná analýza literárního a divadelního badatele Aleše Merenuse, který se předběžně hodlá zaměřovat na otázky spojené s možnostmi transmediálně založené poetiky: nakolik lze ve filmovém díle plodně rozebírat realizované umělecké

volby ve vztahu k volbám učiněným v literární, dramatické či divadelní podobě téhož nativního materiálu. Ačkoli jsou všechny čtyři plánované příspěvky založené systémově, řeší rozličné problémy, kladou si rozdílné výzkumné otázky a volí odlišné výkladové postupy spojené se vztahem mezi filmovým dílem a kontextem, se vztahem mezi uzavřeným vyprávěním, vyprávěním na pokračování a uplatněným žánrovým vzorcem, s možnostmi zkoumání filmového díla prvotně s ohledem na jeho mediální ne/proměnnost.

Analytická rubrika vychází z jednoduchého předpokladu, že uměnovědný žánr detailního rozboru díla umožňuje (a) autorovi specifickým způsobem využít vlastní badatelské zázemí i metodické preference, (b) vytvořit prostor pro diskuzi, jakého poznání můžeme dosáhnout, potlačíme-li zpravidla servisní charakter rozboru coby školního textu, příspěvku do sborníku o význačném filmovém díle či případové studie v obecněji pojaté monografii, (c) vdechnout po nezbytném přepracování takříkajíc druhý život výjimečným absolventským pracím. Její budoucnost by se tak měla odvíjet nikoli od metodických preferencí redakce, nýbrž od nabízených příspěvků a požadavků na rozmanitost řešených problémů a kladených otázek.

Radomír D. Kokeš

Radomír D. Kokeš

Bournův mýtus

Akční film pohybu

Původní název: THE BOURNE SUPREMACY. **Režie:** Paul Greengrass. **Námět:** Robert Ludlum. **Scénář:** Tony Gilroy. **Kamera:** Oliver Wood. **Střih:** Richard Pearson, Christopher Rouse. **Hrají:** Matt Damon (Jason Bourne), Franka Potenteová (Marie Kreutzová), Joan Allenová (Pamela Landyová), Brian Cox (Ward Abbott), Julie Stilesová (Nicolette „Nicky“ Parsonsová), Karel Roden (Juri Gretkov), Karl Urban (Kirill), Gabriel Mann (Danny Zorn). **Trvání** (při rychlosti promítání 24 okének za vteřinu, bez závěrečných titulků): 101.22. **Průměrná délka záběru:** 2,3 sekundy. **Průměrná délka scény:** 77 sekund.¹⁾ **Rozpočet:** 75 milionů dolarů. **Celosvětové tržby:** 289 milionů dolarů.²⁾ **Americká premiéra:** 15. června 2004. **Česká premiéra:** 7. října 2004.

„Kdo má bankovní schránku a v ní plno peněz, šest pasů a pistoli? Kdo má číslo účtu zašité v boku? Přijdu sem a první, co zkoumám, jsou vzdálenosti a nouzový východy. Můžu ti říct čísla všech šesti aut, co stojí venku. Vím, že servírka je levačka a chlap, co sedí u baru, váží 100 kilo a umí se prát. Vím, že kdybych hledal zbraň, tak v kabině toho šedého nákladáku. Vím, že v téhle výšce by se mi začaly trást ruce po 800 metrech běhu. Proč to asi vím? Jak to, že vím tohle, ale nevím, kdo jsem?“

Jason Bourne, AGENT BEZ MINULOSTI (2002)³⁾

Vzdor působivosti bojových schopností Jasona Bourna není jeho význačným rysem schopnost správně se prát, nýbrž správně se ptát. A protože každá odpověď pro něj představuje prostor pro další otázky, řešení těch výše položených nakonec nacházel napříč tře-

1) Všechny časové údaje, které se týkají uspořádání filmového díla, čerpám nikoli z DVD vydání (kde je film kratší, protože evropský formát PAL zprostředkovává film rychlostí 25 okének za sekundu), nýbrž Blu-ray vydání (které už ve vysokém rozlišení pracuje s projekční normou 24 okének za sekundu). BOURNŮV MÝTUS (film na Blu-ray). Režie: Paul Greengrass. Distribuce Bontonfilm, 2009.

2) Údaje o rozpočtu a tržbách srov. <<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=bournesupremacy.htm>>.

3) AGENT BEZ MINULOSTI (film na Blu-ray). Režie: Doug Liman. Distribuce Bontonfilm, 2009, čas: 34.05–35.10.

mi filmy: *AGENT BEZ MINULOSTI* (2002), *BOURNŮV MÝTUS* (2004), *BOURNEOVO ULTIMÁTUM* (2007). Hned v prvním z nich Bourne vyšetřováním a pomocí střípků vzpomínek dospěl ke zjištění, že byl špičkově trénovaný zabiják CIA v rámci programu Treadstone, který během významné atentátní akce selhal a skončil se ztrátou paměti na hladině moře, neb nedokázal zavraždit nečekaně přítomné malé děti. Už během hledání vlastní identity přestal být málomluvný Bourne⁴⁾ loajálním zaměstnancem amerických tajných služeb, jejichž nekalé praktiky se mu po první, druhý, třetí (a brzy po takřka desíti letech i čtvrtý) film staly naopak nepřítelem. V této analytické studii chci přitom pomocí důsledného systémového rozboru prostředního z bournovských filmů nabídnout nakonec řešení hned tří problémů spojených s touto trilogií jako celkem.

Zprvé mě bude v nejužším pohledu zajímat, jak se jednotlivé filmy vztahují k sobě navzájem. Budu dokazovat, že každý další film rozvíjí postupy ozvlášťující film předchozí. *AGENT BEZ MINULOSTI* zvolil docela klasické čtyřřádkové vyprávěcí schéma, v rámci něhož střídavě sledoval dvě hlavní linie. Jedna podchycovala pátrání hlavního hrdiny po vlastní minulosti, skládání střípků vzpomínek, objevování vlastních schopností. Druhá se věnovala aktivitám tajné služby, pátrající po svém agentovi, který se nejdříve po zpackané akci záhadně vytratí a posléze se namísto návratu na centrálu nevysvětlitelně pohybuje po Evropě. Tajná služba během vyprávění vládne na rozdíl od Bourna rozsáhlými znalostmi souvislostí i sítěmi kontaktů, ale nemá ani potuchy o Bournově ztrátě paměti. Divák se tak postupně dovídal víc než obě strany dohromady, zároveň však před ním film leckteré důležité informace dlouho důmyslně utajoval, čímž vedl jeho pozornost (třeba odpověď na otázku, jak a proč Bourne skončil na mořské hladině v bezvědomí, se ztrátou paměti a se dvěma kulkami v zádech, čímž film začíná). Všudypřítomné profesionální úsilí vyvažoval postupně rozvíjený romantický vztah mezi Jasonem Bournem a jeho nečekanou pomocnicí Marií. Tradičně rozvíjený film však přišel s několika nečekanými postupy: hrdina instinktivně prováděl vysoce efektivní úkony, jež ale vycházely z racionální analýzy nastalé situace. Například během útěku z přísně hlídané ambasády se nebije hlava nehlava a nestřílí kolem sebe, nýbrž promptně sejme ze zdi evakuační plán, namísto zbraně odcizí vysílačku a chladnokrevně kombinuje informace o pohybu pronásledovatelů (vysílačka) s informacemi o prostorovém uspořádání budovy (evakuační plán).

Třetí díl *BOURNEOVO ULTIMÁTUM* naopak vyvolal vášnivé dispute.⁵⁾ Diskuze o srozumitelnosti závratně rychlého vyprávění zahlcujícího diváka přívalem informací. Diskuze o neotřelosti pojetí intelektuálně nikdy nechybujícího hrdiny se schopností předjímat události na několik kroků dopředu. Diskuze o autentizujícím účinku spojení rychlého střihu s těkavou ruční kamerou.⁶⁾ Diskuze o politické angažovanosti nelitostné kritiky

4) Jde o výrazné přepracování románu Roberta Ludluma, jehož hrdina byl naopak značně upovídaný a hledal svou identitu v dobách studené války. V této verzi se dočkal televizní adaptace *KDO JE BOURNE?* (1988).

5) Mnohé z dále zmíněných rámců načrtává ve zhuštěné podobě Neil Archer, *Studying The Bourne Ultimatum*. Leighton Buzzard: Auteur Publishing 2012, jakkoli je kniha o zhruba stovce maloformátových stran výkladu až příliš tematicky rozkročená, aby poskytla v kterékoli z devíti značně různorodých pokrývaných oblastí hlubší analytický vhled.

6) Nejrozsáhleji se tomuto problému věnovala polemika Davida Bordwella. Srov. David Bordwell, *Unsteadicam Chronicles*. In: David Bordwell – Kristin Thompson, *Minding Movies*. Chicago: University of Chicago Press 2011, s. 167–176, též David Bordwell, *Insert Your Favourite Bourne Pun Here*. *Observations on Film Art*, 2007. On-line: <www.davidbordwell.net/blog/2007/08/30/insert-your-favorite>

americké mezinárodní politiky v rámci fikčního žánrového filmu.⁷⁾ Jak však dokazují v této studii, nenápadné ozvláštňující povaze AGENTA BEZ MINULOSTI ani diskutovaným vyprávěcím technikám BOURNEOVA ULTIMÁTA nelze adekvátně porozumět bez důsledného prozkoumání postupů BOURNOVA MÝTU. Ten rozpracovává prostředky prvního filmu a ustavuje komplexnější soubory postupů, jež řídí členitý formální kolos třetího filmu. Hustotou dávkování informací dosahuje BOURNŮV MÝTUS bezmála závratného účinku. Obsahuje osmdesát převážně velmi krátkých scén, v rámci nichž rozpojuje zvuk a obraz, přítomnost a minulost, nehledě na různá místa a zdroje informací ve světě vyprávěného příběhu. Dlouhoohniskové objektivы výrazně zplošťují prostor v obraze, těkává ruční kamera často přeastřuje z jednoho objektu na druhý, střih přichází průměrně každých 2,3 sekundy. Navzdory tomu všemu nicméně nepřestává být BOURNŮV MÝTUS přehledný a srozumitelný.

Prvotním cílem této analytické studie je tedy zevrubně popsat a vysvětlit právě ty postupy, pomocí nichž toho sekundu za sekundou, záběr za záběrem, scénu za scénou dosahuje — a produktivně srovnat tyto postupy s postupy uplatňovanými oběma dalšími filmy.

Zadruhé chci bournovskou trilogii orientačně využít k širšímu porozumění normám i proměnám vyprávěcích technik v soudobém populárním akčním filmu. Všechny tři filmy byly totiž propagovány jako svého druhu alternativa k převládajícím volbám hollywoodského akčního filmu. AGENT BEZ MINULOSTI v řadě ohledů vykolíkoval pole pro rozvíjení progresivních vyprávěcích postupů dalších dvou dílů, ale ve své době působil překvapivě staromilsky a byl tak i oficiálně prodáván.⁸⁾ Jako by navazoval na formální postupy špionážních thrillerů Alfreda Hitchcocka či Fritze Langa z let třicátých (MUŽ, KTERÝ VĚDĚL PŘÍLIŠ MNOHO, 1934), čtyřicátých (MINISTERSTVO STRACHU, 1944) a padesátých (MUŽ, KTERÝ VĚDĚL PŘÍLIŠ MNOHO, 1956; NA SEVER SEVEROZÁPADNÍ LINKOU, 1959),

-bourne-pun-here>, David Bordwell, I Broke Everything New Again. *Observations on Film Art*, 2007. On-line: <www.davidbordwell.net/blog/2007/09/09/i-broke-everything-new-again>. K tématu srov. též Ondřej Pavlík, *Jason Bourne, revoluční umělec v Hollywoodu*. Bakalářská diplomová práce [nepublikováno]. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU 2014.

7) Sám se symptomatickým aspektům filmu nebudu věnovat, ovšem k tématu srov. např. Susanne Kord – Elisabeth Krimer, *Contemporary Hollywood Masculinities: Gender, Genre, and Politics*. Hampshire — New York: Palgrave Macmillan 2011, s. 113; Anna Everett, 2004: *Movies and Spectacle in a Political Year*. In: Timothy Corrigan (ed.): *American Cinema of the 2000s*. New Brunswick — New Jersey — London: Rutgers 2012, s. 104–108; N. Archer, c. d., s. 73–85, 97–109.

8) V bonusových materiálech na DVD zazní jasně věty o „novém způsobu míchání žánrů“ a „odlišnosti ode všech současných hollywoodských filmů“. Viz bonusové materiály AGENT BEZ MINULOSTI (film na DVD). Režie: Doug Liman. Distribuce Bontonfilm, 2003. Rétorika propagace filmu, která zdůrazňuje nezávislé zázemí režiséra Douga Limana a hlavního protagonisty s chlapeckou tváří a Oscarem za scénář nezávislého filmu Matta Damona („Mladý herec, který tento žánr nikdy nedělal“; „Většinou se ve filmech neperu.“ — Tamtéž.), je přitom v překvapivém rozporu s pozdější akademickou interpretací pozice filmu v produkční a distribuční nabídce. Sheldon Hall a Steve Neale snímek zařazují v rámci „největších blockbusterů“ alespoň do jejich specifictějšího druhu akčních/dobrodružných filmů (Sheldon Hall – Steve Neale, *Epics Spectacles and Blockbusters*. Detroit: Wayne State University Press 2010, s. 250). Bill Nichols jde mnohem dál a staví snímek nečekaně a bez dalšího vysvětlení do sousedství produkčně, propagačně i distribučně stěžejí srovnatelných filmů jako DEN NEZÁVISLOSTI (1996), TITANIC (1997), prvních tří PIRÁTŮ Z KARIBIKU (2003–2007), trilogie PÁNA PRSTENŮ (2001–2003) nebo tehdy šesti snímků o Harrym Potterovi (2001–2009), viz Bill Nichols, *Engaging Cinema*. New York — London: W. W. Norton and Company, Inc. 2010, s. 233.

bondovek let šedesátých (např. *SRDEČNÉ POZDRAVY Z RUSKA*, 1963) i osmdesátých (*POVOLENÍ ZABÍJET*, 1989) či obecněji špionážních thrillerů šedesátých a sedmdesátých let (*AGENT PALMER: PŘÍPAD IPCRESS*, 1965; *POHŘEB V BERLÍNĚ*, 1966; *DEN ŠAKALA*, 1973; *TŘI DNY KONDORA*, 1975). Dojmu jisté historické vykořeněnosti AGENTA BEZ MINULOSTI se nelze divit, neboť v souvislostech trikově nejspektakulárnější éry bondovek (*DNES NE-UMÍREJ*, 2002), jejich variací v duchu filmařského fetišismu hongkongské školy (*MISSION: IMPOSSIBLE II*, 2000)⁹⁾ či agresivních přepracování schémat pro mladé diváky (*xXx*, 2002) se první bournovský film vsutku jevil jako stylisticky i vypravěčsky zakotvený spíše v žánrových tradicích (přinejmenším) studené války. Paradoxně se ale pro vývoj akčního špionážního filmu od roku 2002 do současnosti ukázal být AGENT BEZ MINULOSTI mnohem charakterističtější než libovolný z jeho jmenovaných současníků. „Hongkongsky“ excentrická hra se stylem ustoupila vzdor očekáváním na jedné straně s *MISSION: IMPOSSIBLE II*, na druhé straně s třemi díly *MATRIXU*.¹⁰⁾ Série *MISSION: IMPOSSIBLE* se podobně jako bondovky po delší pauze zásadně vypravěčsky i stylisticky transformovala. O čem to vypovídá? Těžko o vizionářství tvůrců AGENTA BEZ MINULOSTI, kteří soudě z propagační rétoriky směřovali spíše do minulosti než do budoucnosti — a hlavně v minulosti je nabíledni hledat vysvětlení vztahů bournovské série k soudobé kinematografii. Jak ukázu v závěrečné kapitole této studie, záhadná schopnost předvídat žánrové trendy a údajný vliv na proměny některých norem akčního filmu jsou v případě bournovské trilogie výsledkem spíše komplexních shod okolností než jednoduchých příčinných vazeb. Bournovská trilogie vycházela na jedné straně z obecnější ochoty filmového i televizního průmyslu finančně podporovat výrobu experimentů s vyprávěcími technikami a na druhé straně ze zakotvenosti v mnohem starší, byť méně zřetelné tradici.

Zatřetí vztáhnou bournovskou trilogii k právě této dlouhodobě rozvíjené vyprávěcí taktice, kterou nazývám *akčními filmy pohybu*. Volně vymezeno jde o snímky, jejichž hrdina ve vysoce zpřítomnělém procesu vyprávění uniká před skupinou pronásledovatelů a snaží se zodpovědět jednoznačně formulovanou otázku, přičemž divák je střídavě procesem vyprávění zpravován o štvaném i štvoucích. Co když bournovskou trilogii nebudeme chápat jako vizionářské zjevení předchozí dekády, nýbrž jako plynulé rozvíjení vyprávěcí taktiky pravidelně se navracející už od třicátých let minulého století? Ukáže se být

9) Jeho režisér John Woo představoval jednoho ze stylově nejexcentričtějších hongkongských filmařů osmdesátých a devadesátých let, srov. např. David B o r d w e l l, *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*. Cambridge: Harvard University Press 2000.

10) Excentrický styl se transformoval do neurčité tendence, jež je občas označovaná jako *kinematografie chaosu*, ale ta čerpá z jiných kořenů než hongkongské akční filmy. Srov. Jiří F l í g l, *Kinematografie chaosu: o stylu amerických akčních filmů nového milénia*. *Cinepur* 2015, č. 97, únor, s. 52–57. Kinematografie chaosu je však více stylistický než vypravěčský trend, pročež se mu nebudu výrazněji věnovat (např. *ZASTAV A NEPŘEŽIJEŠ*, 2006; *ZASTAV A NEPŘEŽIJEŠ 2 — VYSOKÉ NAPĚTÍ*, 2009; *GAMER*, 2009; mimo USA např. *KURÝR*, 2002; *KURÝR 2*, 2005; *KURÝR 3*, 2008). Rozdíl mezi některými postupy později spojovanými s nepřehlednými filmy chaosu (například bondovky *ZÍTŘEK NIKDY NEUMÍRÁ*, 1997) a mezi hongkongskými snímky popisuje David B o r d w e l l, *Bond vs. Chan: Jackie Shows How It's Done. Observations on Film Art*, 2010. On-line: <www.davidbordwell.net/blog/2010/09/15/bond-vs-chan-jackie-shows-how-its-done>. Spíše zpřehledňujícím než analytickým pojednáním je i monografie Barna W i l l i a m D o n o v a n, *The Asian Influence on Hollywood Action Films*. Jefferson – London: McFarland and Company, Inc. 2008, zejména s. 218–242. Obecně k proměnám amerického akčního filmu viz Geoff K i n g, *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*. London – New York: I. B. Tauris 2000.

méně revoluční a více evoluční, aniž by tím ovšem pozbyla cokoli ze své estetické opojnosti — ba naopak, jak se pokusím na následujících stranách vysvětlit.

Analytická východiska: Jak vypadat nepromyšleně

Aby přitom výklad lépe poukázal na sílu uplatňovaných postupů BOURNOVA MÝTU, vezme v potaz kromě povahy uspořádání samotného filmového díla rovněž některé jeho posuny od dostupné verze scénáře.¹¹⁾ Ta se liší nejen pořadím scén či měrou doslovnosti při vysvětlování některých událostí, ale vlastně celou výslednou koncepcí učinit odvíjení se událostí maximálně přítomným. Nejde pouze o kuriozitu, ale o možný argument při vysvětlování systému díla i jako výsledku konkrétní umělecké práce. Film se totiž snaží pomocí rozmanitých strategií vzbudit v divákovi dojem, že sleduje události odvíjející se právě teď před jeho očima — a propagační kampaň tuto hypotézu potvrzuje. Producent Patrick Crowley v bonusových materiálech na DVD vysvětluje, že režisér „Paul [Greengrass] cítil, že Bournův svět by měl vypadat jako nepromyšlený. Sedli jsme si s ním a zeptali se: „Co myslíš nepromyšleným?“ A ten odpovídá: „Myslím tím, že události vypadají, jako by se odehrály právě teď. Působí, že se přímo před vámi rozvíjejí, takže se do nich vkládáte takřka jako do skutečných událostí ve svém životě.“¹²⁾ Podle kameramana Klemense Beckera často zamýšleli na place „vytvořit zdání spontánnosti, která občas obecnostu překvapí.“¹³⁾ Tvůrci konstruuji rámec, ve kterém se BOURNŮV MÝTUS jeví jako bezmála autorský film, dosahující autenticity a vypravěčské nekonvenčnosti, ztělesněné autoritou nezávislého polo-dokumentaristického režiséra KRVAVÉ NEDĚLE (2002).¹⁴⁾

Greengrassova tvůrčí vize ale možná nebyla přijata a následována s tak bezvýhradnou osvěceností, jakou sugerují tiskové materiály nebo bonusy na DVD. Ano, v porovnání se scénářem se ve výsledném filmu změnilo pořadí důležitých scén, některé byly zcela vyřazeny a jiné zase přepsány. Jak rozeberu později, vyprávěný příběh se tak stal méně soudržný a jednání některých postav méně srozumitelné, nicméně posílil se tím významně právě proklamovaný pocit zpřítomnění, minimalizovaly se potřeby dodatečných vysvětlení a film věnoval méně pozornosti rozvoji vedlejších postav. Jenže ony zmíněné scény byly celé natočeny, sestříhány a najdeme je v bonusech i na výsledném DVD — přičemž nejde o scény pouze vypuštěné, nýbrž scény zásadně alternativní vůči výslednému uspořádání.

11) Tony Gilroy – Brian Helgeland, *The Bourne Supremacy: Compiled From Drafts*, 2003. On-line: <www.dailyscript.com/scripts/bournesupremacy.pdf>.

12) Bonusový materiál *Keeping It Real* in BOURNŮV MÝTUS (film na DVD). Režie: Paul Greengrass. Distribuce Universal Pictures [Czech Republic], 2004, čas: 2.14–2.31.

13) Tamtéž, čas: 3.00–3.05.

14) Tamtéž, čas: 00:35. Jak popisuje i Stuart Henderson v knize *The Hollywood Sequel*, jde o volbu charakteristickou pro období po přelomu tisíciletí. Počátek tohoto přístupu Henderson vidí nicméně už u filmů BATMAN (1989) a BATMAN SE VRACÍ (1992), kde studio Warner Brothers angažovalo Tima Burtona — a narůstající strategii obracení se velkých studií k režisérům s takřkajícím autorským kreditem u velkorozpočtových filmů jako VETŘELEC: VZKŘÍŠENÍ (1997), PÁN PRSTENŮ, X-MEN (2000), X-MEN 2 (2003) nebo právě u BOURNOVA MÝTU a BOURNEOVA ULTIMÁTA vidí jako navázání na Burtonovo odvážné angažmá. Stuart Henderson, *The Hollywood Sequel: History & Form, 1911–2010*. Hampshire — New York: Palgrave Macmillan — BFI 2014, s. 89–90.

Jinými slovy, jakkoli nepřímá vodítka lze interpretovat tak, že navzdory prostoru poskytnutému „dojmu nepromyšlenosti“ byly zároveň důsledně natočeny i ty části scénáře, které zaručovaly soudržnost pomocí konvenčnějších vyprávěcích postupů. Na druhé straně, díky této zdvojenosti nám rozbor obou vyprávěčských řešení umožní lépe vysvětlit ty zvláštnosti procesu vyprávění, na nichž nakonec stavěla propagační kampaň a jež se dočkaly radikálního rozpracování i zesílení v pozdějším pokračování *BOURNEOVO ULTIMÁTUM* (2007).

BOURNŮV MÝTUS opět vypráví o rozhořčeném Bournovi se ztrátou paměti. Tentokrát se snaží porozumět nepochopitelné vraždě své přítelkyně Marie (dojde k ní po patnácti minutách filmu), odhalit logiku těžko srozumitelné mozaiky útržkovitých vzpomínek na hotelový pokoj v Berlíně a definitivně přesvědčit své bývalé zaměstnavatele, aby přijali jeho rezignaci na účast ve společenství elitních vládních zabijáků. Současně ale film vypráví i o praktikách ruského miliardáře Gretkova, jeho nájemného zabijáka Kirilla a *někoho* uvnitř tajné služby, kdy se všichni tři snaží hodit vinu na Jasona Bourna. A taky ve snímku jde o vyšetřování ambiciózní agentky Landyové, jež se snaží najít důkazy proti zrádci v tajné službě. Landyová sice neví nic o plánech ruského miliardáře, ale zato jí právě někdo v Berlíně zavraždil dva zaměstnance, přičemž stopy směřují k jakémusi zběhlému elitnímu zabijákovi Bournovi a k jeho zesnulému zaměstnavateli Conklinovi. Paul Greengrass v audiokomentáři k *BOURNOVU MÝTU* tvrdí, kterak se mu líbí,

„že v příběhu o Bournovi je děj velmi spletitý a rozsah příběhu neomezený. V jednu chvíli jste v Neapoli, pak v Goa. Je tu Berlín, Londýn, Washington. Je to propojený svět, ze kterého chce Bourne utéct. Neustále se objevují svévolné útržky příběhu. Můžete je pospojovat jako kousky skládačky. Jako diváci se snažíte najít kousky, které do sebe zapadají. Líbí se mi, jak vás do toho film nadlouho vtáhne. Dost dobře nevíte, jaké jsou tu souvislosti, ale víte, že nějaké tu jsou.“¹⁵⁾

Taktiky, jejichž prostřednictvím proces filmového vyprávění *BOURNEOVA ULTIMÁTA* kýžených účinků dosahuje, jsou o to vrstevnatější a složitější, oč ve výsledku působí nenápadněji či se skrývají za dojmem proklamované spontánnosti.

Čtvero bloků, postupů a kompozičních vzorců

Aby bylo snazší porozumět, jak snímek krok za krokem pracuje s procesem vyprávění a poskytováním informací divákovi, je třeba přistoupit na fakt, že vzdor vyprávěcí i stylistické dynamice je divákova pozornost řízena na prostoru čtyř rozdílně vystavených bloků (plus v krátkém epilogu): v **prvním** je zaranžován svět, ve **druhém** je dynamizován, ve **třetím** se vyřeší tajemství minulosti a ve **čtvrtém** dojde hrdina smíření.¹⁶⁾ Bourne prochá-

15) Audiokomentář režiséra Paula Greengrass, *BOURNŮV MÝTUS* (film na DVD). Režie: Paul Greengrass. Distribuce Universal Pictures [Czech Republic], 2004, čas: 26.10–27.10.

16) Záměrně nevyužívám nabízející se koncepci bloků v klasickém filmu. Kristin Thompsonová totiž *úvod, komplikaci děje, vývoj a vyvrcholení* nerozlišuje jen mechanicky jako po sobě jdoucí celky, nýbrž každý podle ní plní zvláštní funkci. Viz Kristin Thompson, *Storytelling in the New Hollywood*. Cambridge —

zí všemi z nich, přičemž v prvním bloku je spíše pasivní, v druhém pozoruje, ve třetím koná a ve čtvrtém překonává překážky, které ho dělí od důležitého kroku osobního pokání. Pamela Landyová je aktivní v prvním a druhém bloku, zatímco ve třetím především pozoruje a ve čtvrtém se víceméně neobjevuje. Ruský miliardář Gretkov a jeho nájemný zabiják Kirill jsou důležití v prvním a čtvrtém bloku, zatímco klíčový protivník Pamelu Landyové uvnitř tajné služby — Abbott — je určující ve druhém a třetím bloku, kdy v druhém je pasivní protiváhou a ve třetím zase aktivní (tedy obráceně než Landyová). První a čtvrtý blok přitom vrcholí scénami zobrazujícími Bournovo emocionální rozpoložení (smrt milované ženy, smíření ve formě omluvy), zatímco druhý a třetí naopak rozpoložení profesionální (návrat do akce ve formě zavraždění kolegy, rozřešení záhady tajemné vzpomínky). Pilíř uspořádání systému filmu pak tvoří útržky vzpomínek na událost v minulosti světa, která je naprosto určující pro všechny postavy, pro proces vyprávění představuje klíčový referent a pro systém díla plní řadu funkcí: vražda politika Něského v berlínském hotelovém pokoji. Proces vyprávění je navíc uvnitř těchto bloků členěn do krátkých scén hladce provázaných zvukovými můstky,¹⁷⁾ jednoduchými příčinnými pomůckami typu telefonátů, pomocí otázek a odpovědí prostřednictvím divácky snadno srozumitelného příčného střihu.¹⁸⁾ A až teprve na úrovni scén je rozvíjena ona hra se zpřítomněním a spontaneitou — byť záměrně vystupuje do popředí, strhává na sebe pozornost a uhranuje promyšlenými hrdinovými kroky.

Je přitom podstatné, že první dva bloky pracují různými způsoby, kdy na diváka známého předchozího AGENTA BEZ MINULOSTI působí proces vyprávění odlišně než na diváka bez jakéhokoli povědomí o fikčním světě díla a dosavadních osudech jeho hrdinů. Jinak řečeno, proces vyprávění moduluje dva vzorce diváckého očekávání. **První vzorec** vztahuje nové informace k tomu, co už o hrdinovi, ostatních postavách a takřka všemocné tajné službě divák ví z minulého filmu. Je spolu s Bournem citově navázán na Marii, chápe vnitřní Bournovu krizi, sleduje krok za krokem (ač nedlouho) jeho snahu potlačit bývalý život a napojit se na každodennost života v Goa, ale současně vysvětlit smysl útržkovitých, nepředvídatelně se vyjevujících vzpomínek na dávnou akci. Chápe už předem systém tajné služby nejen jako společně usilující dopadnout Bournu pomocí všech sil, ale i coby prostor střetávajících se různorodých zájmů a sil, kdy si jdou jednotliví pracovníci tajné služby po krku (Abbott nechal v AGENTOVÍ BEZ MINULOSTI nelítostně popravit Conklina, který ho ohrožoval). **Druhý vzorec**, který oslovuje nezasvěceného diváka, skládá informace k sobě navzájem, střídá scény z různých prostředí, časů a pásem vědění. V prvním bloku Marie spolu s divákem prochází poznámky v Bournově zápisníku, díky čemuž divák dostává základní mapu pro další události. V druhém bloku se Pamela soustavně dozvídá,

London: Harvard University Press 1999, s. 27–36. Kdybychom její uvažování využili na uspořádání BOURNOVA MÝTU, bude mít zřejmě podobu úvod — komplikace děje — vyvrcholení I — vyvrcholení II, což by mohlo být podnětné pro uvažování o autorčině koncepci, ale v případě BOURNOVA MÝTU by tato teoretizace nebyla adekvátní dosaženým zjištěním.

17) *Zvukový můstek* je stylistický postup, kdy zvuk ze scény A pokračuje ještě několik sekund scény B, případně zvuk ze scény B začíná už ve scéně A.

18) *Příčný střih* (podobně jako relativně široký anglický pojem *crosscutting*) zahrnuje jak dějově zpravidla sbíhavý křížový střih (prostřihávání mezi souběžně probíhajícími akcemi), tak čistě paralelní montáž vedoucí nás ke srovnání příčinně nezávislých akcí. V BOURNOVĚ MÝTU jsou totiž tyto techniky často zaměnitelné (zároveň jsou dějově propojené a zároveň nutí ke srovnání).

co byl zač projekt Treadstone, kdo byl Conklin, kdo byl Bourne a jak pracuje — což se souběžně prokazuje pomocí sledování Bourna v akci, takže divák dostává zároveň hypotézy i jejich prokázání, a naopak dopředu ví, které stopy jsou falešné. Na konci druhého bloku jsou pak oba divácké tábory na stejné úrovni vědění, byť ho nabyly jinými způsoby.

Zásadním prostředkem pro dosažení tohoto souladu je spojení obou pomyslných diváckých táborů několika důležitými znalostmi:

- (a) znalostí, již nemá ani Bourne, ani Pamela Landyová (při berlínské akci Pamely Landyové na začátku filmu byli muži Pamely Landyové zavražděni zabijákem Kirillem, který pracuje pro miliardáře Gretkova) — **PRVNÍ BLOK**;
- (b) znalostí, již má jen Pamela Landyová (při berlínské akci byli zavražděni muži, kteří měli odhalit zrádce v tajné službě), a již naopak nemá (při berlínské akci ve skutečnosti nevraždil Bourne) — **DRUHÝ BLOK**;
- (c) znalostí, již má jen Bourne (před lety v Berlíně byl kdosi zavražděn a on do toho byl skrze Treadstone nějak zapleten, byť si nevzpomíná jak a proč), a již naopak nemá (do atentátu v Goa nebyl nijak zapleten již uzavřený projekt Treadstone) — **DRUHÝ BLOK**;
- (d) ve **TŘETÍM BLOKU** je divák doveden k plnému zjištění, že výhradní znalost Landyové (berlínská dvojitá vražda nyní) a výhradní znalost Bourna (berlínská dvojitá vražda dříve) spolu úzce souvisejí.

Dosavadní úvahy o uspořádání bloků načrtly řadu taktik na úrovni postav, jejich vědění a soustřeďování divákovy pozornosti. Nevytvořily však ještě žádný plán rozsáhlejšího výkladu, v němž bych mohl logicky postupně vysvětlit systémovost filmu odvíjeného především od požadavků procesu vyprávění. Takový plán nám poskytne další rozvržení bloků do čtveřic návodných příměrů, jež podchycují (a) práci postav s informacemi, (b) uplatňované kompoziční postupy.

BLOK	PRÁCE S INFORMACEMI	KOMPOZIČNÍ POSTUP
1.	HLEDÁNÍ	ZNEROVNOVÁŽNĚNÍ
2.	SHROMAŽDOVÁNÍ	SOUBĚŽNOST
3.	TŘÍDĚNÍ A VYHODNOCOVÁNÍ	SBÍHAVOST
4.	VYUŽITÍ	PARALELISMUS A ODKLÁDÁNÍ

První blok pojmu nejpopsněji krok za krokem, protože ustavuje klíčové informace, postavy, oblasti světa a souvislosti, s nimiž proces vyprávění dále pracuje. Rovněž u dalších bloků vždy vysvětlím rysy procesu jejich vyprávění, jak je načrtávají označení v tabulce. Na každém z nich chci skrze určité scény *pars pro toto* ukázat vždy ty prostředky a postupy, které v souhrnu vysvětlí systémové kvality BOURNOVA MÝTU jako takového.

I. Hledání dat a znerovnováženění světa (00.38–20.53)¹⁹⁾

Jako diváci jsme ve filmu napojeni na dvě klíčové postavy, Jasona Bournu a Pamelu Landyovou. Obě se zabývají událostí v minulosti, kdy Bourne se snaží interpretovat útržkovitou vzpomínkou, zatímco Landyová najít krtka v tajné službě, kvůli čemuž musí proniknout do ztracených materiálů. Cílem procesu vyprávění prvního bloku je Bourna *posunout* od rekonstrukce vzpomínek k jejich vysvětlení v terénu, zatímco Landyovou *odříznout* od odpovědi na dosah ruky. Oba najednou musí začít hledat odpovědi na situaci, v níž se na konci bloku ocitnou. Ta je zakotvena zaprvé v minulosti, zadruhé v nich navzájem, aniž by si byli vědomi přítomnosti třetího ohniska, jež proces vyprávění využívá. Bourne je násilně donucen opustit svět jistot svého indického exilu, Landyová je okolnostmi dotlačena k postavení se proti svým kolegům v CIA. Nastoupení cesty k hledání informací je realizováno skrze rozvíklání jistot světů, v nichž žijí — aniž by vlastně kdy bylo možné původní rovnováhy dosáhnout. Pokusme se nyní tyto strategie nakládání s vyprávěcími vodítky rekonstruovat krok za krokem... od úvodní vzpomínkové montáže událostí minulosti, z níž se Bourne probudí do současnosti.

Rychlá montáž Bournových vzpomínek je zprvu konkrétní jen do té míry, že jde o první Bournovu akci pro Conklina a že se odehrála v hotelovém pokoji číslo 645. Celý film touto montáží začíná, přičemž její střípkovitost zachycují ve formě sledu obrazů: někdo jede v dešti autem, dálniční cedule, záběry na číslo hotelového pokoje (což je samo o sobě těžko rozpoznatelné), mimo obraz proslovený direktivní výrok „Tohle už není výcvik, rozumíme si?“, sled střídání zaprvé těkavých a barevnými filtry zkreslených záběrů na fotografii muže, ženy a holčičky a zadruhé detailu ruky se zbraní, záběry auta, čísla, telefonujícího muže z profilu a mimo obraz proslovená věta od stejného muže „Teď se jede naostro a ty máš zelenou!“, nečitelný neonový název hotelu, muž v kabátě v rozhovoru s jiným mužem, muž vystupuje z auta (jeden pohyb rozdělený do série záběrů), ruka s mobilním telefonem, nerozpoznatelné detaily obličejů, tvář telefonujícího muže v dvojexpozici se záběrem těžce tváře telefonujícího muže z trochu jiného úhlu, hotelová chodba, záběr z auta, číslo hotelového pokoje, záběr z auta, hotelová chodba, muž vstupuje do pokoje, věta „Výcvik skončil“, ženský výkřik, injekční stříkačka, muž vstupuje do pokoje, dálniční cedule, detail části rodinné fotografie, výstřel... a probuzený muž, ve kterém zasněžený rozpozná Bourna, nezasvěcený jen muže z flashbacku. Třicetisekundový úvodní flashback je složen z pětadesáti vizuálně i zvukově deformovaných záběrů, kdy jsou i souvislé akce rozbity do poskočných střihů,²⁰⁾ což znamená střih průměrně každých 0,46 sekundy — a tak ačkoli se záběr zavražděného muže objeví opakovaně, není možné si ho zapamátovat. Následuje však druhá scéna dialogu mezi Bournem a Marií, která zasněženému divákovi zprvu sdělí, že Bourne s Marií se z Řecka přesunuli do Goa v Indii, zatímco nezasvěcený dostává první útržkovité informace *in medias res* (nejsou nijak uvedeny, poznává postavy v neuvedeném dění). Bourne vysvětluje Marii, že vidí ve vzpomínce jen

19) Trvání: 20 minut 15 sekund; počet scén: 15; průměrná délka scény: 81 sekundy; počet záběrů: 574, průměrná délka záběru: 2,1 sekundy.

20) Jako *poskočný střih* (jump-cut) označují známý postup, kdy jsou dva po sobě jdoucí záběry snímány ze stejného úhlu (kamera se nepohne ve vztahu ke snímaným objektům alespoň o třicet stupňů), takže vznikne dojem časové výpustky, kdy obraz jako kdyby poskočil vpřed.

kousky a útržky: „Slyším Conklinův hlas a je tam ta fotografie, ale pak se to ztratí. [...] Stalo se to. Byla to akce. Já v ní byl.“ Flashback tu vyvolává dialog, přičemž proces vyprávění zdůrazňuje některé jeho kousky (Conklin, fotografie, akce s Bournem). Kdykoli se flashback před „finálním odhalením“ objeví později (34.21, 50.00, 57.23), je už propojen s asociativními vodítky spojenými s vyšetřováním Pamely Landyové. Pomalu stříhaná introspektivní třetí scéna pak zobrazuje mlčícího Bournu, jak skloněný u psacího stolu zaznamenává do deníku nejnovější kousky informací o své minulosti. Ačkoli je zasvěcený divák o něco napřed (zná Bournovu minulost, důvody střípkovitosti vzpomínek, počátky vztahu s Marií, stejně jako Conklina), je postaven do srovnatelné situace jako průběžně informovaný divák nezasvěcený: o vzpomínané akci nic neví, střípky vzpomínek jsou stejně nekonkrétní pro oba diváky.

Čtvrtá scéna uvádí postavu novou pro oba diváky, a sice Pamelu Landyovou. Scéna začíná ustavujícími leteckými záběry na noční berlínské budovy s titulkem „Berlín, Německo“. Landyová dohlíží na sledovací akci, jejímiž objekty jsou dva muži setkávající se na tajné schůzce. Proces vyprávění plynule přenáší pozornost od sledujících ke sledovaným. Landyové volá velitel Marshall z Langley, přičemž skrze zdroj zvuku v telefonu se obrazem přesuneme z Berlína do Ameriky: „Ústřední zpravodajská služba CIA, Langley, Virginie“. Z rozhovoru vyplývá, že cílem drahé berlínské akce je nakonec odhalit „zloděje a krtka“ (označení pro zrádce v tajné službě), respektive „zúžit seznam podezřelých“. Během napjatého hovoru s centrálou v Langley souběžně probíhá sledování v Berlíně, k němuž nakonec Landyová dostane definitivní svolení. Podobně jako v případech předchozích scén s Bournem se sice jako diváci — zasvěcení i nezasvěcení — dozvíme důležité informace (cílem berlínské akce je odhalit zrádce), ale jedna klíčová nám zůstane zatím zatajena a proces vyprávění bude z její existence významně těžit: jde s odstupem let už o druhou berlínskou akci týkající se odhalení téhož zrádce. Šestá scéna pak na čtvrtou přímo naváže — pokračuje sledování mužů vyměňujících si tajné materiály, které mají vést k odhalení zrádce. Pro diváka (opět zasvěceného i nezasvěceného) se mezitím situace zásadně změní: pátou scénou vloží proces vyprávění do hry novou perspektivu a nový zdroj vědění, který bude po zbytek filmu diváckým „trumfem“ ve srovnání se znalostmi Bournu na jedné straně i Landyové na straně druhé. Tímto novým zdrojem vědění je Kirill, který se v páté scéně do situace vmísí, přičemž jsme poprvé svědky zpřítomnění odvíjejících se informací: *nějaký* muž (až později pojmenovaný jako Kirill) přijíždí autem, vloupá se do *nějakého* domu, uloží ve sklepě na *nějaké* elektrické rozvody výbušniny a na jedné z roznětek zanechá *nějaký* cizí otisk prstu. Scéna se přitom volně prolíná do scény šesté, kdy střídavě pozorujeme pomocí příčného střihu Landyovou, jí sledované muže a Kirilla, který ovšem v daný okamžik vůbec nemusí být s dalšími dvěma liniemi dění spojen.²¹⁾

21) Příčný střih v hollywoodském napínavém filmu běžně vytváří dojem, že ukazuje dvě sbíhavé linie událostí, které se nakonec vůbec neprotnou. V americké kinematografii posledních pětadvaceti let najdeme slavné příklady například v *MLČENÍ JEHŇÁTEK* (1991) nebo v *UPRCHLÍKOVÍ* (1993). V *UPRCHLÍKOVÍ* se hlavnímu hrdinovi — doktoru Kimbloví — na útěku před pronásledovateli podaří stopnout ženu v autě, načež se jeho pronásledovatelé baví o tom, že si ho vzala domů ženská na cestě z práce a ráno si pro něj přijdou. Následující scéna skutečně ukazuje, jak skupina agentů obkličuje s pistolemi osamělý dům... nicméně dopadeným se nakonec neukáže být Kimble, nýbrž Copland, kterému se podařilo utéci z transportu vězňů společně s doktorem Kimblem. Hra s konvencí příčného střihu nás ale dlouho udržuje v napětí.

Nejdříve získáváme relativně pravidelné prostřihy mezi všemi třemi liniemi, ale po umístění výbušnin následuje rychlé střídání jen sledujících a sledovaných — a po Kirillově umístění falešného otisku prstu zase z montáže dočasně mizí sledující: Kirill někam rychle jde, sledovaní vyjednávají (sledovaní, Kirill, sledovaní, Kirill, sledovaní, Kirill) — prostřih na výbuch v rozvodně — a tma v kanceláři sledovaných, čímž se definitivně příčinně spojí sledování s Kirillem. Teď se do hry zase dostávají sledující (rychlý pohled na zhasnutí domu), zatímco ostatní dvě linie se spojí, protože Kirill oba muže zastřelí: zbytek scény střídavě ukazuje zoufalou snahu sledujících o kontakt, Kirillovu krádež usvědčujících materiálů a úspěšný útěk. Proces vyprávění skrze mimořádně rychle stříhanou příčnou montáž záběrů a linií dění, kdy střih následuje průměrně po každé 1,4 sekundě, udržuje neustálý přehled o třech centrech dění, kdy pouze my jako diváci máme *průběžný* přehled o všem, co se *právě* děje.²²⁾

Třetí ohnisko dění (a vědění) do procesu vyprávění plně vstupuje v sedmé scéně, v níž Kirill přijede do motelového pokoje u letiště ke Gretkovovi, předá mu ukradené materiály a je pověřen zavražděním Bourny v Goa. Na Gretkovovi lze přitom vhodně ukázat, s jakou úsporností film exponuje postavy. Bourny proces vyprávění představil skrze vzpomínku a posmutnělý rozhovor s Marií, Landyovou skrze řízení akce a asertivní vyjednávání s velením tajné služby, Kirilla skrze jeho účinné proniknutí do budovy, vyřazení elektriny, pacifikaci sledovaných mužů a krádež tajných materiálů. Gretkov je na jedné straně ustaven jako zkušený konspirátor, když se setkává s Kirillem v obyčejném hotelovém pokoji, na druhé straně je třeba ustavit i jeho bohatství a moc. Kirillovi se těžko bude představovat a jako šedá eminence v pozadí nemá prostor ani pro žádné velkášské výstřelky (jeho zobrazované bohatství se ve fikčním světě omezuje na drahý automobil s řidičem). Filmaři zvolili nenásilné řešení, kdy podobně jako později s Něským vsunuli klíčové informace do pozadí akce — dostaneme je, leč jakoby potlačené, nikdo je nakonec nikomu okázale nevysvětluje, jsou zpřítomněné simultánně s probíhajícím děním.²³⁾ Gretkov je v Berlíně na výroční konferenci, a zatímco v příčně stříhané montáži sledujeme Gretkova v motelovém pokoji a Kirilla přicházejícího z parkoviště za ním, v televizi v motelovém pokoji běží reportáž o Gretkovovi: „[Hostem] konference ropné asociace zde v Berlíně je výkonný ředitel Pecos Oil, Jurij Gretkov. Za pouhých šest let Gretkov změnil Pecos Oil v ropné impérium...“ Záběry na Kirilla. „...jeden z nejbohatších mužů v Rusku. Poté, co získal práva na těžbu v Kaspickém moři a získal...“ Záběry na Kirilla, vcházejícího do pokoje ke Gretkovovi, který se na něj obrací, zatímco z televize zazní ještě „...na světě.“ Podobně zhuštěné a navíc přerušované uvedení postavy z televize souběžně s jejím prvním výskytem ve filmu je nekonvenční, zejména pak s ohledem na to, že žádnou další charakterizaci Gretkova už ve zbytku filmu nedostaneme (což je ještě nekonvenčnější, protože proces hollywoodského vyprávění zpravidla důležité informace různými způsoby opakuje) a uvidíme ho vždy jen úsečně jednat v konfrontaci s dalšími postavami (Kirill, Abbott). Soudržnost filmu se tím ale naopak posiluje, protože Gretkov je v důsledku redu-

22) Způsoby dosahování přehlednosti procesu vyprávění ve spolupráci s velmi rychlým střihem budu vysvětlovat na jiných scénách filmu dále v této studii.

23) Absence vysvětlení dějového pozadí postav Něského a Gretkova je jedním z důležitých posunů vůči scénáři a na DVD/Blu-ray dokonce najdeme vystřiženou scénu, která je zcela paralelní vůči dějovému uspořádání výsledného filmu a pozadí obou postav detailně vysvětluje. Viz dále v této studii.

kován na funkci. V prvním a čtvrtém bloku vyšle Kirilla proti Bournovi a odůvodňuje důležité události (berlínská vražda sledovaných mužů, krádež usvědčujících materiálů), ve třetím bloku jednoduše naznačí zrádcovo zázemí.

Když se vrátíme do motelového pokoje, Gretkov od Kirilla převezme ukradené spisy a vyšle ho dokončit úkol (baví se rusky):

GRET KOV: *Jdeš pozdě.*

KIRILL: *Záznamy.* [Ukradené během akce výše.]

GRET KOV: [Předává Kirillovi svazek bankovek.] *Zbytek dostaneš, až práci dokončíš.*

KIRILL: *Musím zamést stopy.*

GRET KOV: *Pospěš si, za hodinu ti letí letadlo.*

KIRILL: *Jsou ty informace určitě spolehlivé?*

GRET KOV: *Bude tam.*

Poslední větu pak proces vyprávění využívá jako navození, jež nás plynule přesune do další scény.²⁴⁾ v osmé scéně se vracíme zpátky do Goa (Bourne běží podél pobřeží, zatímco Marie prochází jeho poznámky, jde o poslední rekapitulaci hrdinovy rozhárané mysli), kam v deváté scéně dorazí i Kirill a hledá je. Bourne si jej všimne, sedne do auta, přibere Marii a snaží se Kirillovi, který je začal pronásledovat, v automobilu ujet. Během cesty si vymění místa, pročez Kirill po automobilové honičce ostřelovačskou puškou omylem zastřelí Marii namísto Bournu. Auto spadne z mostu do řeky, kde se Bournovi sice podaří Marii z automobilu vyprostit, ale už je mrtvá a on v tragické scéně loučení pozoruje, kterak ji proud odnáší pryč. V tomto případě se Kirillův informační náskok před ostatními postavami krátí, protože v krátké dvanácté scéně při pohledu z mostu na hladinu řeky dojde k závěru, že Bourne je úspěšně zavražděn.

Následují dvě klíčové scény, které shrnou a propojí dosavadní informace. Ve třinácté scéně berlínský vyšetřovací tým odhalí a sejme Kirillem zanechaný otisk prstu na roznětce. V databázi CIA v Langley otisk naleznou, ale přístup je zamítnut pod hlavičkou *projektu Treadstone*. Scéna opět končí jednoduchým navozením další scény, kdy Landyová při pohledu na obrazovku počítače prohlásí: „Co je, sakra, Treadstone? Sežeňte mi letenku, letíme do Langley.“ Ve čtrnácté scéně přistáváme s Kirillem v Moskvě, kde v autě na letišti čeká na svého zabijáka Gretkov.

GRET KOV: *Bourne?*

KIRILL: *Vyřízeno.*

GRET KOV: *Určitě je mrtvý? Nemáme totiž čas na...*

24) Tomuto postupu se zpravidla říká *dialogový háček*: významové vodítko v promluvě postav, které nás plynule přesouvá napříč scénami časem a prostorem. V tomto případě bychom se mohli zeptat „kde?“, přičemž následující série záběrů z Goa by nejen na tuto jednoduchou otázku odpověděla, ale současně i jednoduše napověděla, že Kirill míří právě za Bournem a Marií. Ke genezi užití pojmu srov. Lewis Herman, *A Practical Manual of Screen Playwriting*. New York: Meridian 1952, s. 144 (citováno dle David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 2006, s. 252); David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson, *Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press 1985, s. 33, 376; Kristin Thompson, *Storytelling in the New Hollywood*, s. 19–20.

KIRILL: *Je konec. Bourne, záznamy, otisk prstu.*

GRET KOV: [Předá Kirillovi peníze.] *Ozvu se ti za měsíc.*

Jako v případě každého bloku i ten první končí soustředováním procesu vyprávění na informace spojené nikoli s vyšetřováním, nýbrž s naznačením Bournova vnitřního rozpoložení. První a třetí blok spojuje motiv milostné fotografie Bourna s Marií, jež pro vykořenného hrdinu reprezentuje emocionální zázemí, kterého už zřejmě nikdy nedosáhne. Bourne po sobě pálí všechny stopy, bere z úkrytu peníze, pasy s falešnými identitami, zbraň, definitivně opouští Goa. U zmíněné fotografie se však nad ohněm zastaví: spálí ji, nebo nespálí? Během druhého bloku při cestě do Mnichova zjistíme, že ji nespálil, a na konci třetího bloku pak sehraje důležitou roli v jeho smíření.

Pouze divák nyní vládne všemi důležitými informacemi. Bourne neví, kdo a proč Marii zabil — domnívá se, že to byl Treadstone. Kirill neví, že je Bourne naživu — myslí si, že zemřel pod hladinou řeky, díky čemuž se může na následující dva bloky vytratit. Landyová neví o vlivu třetí strany na její akci — domnívá se, že to byl Bourne. Rovnováha světů Jasona Bourna i Pamel Landyové je narušena, základní otázky k zodpovídání jsou nastoleny.

II. Shromažďování dat a souběžnost dění (20.53–45.00)²⁵⁾

Druhý blok v reakci na položené otázky nutí postavy *shromažďovat informace*, přičemž každá *souběžně pátrá po své ose*. Proces vyprávění druhého bloku usiluje (a) naryšovat pro diváka obrysy slepé mapy událostí, do níž si bude moci bez větších vysvětlení sám zakreslovat objevy postav ve třetím bloku, (b) nastítnit možnosti hrdinů, kteří toto pátrání budou provádět.

Začnu-li druhým jmenovaným cílem, pak nezasvěcený divák Bournovy možnosti stále nezná, zasvěcený divák Bourna vždycky především viděl reagovat na podněty. Bournova schopnost promptně taktizovat se v AGENTOVÍ BEZ MINULOSTI víceméně omezovala na to, že svými schopnostmi sám nejvíc překvapovaný hrdina během úniku z ambasády sáhl po evakuačním plánu na zdi a namísto zbraně si vzal od omráčené ochranky vysílačku. V BOURNOVĚ ULTIMÁTU přebírá aktivitu a řídí situaci sám, přičemž jeho kroky jsou vystavěny jako malé příběhy... něco udělá a proces vyprávění nás nechává pár sekund tvořit hypotézy, z jakého důvodu tak učinil. Druhý blok soubor Bournových možností vymezuje, a to jak skrze jeho samotné jednání, tak skrze expertní postavu Nicky Parsonsové, která měla v AGENTOVÍ BEZ MINULOSTI operativce Treadstonu na starost. Bourne cestuje na vlastní pas, přičemž těsně před zatčením se navíc přímo podívá do kamery — čemuž agenti CIA, kteří záznam studují, nedokážou porozumět.

LANDYOVÁ: *Co to vlastně dělá?*

ZORN: *Svoji první chybu.*

25) Trvání: 24 minut 7 sekund; počet scén: 25; průměrná délka scény: 58 sekundy; počet záběrů: 589, průměrná délka záběru: 2,5 sekundy.

NICKY: *To není chyba. [Všichni se na ni otočí, několikasekundová pauza.] Oni chyby nedělají. Nejednají náhodně. Vždycky mají záměr i cíl.*

LANDYOVÁ: *Záměr a cíl jsme mu pokaždé dali my. Kdo mu je dává teď?*

NICKY: *Chcete ten horší scénář? On sám.*

Pravdivost této odpovědi dokazuje hned několik skutečností. Zaprvé, Bourne z Goa zamířil do Neapole, kde se nechal na svůj pas chytit — a to zejména proto, aby se kvůli němu spojili s velením, on se mohl dostat ke kontaktu a shromáždit základní data o tom, kdo a proč po něm jde. Zadruhé, hned po citovaném dialogu následuje scéna, v níž se Bourne v Mnichově osudově střetne s posledním přeživším agentem Treadstonu. Jak neapolská, tak mnichovská operace pomáhají ustavit Bourna jako přesně, rychle a s udivující efektivností jednající strategický stroj, který se ve třetím bloku chopí iniciativy a divák už musí být připraven v duchu výše tvrzeného neustále usuzovat, proč dělá, co zrovna dělá. Druhý blok ale seznamuje i s Pamelou Landyovou, jejímž oponentem je chladnokrevný kariérista Ward Abbott, který ji nutí reagovat... a zatímco Bourne vlastně shromažďuje jen ty informace, které jako diváci už známe, pak Landyová je zdrojem (a) rekapitulace děje předchozího filmu (čímž minimalizuje náskok zasvěceného diváka před nezasvěceným), (b) utváření mapy budoucího dění, do něhož nakonec (c) zaklapnou i Bournovy vzpomínky. Toto shromažďování faktů dynamizujících fikční svět optikou Pamel Landyové má **čtyři fáze**, přičemž klíčovým kompozičním postupem pro proces vyprávění je *souběžnost*. Zatímco o Bournovi postavy *ve zvukové stopě* mluví, my jej v přítomnosti *vidíme* jednat... a přesun pozornosti k jeho jednání zase ovlivní *právě probíhající* schůzka CIA, kdy zase *právě probíhající* dialog nebohého celníka (jemuž Bourne zrovna utekl z cely) s Pamelou Landyovou výrazně rozšíří Bournovu představu o současném dění a iniciuje další příval vzpomínek.

První ze čtveřice zmíněných fází je dialog Landyové se šéfem, aby získala přístup k utajeným materiálům Treadstonu.²⁶⁾ Navzdory kritice nechápe svou berlínskou akci jako neúspěšnou, protože mají vodítko, otisk na roznětce. Otisk na roznětce spadl pod Treadstone, Treadstone je proto klíčem k odhalení krtka v tajné službě. Po krátké deseti-sekundové scéně s Bournem přijíždějícím na lodi do Neapole jsme zpátky u Landyové. **Druhou** fází jejího shromažďování dat je minutová scéna se stříhem průměrně každých 1,6 sekundy, brilantní ukázka informační úspornosti a síly „kulešovovské“ montáže. Scéna je přehledná díky leitmotivu střídavě se navracejícího zatvrzelého obličeje Landyové, který jako by adekvátně reagoval na sledované prvky. Nejdříve jde o identifikaci dosud anonymního otisku prstu s Bournovým jménem a fotografií. Přesuneme se k archivní krabici s utajenými materiály, k samotné složce s Treadstonem: k fotografiím Dannyho Zorna, Nicky Parsonsové a Jazona Bourna, u něhož se Landyová zastaví: „Poznámky: zrušená akce, dezertoval, možná ztráta paměti. Poslední kontakt Nicolette Parsonsová.“ (Rámování v detailu klouže po řádku v souladu s předpokládaným pohledem Landyové.) Po krátkém zaostření informační kanonáda přejde opět o úroveň výš: fotografie a průkaz Conklina, který byl „zabit v akci“. Landyová prstem rychle projíždí seznam jmen, sérii fotografií, za-

26) Zazní během něj i poznámka o Něského složkách. Avšak až do pětadvacáté scény pro nás nemá Něského jméno žádný konkrétní význam.

staví se u notebooku... a zvukový můstek vyzvánění telefonu nás postupně přesouvá do další scény, **třetí fáze**: telefonuje Abbottovi. Pozdější dialog s Abbottem v neurčité místnosti s mikrofony vytváří na jedné straně základ pro rivalitu během čtvrté fáze kolektivního jednání CIA, na druhé straně stvrzuje několik důležitých faktů: Treadstone byla jednotka vládních zabijáků a Abbott se nijak netrápí tím, že právě on nechal svého kolegu Conklina odpravit („Bylo to nezbytné.“). Z hlediska kooperace shromažďování informací a souběžnosti dění je ale tato scéna klíčová zejména kvůli rozdělení Abbottovy výpovědi o projektu Treadstone (zvuk) a Bournova příjezdu do Neapole (obraz):

ZVUK	OBRAZ
ABBOTT: „Conklin držel ty kluky tak zkrátka, že to muselo dopadnout špatně.“	Celkový záběr pasažérů vystupujících z lodi, mezi nimiž je i Bourne.
„Bourne byl jeho jednička. Jenže měl úkol, podělal operaci a už nikdy se nevrátil.“	Detailní záběr, v němž Bourne vytahuje z kapsy pas.
„Conklin to nedokázal srovnat. Nenašel Bourna a všechno šlo do háje.“	Bourne se opět v celkovém záběru blíží k celnici
LANDYOVÁ: „Takže jsi nechal Conklina zabít? Když už mluvíme na rovinu.“	U téhle klíčové věty vidíme opět Landyovou, konkrétně detail jejího obličeje.
ABBOTT: „Věnoval jsem této službě třicet let a dvě manželství. Příští rok jdu do důchodu. Jestli si se mnou hodláš zahrávat, jdi k čertu. [...] Bylo to nezbytné.“	Většinu trvání jeho monologu sledujeme Abbotta z profilu... ale po rozhodném „jdi k čertu“ kamera nečekaně a rychle přerámuje na Landyovou, která na bezcitné Abbottovo glosování kolegovy vraždy překvapivě nijak nezareaguje.
LANDYOVÁ: „A Bourne? Kde je teď?“	Opět jsme v Neapoli, Bourne přistoupí k přepážce a v následném detailu předá pas celníkovi.
ABBOTT: „Mrtvý, namazaný v baru, kdo ví?“	Celník se dívá nejdříve do pasu, poté se rychle podívá na Bourna.
LANDYOVÁ: „Já možná ano. Minulý týden jsem měla v Berlíně jednu práci.“	Stříh na Bourna, má nečitelný výraz v obličeji, celkově působí odevzdaně. Celník píše informace do počítače.
„Při té akci byl zabit náš důstojník i prodejce.“	Detail pasu v celníkově ruce: Je na jméno Jason Bourne.
„A zabil je Jason Bourne.“	I tuto klíčovou větu vidíme pronést přímo Landyovou v detailu. Následuje protizáběr na Abbotta, ale jeho reakce je nečitelná.

Do výslechové místnosti vejde Landyové podřízený a oznámí, že „nahore už čekají.“ Mezitím v Londýně dostane centrála CIA zprávu, že hledaný Jason Bourne byl zadržen v Neapoli. Pracovník zvedá telefon. Zpět v Neapoli čeká celník s Bournovým pasem, pasová kontrola Bourna vyzve, aby šel s ní. Společně odcházejí, dveře se za nimi zavrou.

Proces vyprávění se opět přesune k Landyové, jejíž shromažďování dat se ocitá ve čtvrté fázi, která je určující pro rekonstrukci minulosti událostí fikčního světa, byť vodítka jsou podobně jako v Bournových útržkovitých vzpomínkách jen neúplná, takříkajíc utopená v moři dalších informací. Toto předávkování netříděnými informacemi vyplyne nejlépe z nezkráceného přepisu scény, kde tučně zvýrazním ty podstatné narativní informace... jež jsou vzápětí přehlčeny daty, o nichž sice v danou chvíli jako diváci převážně víme, že jde o chybné spekulace, ale účelně odvedou pozornost, která se nakonec opět přesune k souběžně se odehrávajícím událostem v Neapoli.

LANDYOVÁ: **Před sedmi lety zmizelo z fondů CIA dvacet milionů při přenosu dat přes Moskvu. Během následujícího vyšetřování nás kontaktoval ruský politik Vladimír Něskij.** [Doslova na sekundu vidíme fotografii Něského za Landyovou na digitální prezentaci.] *Něskij tvrdil, že nám unikají informace a že nás obral jeden z našich lidí.*

VLÁDNÍ ÚŘEDNÍK: *A obral?*

LANDYOVÁ: *To jsme nezjistili. Plánovali jsme s Něským schůzku, ale byl zabit.*

VLÁDNÍ ÚŘEDNÍK: **Kým?**

ŘEDITEL MARSHALL: **Manželkou.**

LANDYOVÁ: **Případ šel k ledu, dokud jsme před měsícem nenašli zdroj. Dalšího Rusa v Berlíně, který tvrdil, že má přístup ke složkám k Něského vraždě. Mysleli jsme, že máme další kousek skládačky...** [Vidíme fotografie mužů zavražděných v Berlíně Kirillem během prvního bloku.] *Ukázalo se, že vrahem byl jeden z našich — Jason Bourne. Víme, že Treadstone tady není oblíbené téma hovoru, ale zjistili jsme pár zajímavostí. Tohle je Conklinův osobní počítač.* [Viděli jsme ho v rychlé montáži fotografií, jež si Landyová prohlížela v archivní krabici Treadstonu.] *Jeho soubory k Treadstonu obsahují šifrovací klíče a údaje, ke kterým neměl mít vůbec přístup. Na harddisku jsme našli smazaný soubor s číslem bankovního konta v Curychu. V době smrti mu patřil osobní účet se sumou 760 tisíc dolarů.*

ABBOTT: *Víš, jaký měl rozpočet? Pořád jsme do něj cpali peníze a prosili ho, ať to drží v tajnosti.*

LANDYOVÁ: *Byl to jeho vlastní účet. V něčem jel.*

ABBOTT: *To má být považováno za jisté?*

LANDYOVÁ: *Jisté je, že jsem zrovna v Berlíně přišla o dva muže.*

ABBOTT: *A jaké máš vysvětlení? Conklin vylezl z hrobu, aby očistil své jméno? Ten muž je mrtvý.*

MARSHALL: *S tím nikdo nepolemizuje, Warde.*

ABBOTT: *Můj bože, Marty, Conklina jsi znal. Dává to smysl? Tohle všechno?*

MARSHALL: *Co z toho plyne, Pam?*

LANDYOVÁ: *Bourne a Conklin v tom jeli společně a Bourne pokračuje. Ta berlínská záležitost byla natolik velká, že Bournova vyhnala z úkrytu a on zase zabíjel. Tohle dává smysl?*

ZORN [vejde]: **Promiňte, že ruším, ale pas Jasona Bournova se před chvílí objevil v Neapoli.**

LANDYOVÁ: **Dobře, kontaktujte Neapol. Musí vědět, s kým mají co do činění. Zjistěte, koho tam máme.**

Obě popsané scény s Landyovou a Abbottem posilují důraz na střet mezi postavami, který je motivován zejména jeho rozvinutím v dalším bloku, kde vývoj Abbottovy kariéristické průraznosti přestane být jen katalyzátorem pro jednání Pamelý Landyové. Každopádně po Bournově úspěšném neapolském úniku (s důležitými informacemi o pronásledovatelích) jsou Landyová i Abbott vysláni do Berlína, aby Bourn konečně zlikvidovali — a po cestě naběrou ještě v Amsterdamu Nicky Parsonsovou. Všechny podstatné informace mají shromážděné a nezbyvá jim než čekat na Bournův další krok. I Bourne míří do Berlína, kde měl ke svému překvapení zabít dva muže, zatímco byl v Goa... přičemž Berlín v něm vyvolá další sled útržkovitých vzpomínek, který je tentokrát o něco konkrétnější než minule. Divák s fotografickou pamětí by v nich hypoteticky mohl rozpoznat Něského. Toho však proces vyprávění ukázal během Landyové prezentace příliš krátce. Zato je vzpomínka jednoznačně místně určena. Události dříve a nyní se sbíhají do jednoho města: Berlín. Na konci druhého bloku si Bourne po zavraždění kolegy v introspektivní scéně smývá z rukou krev. Poprvé po dvou letech někoho zavraždil a dlouho trvá, než se na sebe podívá do zrcadla. Režisér Paul Greengrass v audiokomentáři atmosféru scény i posun v psychice hrdiny charakterizuje:

„Tohle je jedna z mých nejoblíbenějších scén. Je tady úžasný detail. Načasování vzhlednutí... od toho, jak si drhne ruce. Je jasné, že mu pracují nervy a že ví, že se na sebe musí podívat. Je to nakonec pohled, který říká: ‚Udělám to za každou cenu.‘ Když hodí do koše ten zakrvácený ubrousek, víme, že se rozhodnul.“²⁷⁾

Zatímco první blok končil spálením „mostů“ a vnitřním rozloučením se s mrtvou partnerkou, druhý blok končí nastoupením cesty k odpovědím navzdory všem překážkám.

Proces vyprávění během druhého bloku neustále udržoval dvě souběžné linie dění, vědění i stylistického zprostředkování, aniž by je propojil přímou interakcí: Bourne slyší Landyovou jen z odposlechu, Landyová vidí Bournu jen ze záznamu kamer na celnici. Nerozumí si, přisuzují si spekulativní motivace, mají příliš mnoho neurčitých informací, které je třeba začít třídit a vyhodnocovat... kdy jako diváci máme nad oběma náskok jen potud, že víme o existenci třetí strany (Jurij Gretkov), která neměla zájem na předání materiálů.

III. Sbíhavé třídění a vyhodnocování dat (45.00–80.08)²⁸⁾

Ve třetím bloku se dostávají do popředí „intelektuální atrakce“ v podobě pocitu zpřítomnění dějové akce, taktických bournovských kroků a závratné dynamiky procesu vyprávění, jež se s bournovskou franšízou zpravidla spojuje a pro jejichž efektní nástup první dva bloky vytvořily nezbytné zázemí. Jistě, příčný střih a hra s perspektivami využily už sekvence berlínské akce či průběžného sledování blížícího se Bournu, stejně jako rychlý střih

27) Audiokomentář režiséra Paula Greengrassa, BOURNŮV MÝTUS (film na DVD). Režie: Paul Greengrass. Distribuce Universal Pictures [Czech Republic], 2004, čas: 43.33–44.10.

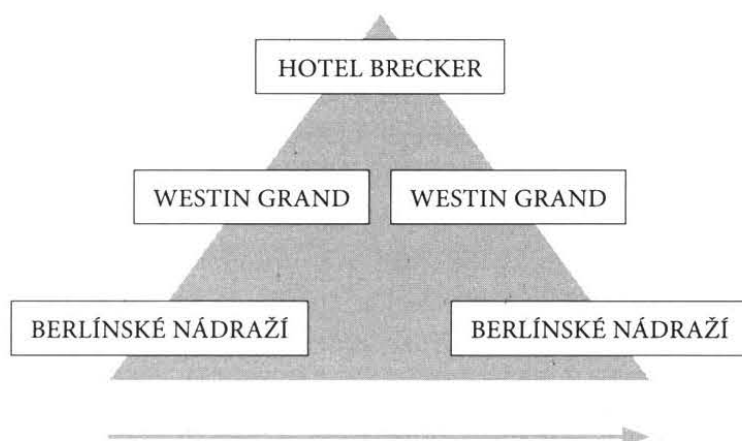
28) Trvání: 35 minut 08 sekund; počet scén: 26; průměrná délka scény: 81,1 sekundy; počet záběrů: 972, průměrná délka záběru: 2,2 sekundy.

s častými strhy kamery ozvláštňoval akční scény v Goa (průměrně stříhala 1,4 sekundy) nebo v Mnichově (samotná rvačka je průměrně stříhaná po 1,9 sekundách). Z hlediska výstavby filmového díla však byly první dva bloky navzdory určité překotnosti a nečekaným zvratům stále relativně klasické a najdeme jejich precedenty v samotném žánru špiónážního filmu z posledních dvaceti let. Nejlepším příkladem je *MISSION: IMPOSSIBLE* (1996). První blok *MISSION: IMPOSSIBLE* zachycuje sledování stopy k odhalení informačních úniků, kdy celá akce se ukáže být z hlediska procesu vyprávění srovnatelným trikem jako berlínská akce v *BOURNOVĚ MÝTU*. V napojení na hlavního hrdinu *MISSION: IMPOSSIBLE* Ethana Hunta vidíme naprosto neočekávatelné vyvraždění týmu jeho spolupracovníků skrze někoho z třetí strany. Podobně jako si Landyová myslí, že její berlínské spolupracovníky povraždil Bourne (*BOURNŮV MÝTUS*), rovněž operativní šéf CIA Kittridge vidí v Huntovi zrádce, jenž pro peníze zradil a nechal povraždit svoje kolegy (*MISSION: IMPOSSIBLE*). Bourne i Hunt jsou nuceni sbalit pasy, peníze a zbraně... a zjistit, co se vlastně stalo, což znamená jít tak moc naproti pronásledovatelům, že si to tito vůbec neumí představit. Film rovněž využívá excesivní postupy typu složitých sítí příčných střihů, spojování různých vyprávěcích perspektiv a manipulací s informacemi. Jestli *BOURNŮV MÝTUS* diváka v prvních dvou blocích informacemi přehlcoval, pak *MISSION: IMPOSSIBLE* vedle toho účelově některé důležité zatajuje, i když divákovi nikdy přímo nelže. Jinými slovy, *BOURNŮV MÝTUS* v řadě ohledů svými prvními dvěma bloky jednoznačně navazuje na určitá směřování hollywoodského filmu spojená se zdůrazňováním samotné aktivity procesu vyprávění. Jistě bychom mohli *BOURNŮV MÝTUS* i *MISSION: IMPOSSIBLE* srovnávat i ve třetím bloku: v obou je nečekaně brzy odhalen dlouho skrývaný hlavní padouch, stejně jako je v obou kladen důraz na zpřítomnění procesu vyprávění (legendární průnik Ethana Hunta do centrály CIA v Langley). Leč na rozdíl od prvních dvou bloků už je jejich podobnost pouze povrchní a porozumění oběma filmům by podobná interpretace jejich systémových vlastností povýtce zkreslovala. V souladu s výše řečeným totiž právě ve třetím bloku *BOURNŮV MÝTUS* konečně účelně využije všechny důmyslně rozložené informace i ustavené postupy k vytvoření dojmu závratného rytmu dění, které jako by se *právě teď* rozvíjelo přímo před divákovými očima.²⁹⁾

Přehlednost členitého třetího bloku je zakotvena **zaprvé** v pyramidální prostorové organizaci. Začíná a končí na berlínském nádraží: Bourne si nechá věci v úschovně, Bourne si vyzvedává věci z úschovny. Důležitým orientačním bodem je hotel Westin Grand, kde Bourne poprvé vidí Landyovou a kde Bourne svoji misi fakticky uzavírá. A určujícím centrálním uzlem, pomyslným vrcholem pyramidy, je pak hotel Brecker, místo střetu minulosti a přítomnosti, kde Bourne minulost rekonstruuje a Landyová dovodí (viz schéma na další straně).

Zadruhé, a to především, je blok řízen třemi základními strategiemi sbíhavosti, jež pro účely výkladu nazvu *sbíhavostí postav*, *sbíhavostí časových rámců* a *sbíhavostí příčinných řad*. Sbíhavost postav vede k očekávanému kontaktování Bourna a Landyové, nejdříve nepřímému (Bourne sleduje Landyovou), posléze přímému (telefonát) a vposled zprostřed-

29) Srov. již výše citovaná Greengrassova slova: Ve filmu usiluji o to, aby jeho události vypadaly, „jako by se odehrály právě teď. Působí, že se přímo před vámi rozvíjejí, takže se do nich vkládáte takřka jako do skutečných událostí ve svém životě.“ Bonusový materiál *Keeping It Real* in *BOURNŮV MÝTUS* (film na DVD). Režie: Paul Greengrass. Distribuce Universal Pictures (Czech Republic), 2004, čas: 2.14–2.31.



kovanému (Landyová nezáměrně přes Nicky Parsonsovou předá Bournovi klíčová vodítka, Bourne Landyové napomůže vyřešit berlínské vraždy v minulosti i v přítomnosti). Sbíhavostí časových rámců myslím postupné doplňování „slepé mapy minulosti“, kdy se řetězce záblesků vzpomínek a nalezených vodítek nakonec protnou v precizním montážním splynutí přítomnosti a minulosti. A sbíhavostí příčinných řad je myšleno postupné odkrývání pozadí nové berlínské vraždy: zrádcem v tajné službě (a nepřímým vrahem Marie) je Ward Abbott napojený na Juriho Gretkova, což odhalenou minulost spojí s událostmi v relativní přítomnosti, a tak najdou zodpovězení všechny klíčové otázky předchozích dvou bloků. Zatímco nás totiž první dva bloky coby diváky informacemi účelově předávkovaly, třetí blok je skutečně především třídí a ve vztahu k položeným otázkám vyhodnocuje, což činí v rámci jednoho dynamického toku podnětů, v němž se i minulost stává aspektem právě odvíjené přítomnosti. Každou z těchto tří sbíhavostí nyní podrobněji rozeberu. Nehodlám přitom popisně rekonstruovat celé soustavy sbíhajících se prvků v rámci jednačtyřiceti scén a téměř tisícovky záběrů. Snahu o podobnou úplnost nahradím naopak záměrnou výběrovostí, kdy využiji načrtnutou „trojici sbíhavostí“ k objasnění tří klíčových strategií BOURNOVA MÝTU:

- (a) Bournovo nekomentované jednání, jež tvoří precizně vystavěnou sérii taktických kroků a důsledek každého jeho činu vyplyne až po chvíli;
- (b) práce s postupným propojováním zprvu nevstřícných flashbacků do toku podnětů sugerujících pocit právě probíhající akce;
- (c) potlačení některých vysvětlujících linií scénáře, které by činily historické pozadí činu Abbotta a Gretkova pochopitelnějším, ale narušovaly by koncepci zpřítomnění.

Sbíhavost postav

První část třetího bloku zachycuje, jak Bourne pomocí několika vysoce racionálních kroků vzápětí po příjezdu do Berlína svou protivnici Landyovou vypátrá, sleduje a kontaktuje. Souběžně rozvíjené linie se tak začnou splétat v konfrontaci znalostí obou stran, ale zároveň je tato série scén brilantní ukázkou zpřítomnění procesuálního Bournova jednání, v rámci něhož často až z důsledků vyvozujeme příčiny, tedy důvody jednotlivých kroků

hlavního hrdiny. Kořeny tohoto vyprávěcího postupu se v rámci série objevily už v AGENTOVÍ BEZ MINULOSTI, zejména během střetu s protivníkem na venkově. Nalezneme je v jednoduché podobě i v prvních dvou blocích BOURNOVA MÝTU, když až zpětně pochopíme všechny Kirillovy kroky během berlínské akce, důvody Bournova rezignovaného odevzdání se neapolským celníkům či fikaně jednoduchou techniku „macgyverovského“ úniku z mnichovského domu pomocí plynu a novin v topinkovači. Daný postup nazývám *bournovským mikronarativem*: Bournovo jednání tvoří sérii jakýchsi kratičkových vyprávění, jejichž proces zprostředkuje několik nekomentovaných vodítek, nutí nás k rychlým hypotézám o jejich odůvodněních a po chvíli (zpravidla několik málo sekund, ale i minut) poskytne uspokojivé odpovědi: tím, co se *děje*, jsme soustředováni k tomu, co se *stane*, ale teprve zpětně dovozujeme, co se právě *stalo*. S nadsázkou řečeno, Bourne je jako šachový hráč, který dokáže myslet na tučtu tahů dopředu, zatímco my se zmůžeme tak na dva až tři (ač jsme vybaveni žánrovými znalostmi, jež nám obvykle pomáhají).³⁰⁾ Využití tohoto principu v rámci zpřítomňujícího a dynamizujícího účinku představuje jeden z nejvíce ozvlášťujících prostředků druhého a zejména třetího dílu bournovské série. K podobnému závěru ostatně dospěl i Roger Ebert, který ve své recenzi napsal: „Film [od jiných] odlišuje Bournova vynalézavost. Je v něm scéna, kde během čtyř sekund zneškodní ozbrojeného agenta a ukradne mu z mobilního telefonu seznam kontaktů, a vy si pomyslíte, tenhle chlapík ví, co dělá. A co teprve jeho vynalézavé využití topinkovače? Je opojné sledovat jej, jak rozebere situaci a okamžitě na ni bez přípravy zareaguje, často pomocí laterálního myšlení.“³¹⁾ A jak bylo řečeno, třetí blok BOURNOVA MÝTU nabízí první systematictější využití bournovského mikronarativu během hrdinova vypátrání, sledování a kontaktování Pamelu Landyovou.

Bourne přijede do Berlína, na nádraží si vloží zavazadlo do úschovny a... maximální úspěšnost procesu vyprávění je zřejmá už z toho, že ve zvuku dřív slyšíme důsledky jeho činů, než je v obraze vůbec stihne vykonat. Zatímco totiž Bourne odchází od úschovny zavazadel, ve zvukové stopě už nechává proces vyprávění znít vytáčení telefonního čísla a vyzvánění telefonu. To by nebylo překvapivé, kdyby se pak tato část v obraze přeskočila. Avšak ve chvíli, kdy ve zvukové stopě už *slyšíme* německý úřední hlas mladé ženy, *teprve vidíme* Bournu vkládat telefonní kartu do veřejného automatu a přikládat si sluchátko k uchu. Vzápětí se nicméně obě roviny srovnají a následuje detail na berlínského průvodce v Bournových rukou, zatímco německy říká, že chce k telefonu Pamelu Landyovou. Po chvíli dostane odpověď: Pamela Landyová v hotelu nebydlí. Poděkuje a hotel si v průvodci škrtne. Teprve v tu chvíli (a zejména po druhém neúspěšném volání) je zřejmé, že Bourne hodlá telefonicky projít všechny hotely, dokud mu k telefonu nezavolají Landyovou. V duchu hollywoodského „pravidla tři“ se mu to napotřetí povede...³²⁾ ale co jí chce říct? Nic, protože v tu chvíli položí. Landyová je ubytovaná v hotelu Westin Grand. Třiačty-

30) Srov. Radomír D. Kokeš, Bourneovo ultimátum: šachový mistr v pohybu. *Cinepur* 2007, č. 53 (říjen), s. 27. Todd McCarthy v recenzi pro *Variety* hovoří o hrdinových „stealthy anticipatory skills“, viz Todd McCarthy, Spy Pic's Bourne To Be Wild. *Variety*. 26. července — 1. srpna 2004, s. 63.

31) Roger Ebert, *The Bourne Supremacy*, 2004. On-line: <<http://www.rogerebert.com/reviews/the-bourne-supremacy-2004>> (Přel. RDK.).

32) V průvodci má však škrtnuté už tři hotely, takže ve skutečnosti jde o čtvrté volání a i v tomto případě proces vyprávění smrštil narativní čas.

řicetisekundová scéna je rozdělena do dvaceti záběrů střídajících velké celky s makrodetaily, extrémní úhly rámování, či naopak vytváří dojem časového poskočení záběru stříhem bez pohybu kamery. Proměnlivost posilující dojem rychlosti a hektičnosti snímané akce je zajištěna i dalšími činiteli: první telefonát je relativně dlouhý, druhý naopak velmi krátký a třetí s váhavým „ano“, aby měl Bourne čas „významně“ položit; první telefonát je s mladou ženou, druhý s mužem, třetí se starší ženou.

Následuje přesun Bourny přes Berlín k hotelu Westin Grand, který má zaprvé obecně ustavující funkci (vidíme řeku, jež je později důležitá) a zadruhé se během něj Bourne překvapivě dlouze zadívá na sérii jasně žlutých plakátů. Pohyb rámování, který zastupuje jeho pohled, se na okamžik zastaví a na plakáty zaostří... Nahoře na plakátech je velký nápis „DEMONSTRATION“, následují menším písmem další informace o demonstraci a datum (6. prosinec 2004), ale hlavně je dole na plakátech opět velkým písmem napsáno „ALEXANDERPLATZ“. Zatímco u telefonního testování hotelů následovalo vysvětlení vzápětí po poskytnutých vodítkách, plakáty jsou naopak vodítkem s takřikajíc dlouhodobým dojezdem: Bourne později sjedná schůzku s Nicky Parsonsovou právě na Alexandrovo náměstí na čas, kdy tam pak probíhá demonstrace, jež terénním agentům i odstřelovačům CIA znemožňuje sledování. Po krátkodobých a dlouhodobých bournovských mikronarativích v hotelu Westin Grand přichází ke slovu ty střednědobé, kdy máme jako diváci čas zpětně doceňovat důmyslnost jednotlivých kroků. Bourne po vstupu do hotelu zavolá na recepci s prosbou o spojení s Pamelou Landyovou. Telefon vyzvání, v příčném stříhu vidíme Pamelu Landyovou v jejím pokoji mířit k telefonu, ale v tu chvíli už ve zvuku slyšíme recepční a jsme zase v hotelové hale, kde Bourne prosí o spojení s Pamelou Landyovou. Stříh do pokoje Landyové, která právě zvedne první telefon: „Haló.“ Stříh na detail telefonního přístroje recepční, jež začíná vytukávat číslo... následuje velký detail displeje... „RM 235“. Stříh na Bournu hledícího na displej, stříh na mobil skrytý v jeho pravé ruce pod kabátem, ze kterého se ozývá hlas Pamel Landyové: „Haló?!“ Stříh na Landyovou, která pokládá telefon. Stříh na recepční, která se Bournovi omlouvá, že linka je zrovna obsazená. Bourne poděkuje, že to zkusí později, otočí se... a ukončí hovor z mobilu: Ví, ve kterém pokoji Landyová bydlí. Stříh na Landyovou, jež teprve teď zcela položí telefon. Její položení telefonu je extrémně zpomaleno a neodpovídá času konfrontace mezi recepční a Bournem, což bylo nicméně nezbytné pro srozumitelnost příčinných vztahů. Zároveň můžeme v plynulém návazném stříhu sledovat, jak vzápětí vychází z pokoje a hned poté z apartmánu, přičemž ji už sleduje Jason Bourne. Landyová odjíždí, Bourne jede v taxíku za ní. I nyní má jízda městem ustavující funkci, po cestě postavy míjí věž na Alexandrově náměstí.

Zatímco doteď proces vyprávění zprostředkovával spíše Bournovu pozici, nyní se pozice rovnoměrně dělí mezi Bournu a Landyovou. Landyová vystupuje z auta a míří do budovy CIA, Bourne ji vidí, ale jde překvapivě jiným směrem: Kam? A proč ji nesleduje? Vidíme ho jít po ulici, stoupat po schodech domu, vystoupat až na jeho střechu a vytáhnout z tašky odstřelovací pušku a zamířit, zatímco Landyová v příčném stříhu celou dobu rozdává svému týmu příkazy, které mají vést k Bournově nalezení. Její monolog končí ironickým navozením následující situace: „Několik let jsme ovládali jeho život. Měli bychom být o krok napřed. Chcete jít domů? Najděte Jasona Bournu.“ Bourne vytočí na mobilu číslo, zahledí se do hledáčku pušky... a my spolu s ním vidíme Landyovou vprostřed zaměřovače přecházet za okny po kanceláři, slyšíme vyzvánění telefonu a vidíme i slyšíme ji

zvednout Bournův telefon. Teprve teď v úplnosti pochopíme, o co Bournovi celou dobu šlo, proč ji nekontaktoval už v hotelu a proč ji nepronásledoval po vystoupení z auta.

Jak bylo řečeno, v této poslední části sbíhání postav už se pozornost procesu vyprávění rozkládá mezi Bournu a Landyovou. Dané zdvojení má na jedné straně velmi praktické filmařské důvody. Bylo třeba dynamicky zaplnit čas, během něhož se Bourne musí plynule dostat na střechu — protože jeho pohyb sledujeme bez přestání *de facto* od Neapole, ale zejména od příjezdu do Berlína. Jenže stejně tak musel proces vyprávění přehledně ustavit obě prostředí akce, aby je pak mohl pomocí hledáčku pušky a telefonního kontaktu nejen efektně, ale hlavně zcela srozumitelně prostorově i příčinně spojit. Mohlo by se proto zdát, že celý motivační monolog Pamele Landyové má zejména vyplnit potřebný časový rámec... a z velké části tomu tak opravdu je, s podstatnou výjimkou jedné pasáže, určené Abbottovu mladému asistentovi Dannymu: „Potřebuju bystré oči. Projdi akci, při které jsme přišli o složky o Něském. Porovnej to s Bournovými přesuny. Důkladně to proveř a uvidíš, co najdeš.“ Jde o velmi nenápadné, ale zcela klíčové vytvoření jakési příčinné kotvy, která do jinak velmi sevřeného uspořádání třetího bloku vsune zásadní dějovou řadu: Danny Zorn později skutečně objeví nesrovnalosti v berlínské akci, během níž přišli o Něského složky, bohužel se o svoje poznatky podělí se špatným člověkem... zrádcem Wardem Abbottem, který Zorna na místě zavraždí. Než se ale k Abbottovi, Gretkovovi a pozadí komplotu dostaneme, vraťme se k momentu, kdy se Bourne představí v telefonu Pamele Landyové, zatímco ji sleduje v hledáčku své pušky.

Sbíhavost časových rámců

Bournova „zapomenutá“ berlínská vražda manželů Něských tvoří velmi důležitý referenční rámec veškerého dění v BOURNOVĚ MÝTU. Zároveň jako by svým zakotvením v minulosti fikčního světa vypadávala z úsilí o zpřítomnění procesem vyprávění distribuovaných událostí. Toto vypadávání je však čistě zdánlivé. Z hlediska času je vykořeněná pouze první flashbacková montáž, jíž začíná **první blok** — a vykořeněnost v tomto případě znamená ne-přítomnost, nýbrž nečasovost, neboť jde o Bournův sen. Podruhé se flashback objevuje až ve **druhém bloku**, v němž plní funkci důležitého prostorového vřodítka. Bourne zamíří z Neapole do Berlína, protože v odposlechu slyšel Landyovou říkat, že tam měl zabít dva muže právě v době, kdy byl neoddiskutovatelně v Goa. Během cesty do Berlína v něm pohled na dálniční ceduli s nápisem Berlín asociuje podobnou dálniční ceduli s nápisem Berlín. Flashbacková montáž je nakonec i v tomto případě odhalena jako sen, ze kterého se Bourne probudí na dálničním odpočívadle. Berlín se tak ukazuje být místem, kde Bourne nejen získá odůvodnění Mariiny smrti, ale možná i odpověď na vlastní minulost.

Zatímco během prvního i druhého bloku se flashback objevil vždy jen jednou a vždy pouze ve formě Bournova snu, v **třetím bloku** se objevuje opakovaně a celé Bournovo jednání směřuje k rozřešení záhady. Vždy je však flashback přímo propojen s přítomností. Nejdříve jde o formu nezáměrného podnětu, poukazující na subtilně vystavěnou sbíhavost vědění Bournu a Landyové. Jde o jejich první telefonický kontakt, během něhož konfrontují svoje znalostní rámce a u něhož jsem skončil výklad o sbíhavosti postav:

BOURNE: *Vy teď řídíte Treadstone?*

LANDYOVÁ: *Treadstone byl ukončen před dvěma lety, jak sám víte. [To už opravdu ví, řekl mu to mnichovský kolega.]*

BOURNE: *Kdo tedy nyní plánuje mise?*

LANDYOVÁ: *Žádné mise nejsou. Je konec.*

BOURNE: *Co tedy chcete po mně?*

LANDYOVÁ: **Berlín.** [Pauza, střídání polodetailů Landyové, detailu Bournovy tváře a makrodetailu prstu na spoušti odstřelovací pušky, již míří přímo na Landyovou.] **Už jste zapomněl, co se stalo v Berlíně?** [Bournova tvář, prst na spoušti, opět Bournova tvář.] **Zabil jste dva lidi, Bourne.** [Sílí nemelodický hučivý hudební doprovod, detail Landyové skrze hledáček Bournovy pušky. Do zvukové stopy pronikají hlasy z vyvolaného flashbacku, zatímco vidíme Bournovu tvář, s prostřihem do rozostřeného pohledu hledáčkem pušky se obraz prolne do flashbacku. Se silným dozvukem, leč zřetelně zazní jméno: **Něskij. Vladimír Něskij.** Střih opět na Bourna, na prst na spoušti a na hledáček, skrze který Bourne zahlédne v okně vedle Landyové stát Nicky Parsonsovou.]

Nicky je dalším posuvníkem procesu vyprávění, ale ještě předtím je nabíledni vrátit se ke kratičkému flashbacku: ten je hned dvěma způsoby zakotven v přítomnosti. Zaprvé je reakcí na nezáměrný podnět Landyové, která dvěma v Berlíně zavražděnými lidmi pocho-pitelně myslí muže zavražděné Kirillem, nicméně Bournova paměť informaci vyhodnotí jako přímý odkaz k sedm let staré vraždě. Informace v přítomnosti a o nedávné přítomnosti je nečekaným, leč velmi účinným můstkem pro informaci o vzdálené minulosti — kdy konečně zazní i jméno Vladimíra Něského. Zadruhé, stejně jako u následujících flashbacků, jako by vzpomínání probíhalo v reálném čase *právě nyní*, kdy se přítomný Bourne v čase takříkajíc zastaví a trvání vzpomínané minulosti zabírá ekvivalentní časový úsek v přítomnosti. Právě jméno Vladimíra Něského se stane spojujícím prvkem s následujícím flashbackem, který situaci ještě více rozkryje. Bourne ještě během telefonátu s Landyovou využije toho, že si během jízdy autem všiml letáku svolávajícího na demonstraci na berlínském Alexandrově náměstí. Domluví schůzku s Nicky pod světovými hodinami u náměstí — tam unikne pozornosti pronásledovatelů (jako diváci jsme udržováni v napětí skrze střídání perspektiv, kdy dlouho nevíme, kde vlastně Bourne je) a podaří se mu Nicky v davu demonstrantů zmocnit.

Rozhovor s Nicky má dvě fáze. Nejdříve je skrze odposlech směřován k Landyové — v době, kdy měl být v Berlíně a vraždit její muže, byl v Goa a díval se, jak jeho přítelkyně umírá. (To z našeho pohledu není úplně přesné, protože Kirill byl v Berlíně a posléze v Goa jaksi taky, ale k nahlodání Landyové postačuje.) Podstatnější je z hlediska sbíhání časů druhá část rozhovoru, která už odposlechu nepodléhá — a kdy se ještě intenzivněji setkají minulost s přítomností.

BOURNE: *Co po mně chcete? Proč to na mě chcete hodit?*

NICKY: *Já jsem tady jenom kvůli Abbottovi, Jasone.*

BOURNE: **Abbott? Kdo to je?**

NICKY: **Conklinův šéf. To on rozpustil Treadstone.**

BOURNE: *Je tady v Berlíně?*

NICKY: *Ano.*

BOURNE: *To on řídil Treadstone? To on řídil Treadstone?!*

NICKY: *Ano, Conklin mu jako podřízený podával hlášení. Prosím, přísahám!*

BOURNE: *Co chtěla Landyová koupit? Jaké složky?*

NICKY: *Conklin. Šlo o informace o Conklinovi. Týkalo se to nějakého ruského politiky.*

BOURNE: *Cože? [Nástup flashbacku. Nejdřív ruština ve zvuku, pak záběr zavražděného Něského na podlaze.] Něskij.*

NICKY: *Co? O čem to mluvíš, Jasone? [Střih na Bournu, střih na flashback... Conklinův hlas, který oznamuje konec výcviku, a zároveň záběr na dálniční ceduli směřující k berlínskému centru.]*

BOURNE: *Kdy jsem tady byl... v Berlíně?*

NICKY: *Cože? Co tím myslíš?*

BOURNE: *Kvůli Treadstonu. Mou složku znáš. Kdy jsem tu plnil úkol?*

NICKY: *Ne, ty jsi v Berlíně nedělal.*

BOURNE: *Můj první úkol. V Berlíně. Dělal jsem tu. Znáš mou služku.*

NICKY: *Nikdy jsi v Berlíně nepracoval!*

BOURNE: *Můj první úkol!*

NICKY: *Tvůj první úkol byl v Ženevě.*

BOURNE: *Zasraní lháři! [Rozzuří se a namíří Nicky pistolí na hlavu. Vyděšená Nicky pláče.]*

NICKY: *Přísahám! Přísahám!*

BOURNE: *Já vím, že jsem tu byl, Nicky!*

NICKY: *Nemáš to v záznamech! Nemáš to ve složce!*

BOURNE: *Já jsem tu byl!*

NICKY: *Nemáš to v záznamech, přísahám! [Věta zazní jen ve zvukové stopě, souběžně s ní totiž proces vyprávění opět zařadí flashback, který ukáže Bournu na blýjícího zbraň, jíž na někoho zamíří... ale než stihneme vidět na koho, obraz se skrze kompoziční návaznost prolne do identické pozice právě nabitě zbraně v Bournových rukou, která míří na hlavu vyděšené a plačící Nicky. Ve zvuku slyšíme zoufalé ženské výkřiky v ruštině, střihy po ose na Bournovu zarputile zkřívenou tvář, krátký střih na flashback vytřeštěných ženských očí, Bournova tvář v přítomnosti, záblesk střílející zbraně, zvuk výstřelu... Na zlomek okamžiku není zřejmé, jestli šel z minulosti nebo v přítomnosti. Pak ale přijde střih na polodetail krčící se Nicky v podřepu, kdy vidíme, jak Bourne složí zbraň a odejde pryč, zatímco Nicky pláče.]*

V tomto klíčovém dialogu jednapadesáté scény se v jednom bodě setkají různé linie přítomnosti (Abbott a jeho vztah k Treadstonu, Landyová a její vazba k Něskému), různé aspekty minulosti (Bournova přítomnost v Berlíně, přítomnost ženy během Něského zavraždění) a v posilování napětí i přítomnost s minulostí (znovuprožívání minulosti v přítomnosti nás nutí bát se o Nicky). Současně jsme důrazně upozorněni na skutečnost, že Bournův úkol není v záznamech a že někdo z Treadstonu je musel vymazat... což je

o chvíli později využito k tomu, aby proces vyprávění nečekaně odhalil zrádce dříve, než se totéž povede Bournovi s Landyovou.

Nahlížení na minulost čistě skrze přítomnost je posléze náplní krátké (šestasedmdesát sekund), informačně značně výmluvné triapadesáté scény. Bourne v internetové kavárně pomocí internetových vyhledávačů a archivů novin konečně objevuje, kdo byl Vladimír Něskij zač: „Vladimír Něskij, reformní ruský politik“, „Raně demokratický idealista a otevřený kritik privatizace naftařství“, „Ruský poslanec, který odsoudil korupci“. Následně skrze spojení Něského jména s Berlínem zjišťuje: „Vladimír Něskij a jeho žena nalezeni zastřeleni v německém hotelu“, „Vražda a sebevražda: poslanec a jeho žena zemřeli v Berlíně“. Proces vyprávění se od celých titulků přesouvá k větší soustředěnosti na detaily, takže vidíme přes celé okénko dvě slova článku „Hotel Brecker“, jež vzápětí v makrodetailu Bourne zadá do vyhledávače, který jej hodí na internetové stránky hotelu... a k adrese, načež Bourne prudce vstane a odejde. Zpřítomnění minulosti tu zdánlivě dosáhlo maxima... nicméně s ohledem na sbíhání jednotlivých linií do jednotného celku ještě dál dojde trojice složitě provázaných scén (55, 56, 57), jež nás společně s Bournem provede ve dvou časových pásmech od prostoru před hotelem Brecker přes recepci hotelu Brecker až do hotelového pokoje 645, kde byli ruští manželé tehdy ubytováni.

V **pětapadesáté scéně** proces vyprávění nejdříve jen v příčném stříhu kombinuje jednoduché záběry prostrídání dvou časů: **PŘÍTOMNOST**: Bourne se dívá na hotel Brecker, štít hotelu Brecker; **MINULOST**: auto v minulosti přijíždí k hotelu Brecker, Conklin vede zmiňovaný monolog, že výcvik skončil, Bourne vystupuje a v poskočných střízích míří k hotelu Brecker; **PŘÍTOMNOST**: Bourne se dívá na hotel Brecker a vykročí k němu. Jako diváci jsme postaveni před stylistický vzorec v jeho snadno pochopitelné podobě, která bude v následujících dvou scénách komplikována. V **šestapadesáté scéně** už je montáž přítomných a minulých záběrů složitější, přičemž se udržuje dojem ekvivalence, jednotného trvání času: kolik času vidíme z času dění minulosti, tolik uběhne v čase dění přítomnosti. Bourne chce od recepčního pokoj číslo 645, přičemž nejdříve slyšíme ruský dialog a posléze skrze jeho *přítomný* pohled na stranu vidíme s někým rozmlouvajícího Něského v *minulosti*. Do zvuku minulosti souběžně zazní recepčního omluva v přítomnosti, že pokoj 645 nemá... jen 644. Bourne kývne, odevzdá pas a odchází. V šestém patře při chůzi po chodbě vidí sám sebe v protizáběru vcházet do pokoje 645. Vykročí k pokoji i v přítomnosti. **Sedmapadesátá scéna** začíná na recepci hotelu Brecker, kam faxem dorazí Bournova fotografie s upozorněním — recepční jej pozná a zvedá telefon. Bourne v přítomnosti vejde do pokoje 645. K recepci přistoupí němečtí policisté a prohlízejí si Bournův pas. Bourne v přítomnosti prochází pokojem. Agent CIA v centrále s Landyovou se ptá do telefonu: „Kde? Hotel Brecker!“ Landyová se ptá, jak je to daleko. Šest minut. Bourne se v přítomnosti rozhlíží po apartmá, zatímco zaznívá ruský hlas z minulosti. Policejní auta se řítí berlínskými ulicemi. Policisté vystupují, řadí se v hotelové hale a míří s nabitými zbraněmi nahoru za Bournem. Ten se stále pomalu rozhlíží po pokoji, dialog z minulosti se stává zřetelnějším — a nečekaně následuje stříh na Bournův hlediskový záběr z minulosti, kdy vidí z úkrytu telefonujícího Něského. Prostříh na Bournu připravujícího si v minulosti stříkačku, sledující Bourne v přítomnosti, zatímco zvuk z minulosti plynule pokračuje. Telefonující Něskij z Bournova pohledu, Bourne v minulosti se připravuje... a náhle přichází zřetelný ženský hlas, opět stříh z Bournova pohledu na volajícího

Něského: ke zdroji ženského hlasu se otočí, vstoupí jeho žena a políbí jej. Bourne v minulosti zaváhá. Vidíme detail jeho oka hledícího zpoza dveří koupelny, kde je skryt. Žena se svléká, Bourne se skryje, zakleje, skloní stříkačku a vezme do ruky zbraň (ve stejné pozici, v jaké jsme ji viděli během vzpomínky při dialogu s Nicky). Bourne v přítomnosti zkameněle „hledí“ na „probíhající“ obrazy minulosti, kamera lehce najíždí na jeho tvář. Opět střih na jeho pohled na objímající se manžele Něské. Připraví si zbraň, Něská vstupuje do koupelny, Bourne ji prudce otočí, z její pozice zastřelí Něského a vzápětí střelí zblízka do hlavy ji, načež jí zbraň vloží do ruky. Celá akce se ještě v eliptické montáži zopakuje, tentokrát s důrazem na rodinnou fotografii Něských s dcerou. Conklinův hlas a posléze i tvář: „Gratuluji, vojáku, tvůj výcvik skončil.“ Jsme opět v přítomnosti v symbolickém záběru: vidíme Bourna zezadu, otočí se a ukáže se ještě dvakrát v odrazu. Zazní telefon, policisté už jsou na chodbě... zatímco Bourne je v jiném pokoji, než si pronásledovatelé myslí. Detailní rozpis akcí byl důležitý, aby jasné vyplynula práce s plynulým sbíháním minulosti s přítomností. Tato je totiž dokonale srozumitelná, čehož proces vyprávění dosahuje využíváním několika vzorců:

- (a) *klasické konvence návaznosti pohledu*, kdy je divák naučen vnímat jako prostorově a příčinně srozumitelné i velmi rychlé střídání hledící postavy a jí sledované akce (tentoto vzorec je navíc v jednodušší podobě ustaven už v předchozích dvou scénách);
- (b) *plynulosti zvukové stopy*, která zaprvé překlenuvala střihy napříč časem a zadruhé informovala o prostorové pozici hovořících, zejména Něské;
- (c) *„objektivizace“ zobrazované minulosti*, kdy Bourne takřikajíc nahlíží svoji minulost jako zdramatizovanou akci, v níž je sám jednou ze zobrazovaných postav... kdyby se totiž v minulosti jako postava vůbec neobjevil, protože se logicky celá odehrávala z jeho pohledu, byla by celá montáž mnohem méně srozumitelná.

Působivost celé rekonstrukce událostí je zvyšována i jejím zářamováním do akce policistů/agentů CIA: vyběhnou nahoru — celá rekonstrukce minulosti — zaútočí na pokoj 644, ve kterém měl Bourne bydlet. Jejich útok na jedné straně emocionálně stvrdí rekonstrukci nepříjemné vzpomínky, na druhé straně nenechá diváka dlouho přemýšlet, co nového se vlastně dověděl. Skutečné umocnění scény přijde až na samém konci čtvrtého bloku, v němž Bourne vysvětlí, co se v pokoji 645 stalo a co z toho pro sebe vyvozuje, což je pro vyznění snímku mnohem důležitější než sama rekonstrukce události. Důležité rovněž je, že skutečný průběh vraždy Něského zrekapituluje v šedesáté scéně i Landyová, která konečně pochopí Bournovy pohnutky... a uvědomí si nepřímo i to, kdo asi Bourna na Něského vyslal (a jen Conklin to nebyl).

Když strategie postupného sbíhání časových linií ve třetím bloku shrnu, tento nabídl hned tři vzájemně se rozvíjející fáze. První bylo implicitní zprostředkování minulosti v telefonickém dialogu s Pamelou Landyovou. Druhou fází představovalo explicitní zprostředkování minulosti, a to jak v dialogu s Nicky — skrze identifikaci „ruského politika“ —, tak během Bournovy rešeršní činnosti v internetové kavárně. Třetí fáze využila všechna dosavadní vodítka a napříč trojicí scén dosáhla účinku zpřítomnění odhalované minulosti v plynule probíhající dějové akci.

Sbíhavost příčinných řad

BOURNŮV MÝTUS neustále pracuje s dvěma relativně paralelními řadami příčin a následků. Ta bournovská je zřejmá: snažíme se spolu s Bournem skrze jeho současné jednání pochopit, co a proč udělal v minulosti. S druhou příčinnou linií je to ošemetnější. Začíná během oné berlínské akce v prvním bloku, při níž Kirill na Gretkovův příkaz zavraždí agenta i kontakt Pamelu Landyovou a ukradne Něského složky — aby se zabránilo odhalení krtka v tajné službě a zřejmě i jeho spojitosti s Gretkovem. Cílem Kirilla s Gretkovem bylo akci hodit na Bourna. A třebaže Bourne útok v Goa přežil, přinejmenším pro Landyovou se naplánovaný „odklon“ příčinné řady uskutečnil, protože celý druhý blok i větší část třetího zůstávala ruská linie upozaděna. Proces vyprávění se tak mohl celé soustředit na dynamicky se rozvíjející souběžné (druhý blok) a sbíhavé (třetí blok) linie Bourna a Landyové. Jak ale dostat do dění linii vzpírající se strategii zpřítomnění, tedy detektivní linii okázale zakotvenou ve vysvětlování minulosti, aniž by proces vyprávění narušil plynule rozvíjené postupy? Jde o opodstatněnou otázku, protože tvůrci BOURNOVA MÝTU pravděpodobně stáli před důležitou volbou: *bud' upřednostnit soudržnost světa, anebo soudržnost procesu vyprávění*. A jakkoli je úsilí rekonstruovat z analytického hlediska původní filmařské volby aktivitou povýtce spekulativní, máme tentokrát k dispozici několik docela konkrétních náznaků, jak mohla vypadat obě z možná zvažovaných řešení.

Dostupný scénář je v klíčových blocích jedna a zejména tři mnohem klasičtější než výsledný film. Namísto úsilí o zpřítomňující účinek v nich nacházíme tradičnější střídání scén i perspektiv. Gretkov se o Bournově přežití dozví mnohem dříve,³³⁾ ještě před Bournovou návštěvou v Mnichově, a společně s Kirillem se přesunou do Berlína.³⁴⁾ Tam se s ním po zavraždění Dannyho Zorna na osiřelém nočním náměstí setká i Abbott a požádá ho o pomoc.³⁵⁾ Landyová objeví potenciální spojitost s Něským až po Bournově návštěvě hotelu Brecker, kde tento zanechá na zrcadle nápis: „JÁ ZABIL NĚSKÉHO.“³⁶⁾ Spolu se svými kolegy agenti postupně rekonstruují, kdo byl Vladimír Něskij zač a jak z jeho smrti těžil Gretkov i někdo z Treadstonu.³⁷⁾ Odhalení Abbottovy zrady proběhne zcela nezávisle na Bournovi, přičemž Abbott před svým závěrečným sebevražděným řešením stihne Gretkovovi do Moskvy zavolat a před příjíždějícím Bournem jej varovat.³⁸⁾ Jinými slovy, scénář se v určité chvíli relativně dlouhodobě odklání od Jase Bourna i tlaku časové tísně. Namísto překotného tempa a zpřítomňujících postupů klade text Tonyho Gilroye a Briana Helgelanda *důraz na soudržnost, srozumitelnost a pravděpodobnost*³⁹⁾ zprostředkování všech aspektů minulosti i přítomnosti světa. A my přitom můžeme porovnat obě vzájemně jen stěží slučitelné verze: (a) z hlediska vysvětlování dynamiky a aranžmá světa soudržnější a srozumitelnější verzi scénaristickou, (b) nesoudržnější

33) T. Gilroy – B. Helgeland, *The Bourne Supremacy: Compiled From Drafts*, s. 44–45.

34) Tamtéž, s. 59.

35) Tamtéž, s. 89–91.

36) Tamtéž, s. 89.

37) Tamtéž, s. 96–97.

38) Tamtéž, s. 98–99.

39) Bourne například ve scénáři neobvolá tři hotely, než najde Landyovou, ale desítky hotelů (tamtéž, s. 55). Je to pravděpodobněji verze, ale zdržovala by vytváření zpřítomňujícího dojmu před divákem se přímo odehrávající plynulosti Bournových akcí.

a méně komunikativní verzi filmovou, jež však zachovává soudržnost nastolených postupů procesu vyprávění. Na DVD najdeme v bonusových materiálech dvě plně natočené a sestříhané scény, jež jsou bezesporu přínosné pro pochopení toho, co se možná tvůrci nakonec rozhodli ze soudržnosti příběhu obětovat, aby zachovali soudržnost zpřítomňujícího konceptu.

První z těchto scén je důležité berlínské noční setkání Abbotta s Gretkovem:

ABBOTT: *Jsou na stopě Něskému. Jsou teď v hotelu Brecker.*

GRET KOV: *Povede stopa k nám?*

ABBOTT: *Ne, samozřejmě, že ne. Ve spisech nic není. Ať najdou cokoliv, uškodí to Conklinovi.*

GRET KOV: *A ta žena? Landyová?*

ABBOTT: *Vodil jsem ji za nos, proboha. Udělala, co jsem chtěl. Šla po Conklinovi tak rychle, až to bylo směšné.*

GRET KOV: *Ještě něco?*

ABBOTT: *Ve sklepě je tělo. Danny Zorn. Smíchám všechno dohromady. Zorna, Conklina, Bourna... i tu holku Nicky, ale zbav se toho zatraceného těla. Dlužíš mi jednu službu, Juriji. [Gretkov odchází do noci, Abbott zvedá límec a kráčí na druhou stranu. Vidíme Gretkova nastupovat ke Kirillovi do auta: „Hotovo. Na letiště.“ Odjíždějí pryč, Abbott je zrazen, ale ještě to netuší a kráčí po nábřeží do noci.]*

Druhá natočená scéna pak osvětluje zbývající souvislosti v minulosti světa, když propojuje všechny příčinné nitky a důsledně rekonstruuje, jak byl Abbott odhalen... zatímco Bourne už je na cestě do Moskvy.⁴⁰⁾ Scéna se odehrává v hotelu Westin Grand a očividně unavený Abbott přichází k rozmlouvající skupině kolem Pamel Landyové:

LANDYOVÁ [k Abbottovi]: *Promiň, že tě budím.*

ABBOTT: *Nespal jsem. [Obrátí se k Nicky, kterou objevili poté, co ji Bourne zanechal vystrašenou pod Alexandrovým náměstím.] Jste v pořádku?*

NICKY: *Jo, díky.*

ABBOTT: *Tak co se stalo?*

CRONIN: *V pokoji, kde byl dnes večer Bourne, se před sedmi lety odehrála vražda a sebevražda. Ruský pár, Něští.*

ABBOTT: *Něskij.*

CRONIN: *Reformátor. Expert na naftařské těžební smlouvy v Kaspickém moři. [...]*

ABBOTT: *Takže sebevražda před sedmi lety...*

LANDYOVÁ: *Máme tu pro tebe drobnou teorii. Píše se rok 1989. Zeď padla a východní Evropa se nečekaně otevírá světu, ale nemůže s ním držet krok. Na volném trhu se dají vydělat velké peníze. [...] Zejména v Kaspickém moři. Jde o obrovské zásoby ropy, větší než v Severním moři. A najednou tenhle chlap Něskij, otravnej idealista, hodlá rovnoměrně zpřístupnit ropné bohatství. Blázen, plete si kapitalismus s demokracií. [...]*

40) Na rozdíl od nočního setkání tady nejde o věrnou adaptaci scénáře, spojují se a rozšiřují dvě jeho oddělené scény (ve scénáři strany 91–92 a 96–98), kdy Abbott byl až ve druhé.

Po jeho smrti všechny smlouvy shrábla jedna společnost, Pecos Oil... přesně za 20 milionů dolarů. Náš kontakt, který byl zabit minulý týden, tvrdil, že jsme měli v organizaci krtek, který zneužíval zdroje. Pracoval pro Jurije Gretkova, šéfa Pecosu.

ABBOTT: *A ten náš krtek...?*

CRONIN: *Ten týden, co byl Něskij zavražděn, informace o Bournově pohybu ze spisů Treadstonu zmizely.*

LANDYOVÁ: *Gretkov nabídl těžební smlouvy a náš krtek poskytl zabijáka, který jim uvolnil cestu.*

ABBOTT: *Conklin. [Všichni se po sobě krátce podívají.] Asi jsi měla celou tu dobu pravdu.*

LANDYOVÁ: *Ještě jednu věc.*

ABBOTT: *Ano?*

LANDYOVÁ: *Našli tělo Dannyho Zorna. Je mrtvý. Našli ho ve sklepe domu, kde na nás minulý týden udeřili.*

ABBOTT: *Proboha!*

LANDYOVÁ: *Řekl ti něco? [Viděla je totiž několik scén zpátky společně odcházet.]*

ABBOTT: *Ne, ne, ne. Musel to být Bourne.*

LANDYOVÁ: *Ano. Bezpečnostní záznamy to potvrdí. Bourne teď jede do Moskvy.*

ABBOTT: *Co bude, sakra, dělat v Moskvě?*

LANDYOVÁ: *Nevím.*

ABBOTT: *Tak jo. Měl bych zavolat rodině Dannyho Zorna. [Všichni se po sobě podívají s tím, že už tuší pravdu — a Abbott míří do svého pokoje.]*

Proces vyprávění je v této „scenáristické variantě“ opravdu mnohem komunikativnější, ale nikoli nutně vhodnější pro film jako systém. Zaprvé se zcela opouští soustředěnost na Jasona Bourna. Zadruhé se rozbíjí dynamika třetího bloku jako časově sevřená a plyne se rozvíjející série příčin a následků. Zatřetí je nám poprvé odepřeno dospět k poznání společně s Pamelou Landyovou — proces vyprávění je najednou zprostředkován i skrze Abbotta, který dosud Pamele Landyové „jen“ oponoval a nutil ji v konfrontaci s ním korigovat hypotézy (jakkoli manipulativně). Soudržnosti fikčního světa by se tak skutečně obětovala soudržnost procesu vyprávění — zatímco výsledné filmové dílo volí opačnou strategii a upřednostňuje soudržnost procesu vyprávění, i když mnohé z příčin zapuštěných v minulosti zůstávají utajeny.

Ve filmu sice zůstaly dva čistě Abbottovy vstupy, ale první je stále příčinně napojen na Landyovou a druhý na Bourna. Vidíme Abbotta zavraždit Dannyho Zorna ve sklepení, ovšem ten tam svého vraha sám zavedl — a to v přímé návaznosti na úkol zadaný Landyovou (motivační monolog). Později k hotelu Brecker pro změnu Abbott přijíždí po zavraždění Zorna v návaznosti na Bournův krok. Ani tentokrát navíc nepřijdeme s Abbottem, nýbrž ho vidíme přijet. Strategie zpřítomnění a příčinné sevřenosti zůstává zachována... stejně jako během Abbottova hotelového telefonátu Gretkovovi, který se od něj definitivně distancuje. Ukáže se totiž, že Bourne byl celou dobu jejich hovoru skryt ve tmě:

ABBOTT: *Asi by mi moc neprospělo, kdybych volal o pomoc.*

BOURNE: *Moc ne. [Chvíli se odmlčí.] Zabili jste ji.*

ABBOTT: *Byl to omyl. Měl jsi to být ty. Existovaly složky, které mě spojovaly s Něského vraždou. Kdyby složky zmizely a oni podezřívali tebe, deset let by se honili za duchem.*

BOURNE: *Takže Něskij stál v cestě. Proto zemřel? Proto jste zabili Marii?*

ABBOTT: *To ty jsi Marii zabil... když jsi nastoupil do jejího auta. V okamžiku, kdy jsi jí vstoupil do života, byla mrtvá. [Rozhořčený Bourne přistoupí k Abbottovi, přitiskne mu hlavu na stůl a namíří na něj zbraň.]*

BOURNE: *Říkal jsem tvým lidem, ať nás nechají na pokoji! Zmizel jsem, byl jsem na druhém konci světa!*

ABBOTT: *Neexistuje místo, kde by na tebe nepřišli. Takhle to končí. Tohle jsi, Jasone, zabiják. A vždycky budeš. [Bourne je rozčilený, přerývaně dýchá, zatímco zbraň míří Abbottovi na hlavu.] Do toho, udělej to! Udělej to!*

BOURNE: *Ona by to tak nechtěla. To je jediný důvod, proč jsi ještě naživu. [Ukáže Abbottovi diktafon, kterým celý rozhovor zaznamenal. Položí vedle Abbotta na stůl zbraň... a odejde.]*

Další příčinná linie prvního bloku je tak uzavřena, Bourne odjíždí na nádraží... a Landyová od něj obdrží hotelovou poštou balíček s diktafonem. Při srovnání s návodně vysvětlujícími verzemi výše zůstávají naše možnosti rekonstruovat detaily minulosti náčrtkovité a nesoudržné, leč zůstává soudržný zpřítomněný proces vyprávění, kdy minulost se vyjevuje jakoby mimoděk v napjatých dialogických výměnách. Stojí za povšimnutí, že ačkoli Bourne poskytne prostor pro stručné vysvětlení minulosti návodnou otázkou, zda Něskij zemřel, protože stál v cestě, Abbott mu vůbec neodpoví.

Na trojici po sobě jdoucích částí třetího bloku jsem demonstroval tři strategie sbíhavosti, které BOURNŮV MÝTUS systematicky uplatňuje a v této systematickosti dokonce neváhá obětovat tradiční úsilí hollywoodského filmu o maximální uzavřenost vyprávěného příběhu. Třetí blok končí nejen odhalením Abbotta, ale zejména cestou JASONA BOURNA do Moskvy: zatímco na konci druhého bloku z rukou doslova smýval krev zavražděného kolegy, tentokrát (více méně) ušetřil život nepřítele a předal jej spravedlnosti. Marie mu těsně před smrtí řekla, že má na výběr — a Bourne se ve vlaku do Moskvy s vědomím, že měla pravdu, opět dívá na jejich společnou fotku (viz obr. III. 1–2). Tu, již při odjezdu z Goa (první blok) nespálil a během cesty do Mnichova (druhý blok) ho spíš ponoukala k pomstě. Abbott je dopaden, Bourne v očích Landyové očištěn. Našel svou volbu a zřejmě se do Moskvy nevydává pomstít. O co mu tedy nyní půjde? Proč tam jede? Právě odkládané rozřešení relativně dlouhodobého bournovského mikronarativu nás plynule přesouvá z třetího do čtvrtého bloku — i k formě sbíhavosti, jež se stala svého druhu značkou bournovské série: *sbíhavosti pohybu*.



III. 1



III. 2

IV. Sbíhavost pohybu: paralely a odkládání (80.08–100.16)⁴¹⁾

Odrazím-li se od vlastní divácké zkušenosti, pak v rovině inscenovaných akcí je pro mě z hlediska posouvání zkušenosti s akčním filmem nejopojnější právě schopnost bournovských filmů „splést do jednoho copu“ několik různých hledisek, prostorových rámců a cílů. Každý jeho „pramen“ tvoří na jedné straně samostatnou linii akce. Navzdory těkavému rámování ruční kamery, rychlým strhům kamery, závratné rychlosti střihu, měnícím se prostředím, směrům a rychlostem pohybů ale na druhé straně všechny rozmanitosti přehledně komunikují. Určitěji řečeno, podobně jako z AGENTA BEZ MINULOSTI zůstane v paměti scéna Bournova elegantního útěku z americké ambasády, kdy po něm jdou desítky cvičených zaměstnanců, jednou z klíčových scén BOURNOVA MÝTU je únik napříč Berlínem z hotelu Brecker s půlkou berlínské policie v patách. Právě z ní ostatně vychází Mark Kermode, když o BOURNOVĚ MÝTU píše:

Po většinu času jde o pronásledování, pronásledování a další pronásledování: ven z oken, nahoru po požárním žebříku, horem po střechách, spodem metrem, přelidněnými ulicemi, po lodích, přes i pod mosty. Dokonce ještě více než UPRCHLÍK je BOURNŮV MÝTUS film, který existuje takřka cele pro vzrušení z pronásledování, klopýtnutí a následných pokračování v běhu — a to celé v maratónském stylu po celé dvě hodiny, během nichž Bourne rozehrává dramatickou hru na kočku a myš se svými Nemesemi.⁴²⁾

Zatímco však následující BOURNEOVO ULTIMÁTUM dospělo k účinnému propojení sbíhavosti popsanych výše a komplexní sbíhavosti pohybu, pak v BOURNOVĚ MÝTU využívá proces vyprávění sbíhavosti pohybu ve svých prvních třech blocích stále především jako *posuvník*. Protože už jsou však ve čtvrtém bloku všechny důležité příčinné řady uzavřeny, vystupuje sbíhavost pohybu pojednou do popředí... a namísto posouvání naopak *zdržuje*. Spirálovitě odsouvá Bournovo splnění relativně jednoduchého cíle, jímž je setkání Bourna s pozůstalou dcerou jím zavražděných Něských. Nástrojem tohoto zdržování je ústřední postava prvního bloku, která je vůči Bournovi v řadě ohledů paralelní: zabiják Kirill. Ačkoli Kirill zůstal po celé dva bloky potlačen, nyní ho proces vyprávění prostřednictvím roztrpčeného Gretkova navrácí do dění a nechává postupně sbíhat jeho pohyb s pohybem Bourna.

Bournův pohyb Moskvou je uzavřen do tří fází překvapivě sevřeného časového rámce s minimem výpustek: jako zákazník v taxíku, jako zraněný na pěším útěku, jako řidič ukradeného taxi, jehož únik městem se postupně mění v souboj. Celou dobu je přítom jeho pohyb prostřiháván se souběžným pohybem Kirillovým. Paralela mezi nimi je rozvíjena hned od počátku čtvrtého bloku: Kirill ze zšeřelého nočního klubu vyjde do přesvětlené ulice (IV. 1–2) podobně jako Bourne vyjde do denního světla z přítmní nádraží (IV. 2–3).

41) Trvání: 20 minut 8 sekund; počet scén: 12; průměrná délka scény: 100,1 sekund; počet záběrů: 545, průměrná délka záběru: 2,2 sekundy.

42) Mark K e r m o d e, Bourne to Run. *New Statesman*, 16. srpna 2004, s. 34 (Přel. RDK).



IV. 1



IV. 2



IV. 3



IV. 4

V první fázi sekvence je proces vyprávění informačně střídavý. Nechává nás v nejistotě, kam Bourne přesně míří a proč, stejně jako neprozrazuje, jak daleko pronásledující Kirill od Bourna je. Na konci první fáze se divák dozví, že Bourne hledá mladou Něskou, jež se ale přestěhovala na novou adresu, již našel v telefonním seznamu na nádraží. Bourne se za ní vydá pěšky, přičemž právě v ten moment se oba muži na okamžik střetnou: Kirill zdálky Bourna postřelí, ale vzápětí jej ztratí, protože ho zdrží moskevští policisté. Ve druhé fázi sekvence moskevské honičky jsou oba muži postavení do přímého srovnání. Pronásledovaný Bourne i pronásledující Kirill pravděpodobně provádějí tytéž úsudky, procházejíce s krátkým časovým odstupem stejnými místy. Jen v jediný moment musí dostat Kirill náповědu, a to když Bourne zajde do přeplněného obchodu, aby (v duchu bournovského mikronarativu, jak uvidíme dále) tam ukradl mapu, utěrky a láhev vodky, čímž vyvolá rozruch a upozorní na sebe poprvé v davu bloudícího Kirilla.

Pro vysvětlení sbíhavosti pohybu i precizní výstavby zdánlivě neorganizovaného stylu bude ale nejdůležitější třetí fáze sekvence: automobilová honička ulicemi Moskvy. Todd McCarthy ve *Variety* poznamenává: „Jeden si musí představovat, že chybějící srozumitelnost, návaznost a soudržnost této fantastické bojové sekvence je záměrná, protože její účinek je bezmála impresionistický.“⁴³⁾ Pokusím se prokázat nejen onu McCarthyho nejistě zvažovanou záměrnost, ale i významně vyšší míru jasnosti, plynulosti a sevřenosti, než jí v recenzi přisuzuje. Nijak přitom nepopírám, že jestli druhá fáze pěšího úniku byla průměrně stříhána velmi svižně každé dvě sekundy, pak třetí fáze automobilové honičky klesne na extrémní průměrnou rychlost stříhu každou 1,1 sekundy (256 záběrů na 288 se-

43) Todd McCarthy, *Spy Pic's Bourne To Be Wild*. *Variety*, 26. července – 1. srpna 2004, s. 63. McCarthyho recenze amerických velkorozpočtových filmů si častěji stěžují na nepřehlednost rychlosti stříhu, třeba když u *ARMAGEDDONU* (1998) píše, že „je vizuální projev režiséra [Michaela] Baye natolik zběsilý a chaotický, že často nelze říci, kterou loď či postavy právě sledujeme nebo které věci spolu navzájem souvisejí“ (Todd McCarthy, *Noisy 26*, „Armageddon“ Plays „Con“ Game. *Variety*, 26. června – 12. července 1998, s. 38). Dohledáno z původního zdroje, překlad dle David Bordaell, *Zesílená kontinuita: vizuální styl v současném americkém filmu*. *Illuminace* 15, 2003, č. 1, s. 8.

kund).⁴⁴⁾ Přesto se ale toto zdánlivě nepřehledné „bombardování“ kratičkými záběry řídí několika zpřehledňujícími postupy. **Prvním** je ozvlášťování tradiční stříhové návaznosti, kdy je prostorová pochopitelnost snadno zaručená pohledy postav a mnohé stříhy jsou navíc jen krátké skoky po ose tam a zpět, což sice činí akci surovější a těkavější, ale těžiště divákova pohledu se nemění. **Druhým** postupem je zpřehlednění akce skrze pravidelné časové uspořádání, jakým je například už nástup aktérů akční scény: 88.10 vyjíždí s automobilem Bourne, 88.20 startují policisté, 88.30 vyrazí Kirill. Mnohem konkrétnějším rytmičným prvkem je ale — **zatřetí** — důmyslná práce s motivy. Bournův žlutý taxík je stejně jako Kirillův terénní vůz jasně rozpoznatelný napříč jakkoli kratičkými záběry, tentýž zvuk je plynule rozvíjen různými prostory (se změnou jeho tónu a hlasitosti). Stabilní prvek zarpnuté automobilové honičky ale tvoří zejména Bournova řadící páka. Na první pohled malicherný prvek je vysoce určujícím zpřehledňujícím prostředkem, protože navzdory desítkám anonymních policejních naháněčů na jedné straně a zvilému pronásledovateli Kirillovi na straně druhé nikdo kromě Bourna během honičky neřadí. Jeho manipulace s řadící pákou (často v kombinaci se záběry sešlápnutí spojky a plynu) vnáší do honičky řád, protože odděluje coby „refrén“ její jednotlivé části. Umožňuje nám tak snáze pochopit **čtvrtý** charakteristický postup: zdánlivě jednoduchá akce představuje logicky uspořádaný vývojový vzorec narativních segmentů.

V prvním segmentu honičky se musí Bourne zorientovat: v ukradené mapě najde adresu mladé Něské, podívá se na směrovací cedule a zamíří kýženým směrem. Následně **zařadí** (88.44) — a začíná další segment, uvozený nejdříve pohybem policistů a poté Kirilla. Vidíme práci s motivy propojujícími různé prostorové rámce, když se policisté nejdříve domlouvají vysílačkami, načež vidíme vysílačku u Kirilla v autě, kdy zvuk z ní plynule navazuje na dialog policistů. Vracíme se k Bournovi, který se v druhé části honičky musí ošetřit. Odhalí průstřel ramene a využije další ukradené věci ze supermarketu: vodu k dezinfekci a utěrky k zastavení krváčení. Narazí do něj sice z boku automobil policistů, ale on svůj taxík vyrovná a opět **zařadí** (89.13). V krátkém následujícím segmentu přebírají vůdčí roli policisté, kteří žádají o posily a vyjíždějí další jejich vozy. Bourne **zařadí** (89.32) a převezme řízení honičky do svých rukou. Prorazí si cestu mezi policejními auty blížícími se k němu z různých stran, opět **zařadí** (89.42) a navede honičku stranou pod most, čímž dostane všechny pronásledovatele za sebe a začne se jich postupně zbavovat jízdou do protisměru. Zprvu kolektivní automobilový souboj Bourna s policisty se nyní transformuje do duelu, když se objeví v terénním černém autě Kirill. Bourne **zařadí** (90.29). Souboj Bourna s Kirillem má čtyři fáze, z nichž první je ROZPOZNÁNÍ. Po první srážce Kirilla s Bournem následuje paralelní jízda po různých stranách řeky, jež končí srážkou, během níž Bourne zjistí, že oním pronásledujícím je vrah jeho ženy Marie. Tento moment

44) Bordwell píše, že „je těžké představit si celovečerní film, který by měl na záběr v průměru méně než 1,5 sekund“ (David Bordwell, *Zesílená kontinuita*, s. 8). V případě BOURNOVA MÝTU jde pochopitelně jen o akční sekvenci, ale v posledních dvou letech se mi podařilo objevit a změřit hned dva filmy s celkovou průměrnou délkou záběru na hranici této hodnoty: *ZÁVOD S ČASEM* (2013) s PDZ 1,5 sekundy a 96 HODIN: *ZÚČTOVÁNÍ* (2014) s PDZ 1,4 sekundy. K tématu srov. též pojednání o zrychlující se průměrné délce záběru v závěrečné kapitole studie Barry Salt, *The Shape of 1999: The Stylistics of American Movies at the End of the Century*. In: Warren Buckland (ed.), *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*. New York – London: Routledge 2009, zejména s. 147–149.

je na rozdíl od zbytku honičky zdůrazněn opakovanými výměnami pohledů kombinovanými s lehkými nájezdy na obličej protivníků: Kirill/Bourne/Kirill/Bourne. Bourne **zařadí** (91.12). Následuje překvapivý ÚNIK, kdy Bourne namísto pomsty pokračuje v cestě za Něskou, jenže po dalším **zařazení** (91.34) je okolnostmi přinucen čelně vrazit do policejního auta a vzdorovat nárazům protijedoucích aut na vozovce. Jeho náskok oproti Kirillovi se příliš sníží. Bourne **zařadí** (91.48), vjede stejně jako jeho pronásledovatel do tunelu a začíná nevyhnutelný STŘET, kdy uzavřený prostor tunelu se stává bojištěm a ostatní jedoucí auta zbraněmi. Film pravidelně přestřihává mezi Bournem a Kirillem (příp. pohledy přes jejich kapoty), čímž navzdory zrychlujícímu se střihu udržuje přehled o kontinuitě akce. Soupeři se dostávají vedle sebe, začínají dominovat záběry snímající obě auta vedle sebe frontálně, případně jsou jejich akce zabírány v záběrech/protizáběrech, když po sobě pánové začnou střílet. Bourne je zatlačen na zeď, ale podaří se mu řidičským trikem otočit svým autem vůči tomu Kirillovu čelem — a **zařadí** (92.46). Začíná VYVRCHOLENÍ, kdy se Bourne dostal do strategicky výhodné pozice: je střelecky obtížně zasažitelný a zároveň sám snadno prostřelí protivníkovi kola. Ještě jednou se kolem Kirilla otočí, dostane se mu do zad, **zařadí** (93.00) a natlačí nepřítele v plné rychlosti do zdi rozdělující tunel na dvě vozovky (93.10). V epilogu celé scény se Bourne dlouze zadívá na umírajícího Kirilla a před očima šokovaných pozorovatelů jejich souboje odkulhává z příšeří tunelu do denního světla (motiv, který postupně sbíhání pohybu soupeřů uvedl, je tak nyní i uzavírá, viz IV. 5–6).



IV. 5



IV. 6

Jakkoli se tedy honička může jevit McCarthyho slovy nesrozumitelná, nenávná a nesoudržná, ve skutečnosti je vzdor vskutku výstřední průměrné rychlosti střihu mimořádně strukturovaná. Je zpřehledňována několika vzájemně úzce spolupracujícími postupy a rozdělena do dvou logicky rozčleněných větších dějových oblouků (Bourne versus policie, Bourne versus Kirill). Jestli McCarthy píše o představě záměrnosti, moje analýza prokázala, že náhodného na uspořádání této neotřelé automobilové honičky je vskutku málo. A jestli proces vyprávění nyní uzavřel kirillovskou linii dění (odsouvanou od prvního bloku), pak následující scénou uzavře i gretkovovskou, kdy vidíme zatčení Jurije Gretkova za přítomnosti Pamelý Landyové, stojící opodál.

Všechny tyto události čtvrtého bloku ale především *odkládaly* následující trojici scén. Něská kráčí napříč sídlištěm do svého bytu (scéna 76), ve kterém se setká s Bournem (scéna 77), jenž po završení svého pokání odchází zraněný právě do anonymity moskevského sídliště (scéna 78). Z hlediska systémové výstavby díla je intimní scéna rozhovoru Bourny s Něskou na konci čtvrtého bloku velmi důležitá hned ze tří důvodů. **Zprvé**, vzpomínka na berlínskou vraždu byla jediným klíčovým prvkem v uspořádání procesu vyprávění,

který byl zakotvený v minulosti jako motivace k jednání padouchů i hlavního hrdiny. Během rozhovoru s Něskou je konečně v souladu s logikou řídicího principu definitivně zpřítomněn. **Zadruhé**, scéna ještě lépe než jiné naznačuje, kterak je soubor zdánlivě nesusoudých a svévolných filmařských voleb BOURNOVA MÝTU umělecky promyšlený. Abych to prokázal, zaměřím se na uměleckou práci s rámováním figur ve snímání záběrů/protizáběrů během Bournova přiznání. Na začátku scény dcera manželů Něských přijde do svého bytu, otevře dveře a najde v pokoji sedět Bourna se zbraní. Přesvědčí ji, aby se nebála a posadila se na židli proti němu, přičemž se podiví, že je starší, než si myslel. Nejdříve jsou Bourne i Něská snímání střídavě v pololocích, lehce svými těly zakrývají část rámu. Jde o výchozí kompoziční pozici dialogu, který se postupně mění v emotivní Bournův monolog, kdy reakce Něské mají nemluvnou povahu a akcentují je rysy rámování, ostření a inscenování drobných hereckých detailů.

BOURNE: *Ta fotka. Znamená pro tebe hodně?* [Něská se podívá doleva, přičemž následuje prostřih na fotku šťastné rodiny Něských a zpět. Je to tatáž fotografie, jež byla v hotelu Becker během Bournovy akce a která se tolikrát objevila v jeho útržkovitých vzpomínkách. Viz IV. 7 a IV. 8.]

NĚSKÁ: *Ne. Je to jen fotka.*

BOURNE: *Není...* [Prostřih na Bourna, ale z větší dálky... aby zůstávala v rámu zády jasně rozpoznatelná silueta Něské a zároveň aby posléze záběr na velký detail zdůraznil narůstající citové napětí.] ...*protože nevíš, jak zemřeli.*

NĚSKÁ: *To vím.* [Neprostríhne se na protizáběr její reakce, třebaže bychom ho očekávali. Záběr na reakci se totiž odkládá až na moment, kdy Bourne konečně odhalí pravdu.]

BOURNE: *Ne, nevíš.* [Delší pauza.] *Já bych to vědět chtěl.* [Pauza.] *Chtěl bych vědět, že má matka mého otce nezabila...* [Konečně protizáběr na překvapenou Něskou.] ...*že nespáchala sebevraždu.*

NĚSKÁ: *Co?* [Teď naopak zůstává záběr dlouho na Něské a neprostríhává do protizáběru na zpovídajícího se Bourna.]

BOURNE: *To se tvým rodičům nestalo.* [Dlouhá pauza. Něská uhýbá očima, ale vrací se pohledem zpět k Bournovi. Následný prostřih na Bourna narušuje dosavadní distanci rámování, protože nyní je Bourne frontálně snímán pomocí velkého detailu jeho obličeje, kdy velkou část rámu zakrývá nezaostřená plocha, a tak snáze vnímáme drobné mimické změny mnohem výrazněji. Viz IV. 9.] *Já je zabil. To já.* [Prostřih na velký frontální detail obličeje Něské, kdy i v tomto případě rozostřená černá plocha soustřeďuje pozornost na vyděšenou dívčinu tvář. Viz IV. 10.] *Byla to moje práce.* [Dívčiny koutky se zacukají, začíná se citově hroutit. Opět přichází prostřih na Bourna kombinovaný s překvapivou změnou kompozice: jeho tvář je snímána zhruba z profilu v soustředěnosti do levé části rámu. Pozadí je rozostřené a nevidíme mu do tváře, čímž je pozornost směřována na rozechvělou modulaci jeho hlasu a pohyb rtů. Viz IV. 11.] *Dělal jsem ji prvně. Tvůj otec tam měl být sám. Ale tvá matka...* [Prostřih na Něskou z profilu v pravé části rámu.] ...*se zničehonic objevila. A já jsem musel překopat plán.* [Díky profilové kompozici záběru a zaostření malé části obličeje z profilu jasně vidíme, jak se zcela souběžně s vyslovením Bournovy poslední věty

spustí dívce z oka slza a stéká jí po levé tváři. Viz IV. 12. Po pauze se prostřihne na Bourna, již opět ve frontálním detailu tváře s velkou částí rámu zakrytou.] *Tohle věci změní. To vědomí... Že ano? Když ti vezmou něco, co miluješ, chceš znát pravdu.* [Prostřih na plačící Něskou ve velkém detailu, kdy se ale Bourne během záběru zvedne, zakryje a nakonec uvolní rám, když odchází...] *Omlouvám se.*



IV. 7



IV. 8



IV. 9



IV. 10



IV. 11



IV. 12

Během tohoto klíčového rozhovoru můžeme sledovat nikoli ony zdánlivě těkavé stylistické postupy, ale podřízenost všech detailů kýženému zdůraznění jednotlivých fází jeho vývoje. Jinými slovy, jde o překvapivě složitou spolupráci rámování a hloubky pole s narežirovanými drobnostmi herecké akce.⁴⁵⁾ Jestli jsem ale výše zmínil důležitost scény pro zpřítomnění minulé události a pro pochopení jinak spíše účelově skrývané stylistické promyšlenosti filmu, pak zbývá ještě **zatřetí**. Tento dialog na samém sklonku explicitně pro-

45) Překvapivě proto, že v kolektivním rozhovoru Sama Mendese s režiséřskými kolegy se Paul Greengrass svěřuje s radou, již údajně dostal od Rogera Michella, která je pro jeho filmařský styl velmi příznačná a již pro zachování údernosti frázované odpovědi nepovažují za nutné překládat: „He said, ‘Never touch an actor.’ By which he meant — don’t guide an actor. Don’t corral the actor. Don’t decide in advance where they should go. On the contrary, always listen to them. Always let them lead you. Always try to clarify their instincts. Because your actors will always be your best guide to the truth.“ Sam M e n d e s , Auteur Theories. *Empire*, listopad 2015, s. 61. Buď tedy v této subtilně komponované scéně vystavěl její rytmus i stylistický vývoj kolem předem v kooperaci s herci nazkoušených detailů akce, nebo výjimečně přistoupil k pečlivé režii herecké akce samotné. Od ostatních scén filmu se tato každopádně právě v těchto ohledech významně liší.

pojuje dvě dosud spíše paralelně rozvíjené tematické linie filmu: vraždu manželů Něských a vraždu Bournovy přítelkyně Marie. Vzpomeňme úvodní scény prvního bloku, útržkovité vzpomínky na vraždu manželů Něských a následný dialog s Marií. Bournovým původním cílem nebylo pomstít se svým vládním zaměstnavatelům, ale najít vnitřní klid. Nyní o to víc, že se improvizované zavraždění Něského manželky dostalo do nepříjemné paralely s omylným zavražděním jeho Marie — a on má pocit, že stejně jako se chtěl dovědět pravdu sám, může i mladé Něské ulevit tím, že z její matky konečně sejme letitou vinu vraždy a sebevraždy. Vyváženost hodnotově komplikovaných postojů k úmrtí i k vlastnímu vztahu k mrtvým na straně Bourna i mladé Něské se v hodnotovém rozvržení fikčního světa promítá i do paralelní funkce fotografií. Ty plní pro postavy symbolickou roli: role šťastné partnerské fotografie Bourna s Marií se mění podobně jako role šťastné rodinné fotografie Něských, již jako diváci známe z flashbacků a nacházíme ji u mladé Něské v bytě. Bourne na fotografii upozorní — a Něská se od ní distancuje, protože jí připomíná vinu matky, jež nepochopitelně zavraždila otce i samu sebe. Právě tato fotografie je přitom impulz k Bournově přiznání, k pokání na straně vraha kajícího se za svoje činy a dívky přehodnocující po letech vztah k zapuzeným rodičům. A stejně jako kdyby ze schématu celku filmového systému BOURNOVA MÝTU dílem vypadávala úvodní scéna s Marií, ze zdánlivě čistě dravého akčního dobrodružství vypadá i tato kontemplativní scéna Bourna s dcerou svých obětí. Obě scény však zároveň tvoří významový oblouk vývoje hrdinova rozháraného charakteru: ztrátu, vztek, milosrdenství i pokání. Jestliže v AGENTOVÍ BEZ MINULOSTI od svého předchozího života úspěšně utekl, nyní se s ním srovnal. To potvrzuje i zábavný newyorský epilog s Pamelou Landyovou,⁴⁶⁾ který se stane háčkem pro propojení druhého BOURNOVA MÝTU s třetím BOURNEOVÝM ULTIMÁTEM, ve kterém Bourne v samém závěru pochopí, co jej k takovému životu dovedlo.

Závěrečné poznámky k akčním filmům pohybu

Ve své analytické studii jsem usiloval dokázat, pomocí jakých postupů a dostředivých taktik proces vyprávění BOURNOVA MÝTU (a) přehledně a srozumitelně vede diváckou pozornost navzdory členitosti sítě poskytovaných informací a rychlosti jejich poskytování. Využívá k tomu soustavně (b) vnitřní logiku rozdělení na čtyři bloky, kdy sice motivy prvního umožňují rozvíjení druhého a třetího, ale navracejí se až ve čtvrtém. Každý z bloků přitom (c) zapojuje odlišný model práce s informacemi a odlišný kompoziční postup, díky čemuž se hektický systém díla únavně neopakuje, nýbrž postupně spirálovitě rozvíjí. Na pozadí špionážních her, ostrých akčních střetů a cestování po celém světě v důsledku (d) při srovnání začátku a konce snímek nenápadně dospěje k veskrze intimnímu motivu vnitřního smíření hrdiny. A nakonec, (e) řídícím konstrukčním principem systému díla jako celku zůstávalo úsilí o zpřítomňování zprostředkovávaných informací i probíhající akce.⁴⁷⁾

46) **EPILOG:** Trvání: 1 minuta 44 sekund; počet scén: 2; průměrná délka scény: 52 sekund; počet záběrů: 545, průměrná délka záběru: 4,8 sekundy.

47) To je ostatně pro režiséra Paula Greengrassa poměrně charakteristické. K jeho kombinatorice dokumentárních postupů s hollywoodskými vzorci jsem se rozsáhleji vyjadřoval in Radomír D. K o k e š, *Rozbor filmu*. Brno: Masarykova univerzita 2015, s. 70–91.

Úsilí o soudržnost konstrukčního principu dokonce potlačilo klasickou hollywoodskou snahu o vnitřní soudržnost všech dějových motivů. Ve srovnání se scénářem tak zůstává ve výsledném filmu jen útržkovitě zmíněno, proč byl vlastně Něský zavražděn, jak byl do jeho zabítí zapojen Gretkov a za co si s Abbottem vzájemně vděčí. Kterak ale naznačily vybrané kritické reakce, právě dravost vyprávění a stylu byly navzdory žánrové povaze filmu reflektovány jako vysoce ozvláštňující.

Posunu-li se od BOURNOVA MÝTU k celé bournovské trilogii, pak tato je pro změnu ozvláštňující zejména tím, jak každý další film soustavně rozvíjel a posiloval funkčnost uplatněných filmařských postupů. Zároveň je to ale s její skutečnou dobovou výlučností a vzdorem vůči vládnoucím estetickým normám poněkud složitější, než rétorika její propagační kampaně naznačuje. Zpětně lze totiž období přibližně vymezené lety 2002 a 2008 považovat za docela transformativní v tom, jak se do popředí začaly v televizi⁴⁸⁾ i ve filmu⁴⁹⁾ dostávat projekty s členitějším vyprávěním, uvědomělejším stylem a dynamickými fikčními světy. A vnitřní vývoj bournovské série překvapivě opisuje pomyslnou křivku zesložítování hollywoodských vyprávění. Ozvláštňující prostředky prvního dílu (zpřítomňování, bournovský mikronarativ) se staly základem dílu druhého — a ozvláštňující prostředek druhého dílu (sbíhavost pohybu) pak řídícím principem až závratně kinetického dílu třetího. Jako kdyby samo uspořádání trilogie bylo ekvivalentní popsanému uspořádání bloků v dílu druhém, kdy je ostatně poslední záběr trilogie rovněž přímo paralelní k jejímu prvnímu záběru (z pohledu snímané Bournovo tělo plující na mořské hladině).⁵⁰⁾ Nicméně, tyto prostředky nezůstávaly specifické pro bournovskou sérii, ale jako by se stávaly více a více součástí výbavy oněch soudobých „intelektuálně atrakčních“ akčních velkofilmů. Mikronarativy, zpřítomňující postupy a sbíhavost pohybu můžeme pozorovat ve filmech jako MISSION: IMPOSSIBLE III (2006), CASINO ROYALE (2006), SMRTONOSNÁ PAST 4 (2007), 96 HODIN (2008), QUANTUM OF SOLACE (2008) nebo TEMNÝ RYTÍŘ (2008).

Nabízí se myšlenka, že osvědčené postupy bournovské trilogie jednoduše ovlivnily ostatní filmaře a podobu připravovaných projektů. Nakolik je ale skutečně přípustné tyto změny s naivní příčinností přisoudit bournovské trilogii a působivosti Greengrassových kvazidokumentárních postupů? Jakkoli nechci vliv některých autorských postupů či obecněji dopad bournovské trilogie na ostatní filmaře marginalizovat, a tyto jistě zvýšily popularitu ruční kamery a rychle jednajících akčních hrdinů v hollywoodských vysokorozpočtových filmech, stále je nutné zhodnocovat je v širších historických souvislostech. Kritická

48) Srov. Jason Mittell, Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap*, Fall 2006, s. 29–40; Jason Mittell, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press 2015.

49) Srov. Warren Buckland (ed.), *Puzzle Films*. Oxford: Willey Blackwell 2009; Warren Buckland, *Hollywood Puzzle Films*. London — New York: Routledge 2014. Ve zdůrazňované argumentační návaznosti na tradice hollywoodského filmu v klasické éře hovoří o zesložítování výstavby vyprávění i David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*. Berkeley — Los Angeles — London: University of California Press 2006. Sam jsem tento trend před sedmi lety označil za kinematografii intelektuálních atrakcí in Radomír D. Kokeš, Kinematografie intelektuálních atrakcí: jistá tendence blockbusterového filmu. *Cinepur* 2008, č. 59, s. 25–31.

50) Jedna z mála současných knih věnujících se trilogiím kupodivu bournovskou sérii bez jediné zmínky opomíjí (na rozdíl od volných triptychů nebo přímo tetalogií, které navzdory svému názvu reflektuje). Viz Claire Perkins – Constantine Verevis, *Film Trilogies: New Critical Approaches*. Hampshire — New York: Palgrave Macmillan 2012.

reflexe například nezřídka prisuzovala extrémně rychlý střih rvaček tělo na tělo či těkavou kameru při akčních scénách v posledních bondovkách právě vlivu bournovské trilogie. Podobně mechanicky uplatňovaná kauzalita rychle upadne v podezření, vezmeme-li v potaz rychlost střihu a extravagantní hry s návazností záběrů v raných bondovkách jako SRDEČNÉ POZDRAVY Z RUSKA (1963), THUNDERBALL (1965) či V TAJNÉ SLUŽBĚ JEJÍHO VELIČENSTVA (1969), ruční kamerou v krátkých záběrech snímanou úvodní sekvenci SEDMI KVĚTNÝCH DNÍ (1964), případně o něco nedávnější dravý styl a komplexní vyprávění pozdních filmů Tonyho Scotta jako NEPŘÍTEL STÁTU (1998), SPY GAME (2001) a DOMINO (2005).

Spíše než uvažovat o bezprostředním vlivu bournovské trilogie na jiné filmy proto navrhuji zasadit ji i její postupy do mnohem dlouhodoběji existujícího vzorce. Ten přitom netvoří zavedený žánr či produkčně naplánovaný cyklus,⁵¹⁾ jako spíše analyticky vypořádanou taktiku ozvlášťování procesu vyprávění: *akční film pohybu*. Spočívá ve zdůraznění procesu vyprávění. *Právě nyní* se pod tlakem odvíjí proud událostí, jejichž těžištěm je hrdina snažící se uniknout pronásledovatelům a vyřešit poměrně jasně vymezený problém. Podmanivost této taktiky ukázkově vyjádřil ostatně již Mark Kermode v pasáži citované výše, když psal v souvislosti s BOURNOVÝM MÝTEM o neustálém pronásledování, o existenci filmu pro samo vzrušení z pronásledování, klopýtnutí a následných pokračování v běhu.⁵²⁾ V bournovských filmech dané aspekty s každým dalším dílem vystupovaly vzhledem k preferovaným technikám stylu a vyprávění do popředí. Navzdory výlučnosti v soudobé kinematografii však v obecnějším kontextu kinematografických dějin nešlo o žádný revoluční postup, jako spíše o tradici sahající přinejmenším do třicátých let minulého století. Pohlcující scény s hrdinou, který se snaží v časové tísní zároveň porozumět zoufalé situaci, v níž se ocitl, a zároveň uniknout množícím se pronásledovatelům, najdeme v NEJNEBEZPEČNĚJŠÍ HŘE (1932) či 24 HODINÁCH DO SMRTI (1950). Alfred Hitchcock ostatně tento model opakovaně napříč tvůrčí kariérou rozvíjel: v závěrečném aktu svého němého PŘÍŠERNÉHO HOSTA (1927), britských zvukových thrillerů 39 STUPŇŮ (1935) a MLADÝ A NEZKUŠENÝ (1937), stejně jako v jejich amerických variacích SABOTÉR (1942) a NA SEVER SEVEROZÁPADNÍ LINKOU.

Zpravidla můžeme v těchto snímcích sledovat hon na (někdy jen zdánlivě) obyčejného člověka, který se nečekaně dostal do hledáčku pronásledovatelů, přičemž si musí poradit jen se zdravým rozumem. Dojmu zpřítomnění a posilování spoluúčasti napomáhá více či méně souběžné zpravování diváka o šťvaném i štvoucích. Mnohem dříve než Roger Thornhill při sledování NA SEVER SEVEROZÁPADNÍ LINKOU proto víme, že tajemný pan Kaplan nikdy neexistoval, americké tajné služby jej vytvořily pro zmatení padouchů a Thornhill se jím v očích padouchů stal nešťastnou náhodou, když se v nesprávnou chvíli v hospodě přihlásil. Ve TŘECH DNECH KONDORA jsme rychle zpraveni o identitě skutečného zrádce v tajné službě, v NEPŘÍTELI STÁTU přesně známe důvody vládního honu na nebohého právníka, v MINORITY REPORT (2002) bezmocně sledujeme úmrtí hrdinova je-

51) Rozdíl mezi žánrem a cyklem stejně jako pečlivě rekonstruovaný proces postupného žánrovění, jemuž akční filmy pohybu v žádném svém aspektu dostatečně neodpovídají, vysvětluje Rick Altman, *Film/Genre*. London: BFI 1999.

52) M. Kermode, c. d.

diného potenciálního spojence a v UPRCHLÍKOVI od začátku víme, že onen jednoruký vrah manželky doktora Kimbla skutečně existuje a důkazní telefonát byl nešťastnou shodou okolností. Proces vyprávění akčních filmů pohybu přitom hraje s divákem na jedné straně upřímnou a na druhé straně neupřímnou hru. Některé detaily totiž ponechává bez upozornění utajeny. Dlouho neznáme roli tajemné blondýny v NA SEVER SEVEROZÁPADNÍ LINKOU, dlouho neznáme skutečné důvody (a objednavatele) zabití Kimblovy ženy v UPRCHLÍKOVI a třeba ve HŘE (1997) si máme v samém finále myslet, že víme více než hrdina — a že tento opravdu za okamžik v tragickém omylu zavraždí vlastního bratra.

Historici i teoretici akčního filmu v posledních desetiletích spekulovali, nakolik hollywoodské akční filmy potlačují vyprávění příběhu ve prospěch atrakcí⁵³⁾ a nakolik s ním spolupracují.⁵⁴⁾ Pominu-li však rys dominance jednoho nad druhým či druhého nad prvním, akční film v obou těchto interpretacích *nějak* pracuje se zdržujícími atrakcemi: opulentní výbuchy, velkolepé trikové scény, dlouhé přestřelky. Akční film tak často funguje jako muzikál či pornografie: vyprávění se zastaví a přijde píseň nebo soulož. (Jakkoli v pornografii bude předpoklad dominance atrakcí nad vyprávěcími záměry jen stěží pomyslným jablkem sváru.) Zásadním taktickým rysem akčních filmů pohybu je skutečnost, že *akční scény nejen z procesu vyprávění bezprostředně vyplývají, ale zároveň ho tvoří a posouvají*, když říkají za pochodu nové věci a sledují kontinuální pohyb hrdinů vyprávěním i prostorem, jejich zpřítomněnou nutnost jednat a soustředit se na právě nastalé problémy. V UPRCHLÍKOVI sledujeme scénu, ve které doktor Kimble musí ve vězení ověřit, zda jednoruký vězeň není jím hledaný vrah — a zároveň ví, že ho ve věznici mohou objevit pronásledovatelé, kteří tam skutečně jsou. Sledováním lovců i loveného proces vyprávění buduje podmínky pro akční vyústění scény ve formě odhalení a pronásledování nevinného Kimbla. Toto akční vyústění přitom plně vyplývá z narativních souvislostí (a rozvíjí je): (a) pronásledovatelé musí pochopit, že Kimble pro odhalení jednorukého muže příliš riskuje na to, aby si ho dle tvrzení soudu pouze vymyslel, (b) hrdina prchající před značným množstvím pronásledovatelů se snaží už velmi zkušeně za pochodu zvýhodnit svou pozici (změnit vzhled, splynout s davem, mást kolemjdoucí, využívat běžných věcí), což pro nás posiluje jeho věrohodnost coby čím dál aktivnějšího hrdiny v závěrečných fázích vyprávění.

Právě v souvislostech narativních rysů akčních filmů pohybu se bournovská trilogie jeví méně *revoluční* a více *evoluční*. Pokud byl hrdinou fikčních světů výše zmíněných filmů inteligentní člověk s nadprůměrnou schopností průběžně řešit nastalé problémy, pak Bourne je jeho další vývojovou variantou. Představuje nadčlověka s bezmála nadpřirozeně rychlými reflexy i synapsemi, což umožňuje zrychlit i všechny další aspekty: jestli je vysoce efektivní a rychlý štvanec, zrychlují se i procesy na druhé straně, čímž proces vyprávění nabírá na obrátkách a vyžaduje čím dál významněji právě ona specifická narativní a stylistická řešení, jež tato analýza podchytila. V prvním filmu je Bourne ještě relativně

53) Srov. např. Angela N d a l i a n i s, Special Effects, Morphing Magic, and the 1990s Cinema of Attractions. In: Vivian S o b c h a c k (ed.), *Meta-Morphing: Visual Transformation and the Culture of Quick-Change*. Minnesota: University of Minnesota Press 2000, s. 251–272.

54) Srov. např. G. K i n g, c. d.; David B o r d w e l l, Die Hard und die Rückkehr des klassischen Hollywood-Kinos. In: Andreas R o s t (ed.), *Der schöne Schein der Künstlichkeit*. Frankfurt: Verlag der Autoren 1995, s. 151–201.

blízký hrdinům předchozích akčních filmů⁵⁵⁾ pohybu a nové prostředky tak mohly sloužit spíše jako zmíněné ozvlášťující postupy. Jak jsme viděli, ve druhém filmu je Bourne pro změnu dlouho jako aktivně jednající postava upozadován. Díky tomu systém díla postupně využívá, propojuje a ve vzájemné spolupráci dynamizuje filmařské prostředky, jež budou jeho novou aktivitu zprostředkovávat — a jimž by nebylo možno funkčně porozumět až z rozboru třetího filmu, který s nimi operuje hned od první scény. A konečně, podobně jako se specifičnost BOURNEOVA ULTIMÁTA projasňuje až skrze porozumění BOURNOVU MÝTU, tak i poznání ozvlášťujících postupů bournovské trilogie v souvislostech současné hollywoodské kinematografie napomohlo až porozumění nenápadné taktice akčních filmů pohybu.⁵⁶⁾

Citované filmy:

24 hodin do smrti (D. O. A.; Rudolph Maté, 1950), *39 stupňů* (The 39 Steps; Alfred Hitchcock, 1935), *96 hodin* (Taken; Pierre Morel, 2008), *96 hodin: Zúčtování* (Taken 3; Olivier Megaton, 2014), *Agent bez minulosti* (The Bourne Identity; Doug Liman, 2002), *Agent Palmer: Případ Ipcress* (The Ipcress File; Sidney J. Furie, 1965), *Armageddon* (Michael Bay, 1998), *Batman* (Tim Burton, 1989), *Batman se vrací* (Batman Returns; Tim Burton, 1992), *Bourneovo ultimátum* (The Bourne Ultimatum; Paul Greengrass, 2007), *Bournův mýtus* (The Bourne Supremacy; Paul Greengrass, 2004), *Casino Royale* (Martin Campbell, 2006), *Den nezávislosti* (Independence Day; Roland Emmerich, 1996), *Den Šakala* (The Day of the Jackal; Fred Zinnemann, 1973), *Dnes neumírej* (Die Another Day; Lee Tamahori, 2002), *Domino* (Tony Scott, 2005), *Gamer* (Mark Neveldine, Brian Taylor, 2009), *Harry Potter a Fénixův řád* (Harry Potter and the Order of the Phoenix; David Yates, 2007), *Harry Potter a Kámen mudrců* (Harry Potter and the Philosopher's Stone; Chris Columbus, 2001), *Harry Potter a Ohnivý pohár* (Harry Potter and the Goblet of Fire; Mike Newell, 2005), *Harry Potter a Princ dvojí krve* (Harry Potter and the Half-Blood Prince; David Yates, 2009), *Harry Potter a Tajemná komnata* (Harry Potter and the Chamber of Secrets, 2002), *Harry Potter a Vězeň z Azkabanu* (Harry Potter and the Prisoner of Azkaban; Alfonso Cuarón, 2004), *Hra* (The Game; David Fincher, 1997), *Kdo je Bourne?* (The Bourne Identity; Roger Young, 1988), *Krvavá neděle* (Bloody Sunday; Paul Greengrass, 2002), *Kurýr* (The Transporter; Louis Leterrier, Corey Yuen, 2002), *Kurýr 2* (Transporter 2; Louis Leterrier, 2005), *Kurýr 3* (Transporter 3; Olivier Megaton, 2008), *Matrix* (The Matrix; Andy Wachowski, Larry Wachowski, 1999), *Matrix Reloaded* (The Matrix Reloaded; Andy Wachowski, Larry Wachowski, 2003), *Matrix Revolutions* (The Matrix Revolutions; Andy Wachowski, Larry Wachowski, 2003), *Ministerstvo strachu* (Ministry of Fear; Fritz Lang, 1944), *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002), *Mission: Impossible* (Brian De Palma, 1996), *Mission: Impossible II* (John Woo, 2000), *Mission: Impossible III* (J. J. Abrams, 2006), *Mladý a nezkušený* (Young and Innocent; Alfred Hitchcock, 1937), *Mlčení jehňátek* (The Silence of the Lambs; Jonathan Demme, 1991), *Muž, který*

55) Víceméně paralelně s AGENTEM BEZ MINULOSTI byl natočen i ŠTVANEC (2003), který představuje v některých rysech podobně extrémní variantu akčních filmů pohybu jako BOURNŮV MÝTUS. Hladká sbíhavost pohybu, pronásledování pod zemí, nad zemí, ve městě, v lese i po vodě, dva extrémně rychle uvažující a jednající hrdinové... Podobně jako později v jiných aspektech DOMINO ale zřejmě ŠTVANEC příliš okázale odporoval klasickým estetickým normám (slabá kauzální návaznost některých bloků, prudké změny tempa, hra s exploatačními motivy), a zůstal v zapomnění.

56) Za podněty a komentáře k rukopisu studie děkuji Ondřeji Pavlíkovi, Pavlu Sladkému, Petru Szczepanikovi a zejména své ženě Janě, jež ochotně četla a poznámkovala všechny verze vznikajícího textu.

věděl příliš mnoho (The Man Who Knew Too Much; Alfred Hitchcock, 1934), *Muž, který věděl příliš mnoho* (The Man Who Knew Too Much; Alfred Hitchcock, 1956), *Na sever Severozápadní linkou* (North by Northwest; Alfred Hitchcock, 1959), *Nejnebezpečnější hra* (The Most Dangerous Game; Irving Pichel, Ernest B. Schoedsack, 1932), *Nepřítel státu* (Enemy of the State; Tony Scott, 1998), *Pán prstenů: Dvě věže* (Lord of the Rings: The Two Towers; Peter Jackson, 2002), *Pán prstenů: Návrat krále* (Lord of the Rings: The Return of the King; Peter Jackson, 2003), *Pán prstenů: Společenstvo Prstenu* (Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring; Peter Jackson, 2001), *Piráti z Karibiku: Na konci světa* (Pirates of the Caribbean: At World's End; Gore Verbinski, 2007), *Piráti z Karibiku: Truhla mrtvého muže* (Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest; Gore Verbinski, 2006), *Piráti z Karibiku: Prokletí Černé perly* (Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl; Gore Verbinski, 2003), *Pohřeb v Berlíně* (Funeral in Berlin; Guy Hamilton, 1966), *Povolení zabít* (Licence to Kill; John Glen, 1989), *Příšerný host* (The Lodger: A Story of the London Fog; Alfred Hitchcock, 1927), *Quantum of Solace* (Marc Forster, 2008), *Sabotér* (Saboteur; Alfred Hitchcock, 1942), *Sedm květnových dní* (Seven Days in May; John Frankenheimer, 1964), *Smrtonosná past 4* (Die Hard 4; Len Wiseman, 2007), *Spy Game* (Tony Scott, 2001), *Srdéčné pozdravy z Ruska* (From Russia with Love; Terence Young, 1963), *Šťvanec* (The Hunted; William Friedkin, 2003), *Temný rytíř* (The Dark Knight; Christopher Nolan, 2008), *Thunderball* (Terence Young, 1965), *Titanic* (James Cameron, 1997), *Tři dny Kondora* (Three Days of the Condor; Sydney Pollack, 1975), *Uprchlík* (The Fugitive; Andrew Davis, 1993), *V tajné službě Jejího Veličenstva* (On Her Majesty's Secret Service; Peter Hunt, 1969), *Vetřelec: Vzkříšení* (Alien: Resurrection; Jean-Pierre Jeunet, 1997), *X-Men* (Bryan Singer, 2000), *X-Men 2* (Bryan Singer, 2003), *xXx* (Rob Cohen, 2002), *Zastav a nepřežiješ* (Crank; Mark Neveldine, Brian Taylor, 2006), *Zastav a nepřežiješ 2 — Vysoké napětí* (Crank: High Voltage; Mark Neveldine, Brian Taylor, 2009), *Závod s časem* (Getaway; Courtney Solomon, 2013), *Zítřek nikdy neumírá* (Tomorrow Never Dies; Roger Spottiswoode, 1997)

Mgr. Radomír D. Kokeš, Ph.D. (1982)

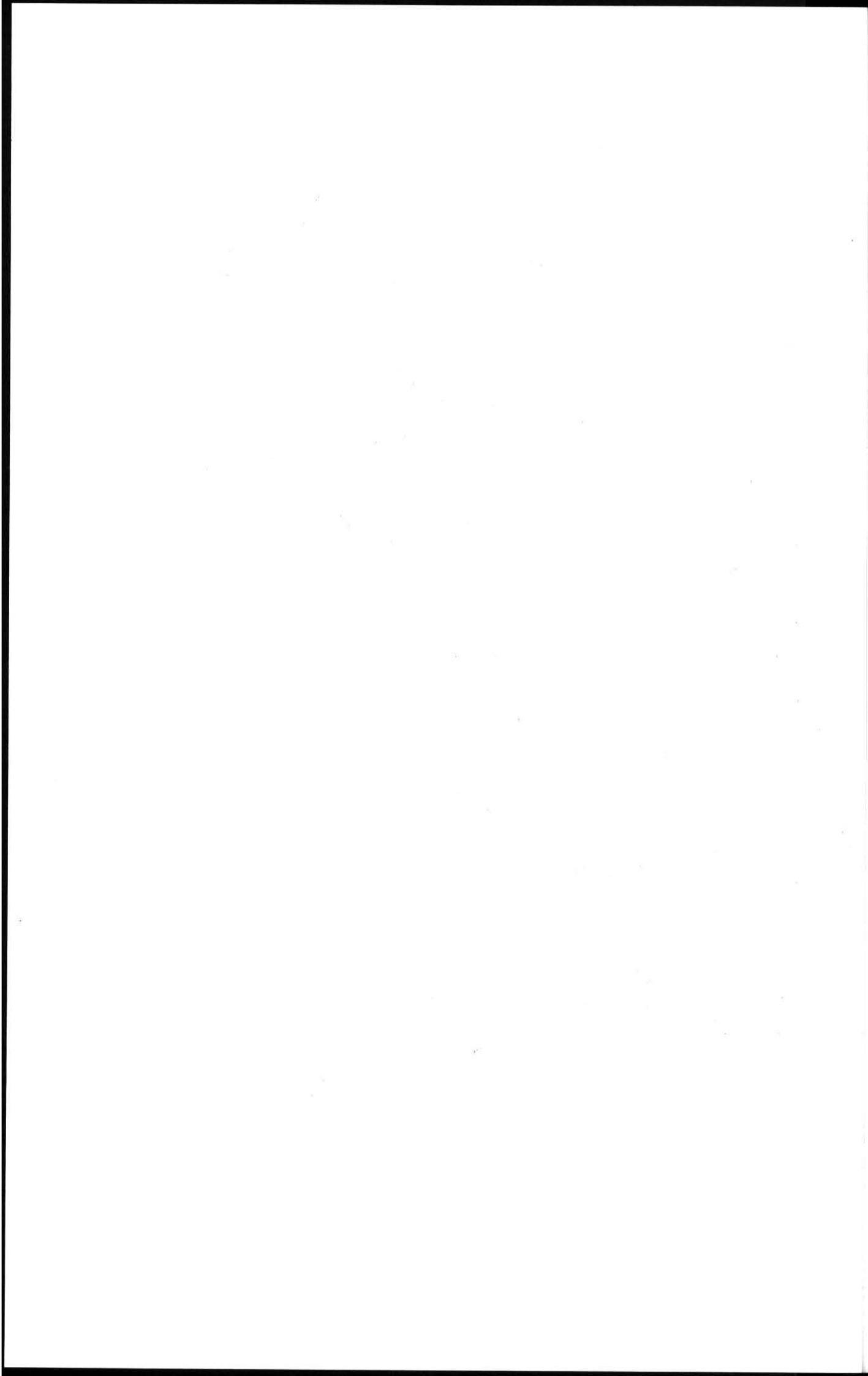
Odborný asistent Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU. Zkoumá dějiny stylu a vyprávění v české kinematografii, zákonitosti výstavby hollywoodských filmů, povahu seriálových fikčních světů a dějiny neoformalistické poetiky. Píše akademický blog *Douglasovy poznámky* (douglaskokes.blogspot.cz) a předsedá Brněnskému naratologickému kroužku. Vydal knihu *Rozbor filmu* (2015).

SUMMARY

The Bourne Supremacy
An Action Film of Motion

Radomír D. Kokeš

The analytical study demonstrates how the process of storytelling in the film employs techniques and centripetal tactics in order to lead the viewer's attention in a comprehensive and intelligible way despite the complex network of information provided by the film and their rapid presentation. In doing so, it uses an inner logic of splitting the narrative into four blocks, within which the motifs of the first allow for the development of the second and third but return only in the fourth. Each block employs a different model of work with information and different techniques of composition, thanks to which the hectic system of the work does not repeat itself in a tiresome way, but rather develops in a spiral. A comparison of the beginning and ending of the film reveals that the film, on the background of spy games, action clashes and travelling around the world, approaches the largely intimate motif of inner reconciliation. The dominant construction principle of the system of the work is the effort to present the information provided by the film and ongoing action as taking place at present. In its concluding part, the study relates the explicated systemic traits of *THE BOURNE SUPREMACY* to three more general frameworks. Firstly, the relation of the film to the trilogy is explained, claiming that every new film in the series develops the techniques of the preceding one. Secondly, *THE BOURNE SUPREMACY* is assessed from the perspective of aesthetic norms of action films in the period 2002–2008, against which the Bourne trilogy seems to be narratively and stylistically progressive. Thirdly, the features of the trilogy analyzed in the study are related to analytically inferred tradition of the so-called *action films of motion*, which according to this study has been developing at least since the 1930s and against which the Bourne trilogy appears thoughtfully evolutionary rather than radically revolutionary.



Lucie Česálková

Divoké dny interaktivity a půvab začátků

Rozhovor s Williamem Uricchiem

William Uricchio je profesorem komparativních mediálních studií na Massachusetts Institute of Technology a profesorem komparativní mediální historie na Utrecht University. Dlouhodobě se věnuje dílčím problémům z dějin médií, otázkám vztahu médií, technologií a kulturního chování, intermedialitě a podobně. Podrobně se zabýval raným stádiem televize v Německu 30. a 40. let, s Robertou Pearson se věnoval kulturnímu vkusu raného amerického filmového publika a v současnosti se jako vedoucí Open Documentary Lab při MIT soustředí na výzkum webových dokumentů a s nimi spojené otázky interaktivity a participace. Svými texty přispěl do mnoha zásadních kolektivních monografií týkajících se historie či teorie médií, je autorem řady časopiseckých studií, spolu s Robertou Pearson vydal *Reframing Culture: The Case of the Vitagraph Quality Films* (Princeton: Princeton University Press 1993), samostatně pak *Media, Simultaneity, Convergence: Culture and Technology in an Age of Intermediality* (Utrecht: Universiteit Utrecht 1997). V současnosti dokončuje monografii sledující koncept „televizuálna“ od 17. století do současnosti. V březnu roku 2015 přednášel v rámci doprovodného programu sekce prezentující cross-mediální dokumentaristické projekty s lidsko-právní tematikou festivalu Jeden svět v Praze.

— — —

Během své akademické dráhy jste se zabýval jak dějinami raného filmu, tak rané televize, nyní se Váš zájem stočil k audiovizuálním projektům webového prostředí, zejména interaktivním dokumentům. Zdá se tedy, že Vás zajímají momenty inovace, fáze přechodu v historii médií a že věnujete zvláštní pozornost technologickým změnám, které mají potenciál ustavit nové mediální formy. Jaké největší výzvy ve studiu mediálních praktik ve stádiu jejich stabilizace spatřujete a jakým způsobem takový výzkum podle Vás přispívá k našemu porozumění médiím obecně?

Ohlédnou-li se zpátky, řekl bych, že mne vždy lákaly začátky. Zkoumal jsem, jak média nabývají tvar, a snažil se pochopit, jak a proč se v určité podobě stabilizují právě v daném

historickém okamžiku. Harold Innis¹⁾ měl podle mne pravdu, když rozlišil kultury kamene a papyru. Média jsou obvody kultury, jsou potrubím, jímž tečou informace, ale i moc. Formativní momenty médií jsou podmíněny technologickými okolnostmi, odhalují dlouhodobé lidské touhy a odrážejí společenské a mocenské struktury, které dávají každému okamžiku jeho kulturní specifika. Sledovat, jak se tyto tři faktory (technologické podmínky, dlouhodobé touhy a společensko-mocenské struktury) proplétají a nabývají skutečné formy v materialitě médií, která později považujeme za samozřejmá, mě nikdy nepřestane fascinovat. Média jako by odrážela způsoby vnímání světa, nabízejí přístup k epistemologiím a samozřejmě souběžně pomáhají strukturovat svět, formovat kulturní myšlení. Kterýkoli okamžik vývoje za sebou nechává nevyužité příležitosti a možnosti, nápady, které neodpovídají aktuálním prioritám. Ale touhy přetrvávají a zůstávají-li dlouho nenaplněny, zpravidla se později objeví v nové technologické konstelaci — a díky tomu je vývoj do jisté míry předvídatelný.

Jak tedy studovat pohyblivý terč, u nějž jsou klíčovými tématy moc a epistemologie? Jak udělat krok stranou a nahlédnout současný svět médií s dostatečnou analytickou distancí? Precedens, jímž je sama historie, nabízí skvělý způsob, jak se vypořádat s druhou otázkou, ale tu první nechává stále otevřenou. Jsme náchylní přemýšlet o starších médiích pouze z perspektivy dneška, a tak snadno mineme jejich skutečný epistemologický a ideologický dosah. Spíš než abychom se zabývali tím, co skutečně znamenaly ve své době, chápeme je jednoduše jako další krok směrem k dnešním médiím. Proto se předně musíme doopravdy poctivě vypořádat se samozřejmostí naší přítomnosti a jejím čtením minulosti. To je také důvod, proč jsem ve své vlastní práci upadl do určitého historického zpátenictví.

Kam tedy interaktivita zapadá? Nedávno jsem psal o algoritmech a shledal jsem je metaforou nového vztahu člověka ke světu. Pět set let starý projekt moderny, projekt jasně definovaných vztahů subjektu a objektu, fixního hlediska a stabilního textu nyní začíná být překrýván něčím novým, podmíněným a programovým. To je rozdíl mezi Diderotovou Encyklopedií a Wikipedií.²⁾ Interaktivní dokumenty odmítají narativ jako fixní strukturu a chápou jej naopak jako individuální cestu narativním prostředím. Je to proces, soubor možností. Interaktivní a participační dokumenty umožňují nové druhy zkušeností, ať už kompletně strukturovaných, nebo kompletně otevřených. Umožňují, aby se setkaly zkušenosti tvůrců se zkušenostmi uživatelů, umožňují, aby se protnulo hledisko mnoha subjektů. Jsou jen jedním příznakem větších epistemických proměn, které se kolem nás odehrávají, ale jelikož se týkají reprezentace reality, je třeba je brát obzvlášť vážně. A proto se o ně tolik zajímám.

Váš výzkum nových dokumentárních forem v současnosti zaštiťuje Open Documentary Lab při Massachusetts Institute of Technology — mohl byste krátce představit záměry a cíle této instituce?

- 1) Své úvahy o dějinách komunikačních nástrojů rozvinul učitel Marshalla McLuhana, Harold Innis, zejména v dílech: Harold Innis, *Empire and Communications*. Oxford: Clarendon Press 1950. Harold Innis, *The Bias of Communication*. Toronto: University of Toronto Press 1951.
- 2) Blíže k tomu článek Williama Uricchia v *Berlin Journal*. Dostupné online: <<https://www.yumpu.com/en/document/view/38991825/spring-2015-issue-28>>, [cit. 6. 10. 2015].

„OpenDocLab sdružuje technology, vypravěče a vědce, aby rozvíjeli nové umění dokumentu.“ (V originále: „The OpenDocLab brings technologists, storytellers, and scholars together to advance the new arts of documentary.“ — pozn. red.) To je heslem naší laboratoře a vcelku dobře to mluví za vše. Spolu se Sarah Wolozinovou jsme laboratoř navrhli jako platformu, jako místo, na něž přivedeme „myšlenkové vůdce“ z různých částí dokumentaristického oboru a urychlíme křivku vzájemného obohacení, učení a vývoje. Spolupracujeme s různými subjekty, které utvářejí pole současné dokumentaristiky — s festivaly, jako je IDFA (Mezinárodní festival dokumentárních filmů Amsterdam), DocLab, New Frontier Sundance Institutu,³⁾ Tribeca Interactive;⁴⁾ s producenty, jako je Frontline při PBS,⁵⁾ Upian,⁶⁾ National Film Board of Canada (NFB)⁷⁾ a The Guardian;⁸⁾ s tvůrci, jako jsou Kat Cizek, David Dufresne, Karim Ben Khalifa; s technology, jako je Jeff Soyk a mnoho našich kolegů v MIT; s kritiky a kolegy akademiky; a dokonce i s organizacemi, které jsou klíčové v oblasti financování, jako například Mac Arthur Foundation. Pořádáme workshopy, hackathony,⁹⁾ přednášky a další druhy setkání, na nichž rozvíjíme nové a rozebíráme staré projekty. A je to výborná zábava. Naším cílem je sdílet znalosti, spolupracovat, prozkoumávat možnosti této nové oblasti; spojit lidi, nápady a prostředky.

Laboratoř jsme rozběhli z několika hlavních důvodů. Předně, myšlenka laboratoře je klíčová pro poslání akademického programu Comparative Media Studies (Srovnávací mediální studia), který jsme spolu s Henry Jenkinsem na MIT zavedli v roce 2000. Ověřili jsme si, že laboratorně založená výuka, při níž si je možné věci „osahat“, napomáhá prověřovat, rozvíjet a upravovat nápady a myšlenky, které probíráme v seminárních místnostech. Díky laboratořím můžeme my i naši studenti mediální svět nejen reflektovat, ale hrát též aktivní roli v jeho utváření. Zadruhé, tato konkrétní laboratoř do MIT dokonale zapa-

- 3) Iniciativa New Frontier při Sundance Institutu podporuje nezávislé tvůrce, jejichž projekty staví na konvergenci filmu, umění, médií, živé performace, hudby a technologie, ať už se jedná o fikci, nonfikci či hybridní formáty. Více online: <<http://www.sundance.org/programs/new-frontier>>, [cit. 6. 10. 2015].
- 4) Tribeca Film Institute (TFI) je podpůrnou a vzdělávací institucí spolupracující s filmovými a mediálními tvůrci se sídlem v New Yorku. Funguje od roku 2011 a jeden z jejích programů (TFI Interactive) se zaměřuje na podporu nových projektů v oblasti digitálního vyprávění. Více online: <https://tribecafilminstitute.org/pages/interactive_playground>, [cit. 6. 10. 2015].
- 5) Public Broadcasting Service (PBS) je nezávislý americký distributor televizního obsahu. Distribuuje též program Frontline, zaměřující se na politickou a sociální dokumentaristiku. Více online: <<http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/>>, [cit. 6. 10. 2015].
- 6) Upian je francouzská firma zabývající se tvorbou webových rozhraní, která je současně jedním z nejaktivnějších a nejprogresivnějších producentů webových dokumentů a projektů kombinujících dokumentární film a digitální vyprávění. Stojí například za projekty GAZA-SDEROT (2008) či PRISON VALLEY (2010). Více: <<http://www.upian.com/en>>, [cit. 6. 10. 2015].
- 7) S tradicí od roku 1939 je National Film Board of Canada v současnosti klíčovým producentem a distributorem sociálních dokumentů, animovaných filmů a digitálního audiovizuálního obsahu v Kanadě. Interaktivní projekty dokumentaristického rázu tvoří již několik let jádro jeho činnosti. Více online: <<https://www.nfb.ca/interactive/>>, [cit. 6. 10. 2015].
- 8) Webové stránky britského listu *The Guardian* pravidelně rozšiřují klasické zpravodajství o interaktivní obsah, kombinující videa s data vizualizací apod. Jako příklad viz interaktivní dokument k první světové válce: <<http://www.theguardian.com/world/ng-interactive/2014/jul/23/a-global-guide-to-the-first-world-war-interactive-documentary>>, [cit. 6. 10. 2015].
- 9) Slovo hackathon, jehož český ekvivalent neexistuje, vzniklo složením slov *hack* a *marathon*. Označuje akci, při níž programátoři (často spolu s grafiky a webdesignéry) intenzivně pracují na zadaném softwarovém projektu — pozn. red.

dá s ohledem na dlouhou historickou vazbu Institutu na média a na dokument (Richard Leacock a jeho kolegové byli v 60. letech pionýry tzv. direct cinema, americké verze cinéma vérité; Glorianna Davenportová rozvíjela v 80. a 90. letech úžasné experimenty s interaktivním filmem; a MIT se dlouhodobě angažoval ve prospěch všeho „otevřeného“ — open software, open courseware¹⁰⁾ a podobně). Open Documentary Lab je tak jen dalším krokem v rámci těchto trendů.

A zatřetí, laboratoř odpovídá mému osobnímu výzkumnému zaměření. Po celou svou kariéru miluji dokumenty. Je to oblast, která je akademickou sférou obecně ignorována, mne však dlouhodobě fascinovalo nezměrné množství filmové a fotografické nonfikce, produkováné dávno před tím, než Grierson použil v roce 1926 pojem dokument — zajímají mne praktiky dokumentace světa rozvíjené ještě před fotografií. Dokument chápu jako způsob vidění, jako poslání, spíše než jen jako filmový žánr. A tak mi nové vývojové trendy v interaktivních a participačních médiích umožnily rozvinout tyto úvahy z historické perspektivy až do současnosti. A co víc, s ohledem na můj zájem o začátky mi nabídly možnost prověřit mé dosavadní hypotézy o vývojových procesech médií. Musíme opakovat nekonečné znovuobjevování kola? Nebo se můžeme poučit z minulosti a vývoj urychlit?

Ze všech těchto důvodů je naše laboratoř něčím jako inkubátorem, urychlovačem, způsobem, jak propojit dohromady důležité složky, sdílet poznatky a rozpohybovat věci. Pořádáme spoustu veřejných aktivit, píšeme zprávy a snažíme se část naší práce veřejně prezentovat, jako v případě Moments of Innovation¹¹⁾ a Docubase.¹²⁾

Rozvoj dokumentárního filmu byl vždy těsně spjat s rozvojem technologie. Vyvíjí laboratoř také nové technologie a nástroje? Jak důležitou součástí její práce je například rozvoj softwaru a podobně?

Ačkoli je naše laboratoř součástí instituce známé vytvářením technologií zítřka, nejsme primárně vývojáři nástrojů. Jsme fyzicky zabydleni v pokladnici nových technologií, z nichž mnohé jsou technologiemi reprezentace. A jedním z našich cílů je v těchto technologiích objevit skrytý vypravěčský potenciál. Snažíme se propojit tvůrce s technologií, přičemž doufáme, že se navzájem postrčí novými, produktivními směry. Rozebíráme nástroje a snažíme se zjistit, jak fungují, abychom pochopili komplexní spektrum jejich možností. Sponzorujeme hackathony, abychom tvůrcům pomohli produktivněji rozvinout jejich nápady — ale snažíme se je též přimět k tomu, aby lépe pochopili například principy datově řízeného vyprávění (data-driven storytelling) či pomůcky posuzování dopadu, jednoduše to, jak konkrétní nástroje pracují. Jak jsem říkal již dříve, jde tu o epistemologii, jež nemusí být na první pohled zřejmá kreativcům, humanistům nebo inženýrům, kteří se sejdou v jedné místnosti. Když ale pracují dohromady, je úžasné, jaké se objeví nové nepředvídané postřehy. Vždy nám tedy šlo a stále nám jde o nové technologie, stejně jako o nečekané užití či znovuužití nástrojů.

10) Sousedím „open courseware“ MIT označuje volně přístupné výukové moduly prezentované na internetu — pozn. red.

11) Online: <<http://momentsofinnovation.mit.edu>>, [cit. 6. 10. 2015].

12) Online: <<http://docubase.mit.edu>>, [cit. 6. 10. 2015].

Naším cílem je dostat důležitou dokumentaristickou práci do popředí. Pro mě se tato práce scvrkává na pochopení a využití nástrojů, které nám pomohou vidět náš sociální svět jasněji a kritičtěji a umožní sdílet naše poznání a postoje s ostatními. Taková technologie podporuje empatii a kritické povědomí jako předpoklady sociálního aktivismu — což jsou úkoly dalece vzdálené přesvědčování nebo vytváření technologie pro technologii samotnou.

Ačkoli je dnešní mediální scéna značně nepřehledná, zcela zřetelně umožňuje, aby se ke slovu dostalo stále větší množství lidí — mohou sdílet svou zkušenost a dostat ji do světa. Pokud vytvoříme technologie, které napomohou spolupráci mezi těmito lidmi, zručnými vypravěči a dokumentaristy, čeká nás nová kapitola vývoje dokumentárního filmu. Měl bych dodat, že jeden z našich projektů, zmiňovaná Docubase, nejenže nabízí kurátorovanou databázi interaktivních a participačních projektů, ale má současně sekci nástrojů, která představuje nástroje i projekty, které s nimi pracují. A v některých případech tam lze nalézt podrobné rozhovory s tvůrci, kteří reflektují své střety s technologií.

V souvislosti s tím, co říkáte — nahlížíte na softwarově založené umění pouze pozitivně, optimisticky? Jaká mohou být jeho omezení?

Všechno má své kladné i záporné stránky, a technologie, umění a média nejsou výjimkou. Je svůdné přemýšlet v duchu toho, co Jevgenij Morozov nazývá „solutionismem“¹³⁾ — on však správně upozorňuje na invazivnost nových technologických režimů a na různé druhy závislostí, které s sebou přinášejí. Proto je tak důležité rychle zasáhnout do vývoje těchto rozvíjejících se oblastí a poukázat na jejich kritické i expresivní možnosti. Umění tak v celé své kráse činí a umění dokumentárního filmu tak činí účelově. Nechci tím říct, že by se umění mělo redukovat pouze na jakousi funkcionalistickou agendu, ale pokud nám nepomáhá „vidět novými očima“, pak rychle sklouzává do domény komodity, jejíž klíčovou funkcí je dekorace či kulturní distinkce.¹⁴⁾

Je tu ale ještě jedna všednější otázka. V současné době existuje v mnoha národních kontextech určité vnitřní napětí mezi softwarovým mediálním uměním a dokumentem, které je vytvářeno tím, jak jsou nastaveny rámce pro získávání finančních prostředků. Pokud žádáme v nově se objevujícím poli interaktivního dokumentu o peníze, nacházíme se v určité trhlíně. Na jedné straně se o dokumentu uvažuje jako o něčem spjatém s konkrétním médiem (filmem či videem), na straně druhé je interaktivita spojovaná s experimenty s novými médii v oblasti výtvarného umění. Interaktivní dokument tuto binární logiku narušuje. Proto musíme do budoucna přemýšlet o prostředí, kde se tyto dvě domény potkají, budovat takovéto zázemí a vymyslet, jak zmiňovaný problém napravit.

13) Technologickým solutionismem míní původem běloruský teoretik technologií Jevgenij Morozov představu, že správný kód, algoritmy, roboti a obecně technologie a priori zjednodušují a usnadňují život. Více zejména Evgeny Morozov, *To Save Everything, Click Here. The Folly of Technological Solutionism*. New York: Public Affairs 2013.

14) Ve smyslu, v jakém ji chápe Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press 1984.

Jak velkou změnu v rozdělení pracovních kompetencí na filmovém projektu webové projekty znamenají? A jak to ovlivňuje naši tradiční představu o autorství a zodpovědnosti scenáristů a režisérů za výsledné audiovizuální dílo?

Dokumentární filmy byly po dlouhou dobu kolaborativními produkcemi, ačkoli z důvodů brandingů (a asi i ega) se k nám dostávaly spíše jako „autorské“ entity. Myslím, že pojetí autorství, jak jsme jej zdědili z 18. a 19. století, těžko jen tak zavrhneme a opustíme, přestože v tomto duchu již před téměř padesáti lety výmluvně psali lidé jako Foucault a Barthes. V novém dokumentárním prostoru nicméně tuto „fikci autorství“ narušují dva nové faktory. Předně, kolaborativnost autorství vedle tradičních profesí kameramanů a střihačů ještě více vyhrocuje nové profese jako designéři uživatelské zkušenosti (User Experience Designers), designéři rozhraní (Interface Designers) a Engagement Producers. A zadruhé, a možná ještě radikálněji, přeformulovali situaci uživatelé, „lidé dříve známí jako publikum“, jak o tom píše Jay Rosen.¹⁵⁾ Jako navigátoři textového prostředí se podílejí na tvorbě textů. A v některých dokumentárních formách mohou jít ještě dál, přispívat obsahem ve formě dat, obrazů, zvuků a podobně. Uživatelé Facebooku, Twitteru i Googlu to dělají každý den, akorát o tom nepřemýšlíme jako o „tvoření“. Participační dokument nabízí lidem svou mnohem altruističtější stránku, takže mohou vytvářet smysluplné příspěvky, vyprávět své příběhy, být slyšeni.

Když uděláme krok zpátky a podíváme se na tuto formu v delší časové perspektivě, uvědomíme si, že naše jazyky, náboženství, legendy, příběhy a písně byly vždy tvořeny kolaborativně. Jen v posledních stech až dvou stech letech zesílily těžký průmysl médií a romantická ideologie tvořivého génia hlasy některých, zatímco hlasy mnohých eliminovaly na status amatérů a „lidu“. V současné době se nevracíme v kruhu, ale zažíváme něco jako spirálový efekt. Vracíme se zpět na místo, kde mohou být slyšet hlasy mnohých, ale tentokrát v naprosto odlišném techno-sociálním režimu. Jsme na samém počátku tohoto vývoje a bude zajímavé sledovat, jakých forem bude nabývat, především proto, že mediální průmysly 20. století ještě zdaleka nejsou mrtvé a maximálně se snaží si udržet svůj monopol. A samozřejmě, naše vzdělávací instituce jsou stále zaneprázdněny úkolem reprodukce, jak o tom mluví Bourdieu, udržujíc v zásadě neproblematizovanou představu o autorství.

V posledních letech zaznamenávají webové filmové projekty boom a strhávají na sebe stále více pozornosti. Jak je to s jejich vztahem k tradičním, lineárním dokumentům, stejně jako se vztahem webové prezentace k tradičním modům uvádění filmů?

Webové dokumenty stále ještě nedosahují stejných čísel sledovanosti jako celovečerní dokumenty v kinech nebo ty, které jsou uváděny mainstreamovými televizními kanály. Pokud bychom to brali jako hru o čísla, lineární dokumenty by vyhrály. Ale jde o něco víc. Předně je třeba se ptát, kdo sleduje a kde? Ukazuje se, že mladší diváci používají svá mobilní zařízení mnohem více než televizi a že je na rozdíl od skupiny diváků starších 60 let nezajímají dlouhé pořady či přenosy. Tráví spoustu času v interakci se svými obrazovkami: na sociálních médiích, hraním her, na YouTube a podobně. Pokud dokumentaristé

15) Jay Rosen, *The People Formerly Known as the Audience*. 2006. Dostupné online: <http://archive.presthink.org/2006/06/27/ppl_frmr.html>, [cit. 6. 10. 2015].

chtějí oslovit toto publikum, televize nemůže být jedinou cestou. Dále, filmové a televizní publikum se fragmentarizovalo v důsledku rozmnožení kanálů (alternativy jako Netflix apod.). Marketéři si uvědomili, a jednou si to uvědomíme i my ostatní, že pokud chtějí oslovit široké publikum, musejí využívat různé platformy, musejí mít dosah napříč médii. A pokud se tak chystáte postupovat, musíte dobře promyslet, jaké aspekty projektu budou nejlépe fungovat na té které platformě. Není to o lineárním versus interaktivním, je to o správné formě pro každou platformu. Zatřetí je stále více zřejmé, že interaktivní a participativní formy jsou velmi úspěšné tam, kde lineární nefungují či selhávají. Mohou vytvářet komunity a jsou trvalejší — zůstávají online a rozrůstají se měsíc za měsícem; mohou umožnit personalizaci a hlubší zapojení než lineární dokumenty typu „jeden formát padne všem“; a interakce by mohla přinést ještě intenzivnější formy angažovanosti a akce než její mnohem fixovanější protějšky. Začtvrté, webové interaktivní projekty mají zajímavé možnosti oslovit nové publikum. Zde mám na mysli projekty jako *Short History of the Highrise*, který Kat Cizek vytvořila ve spolupráci s *The New York Times*. Její dokument je prolinkován s digitální verzí novin — klinkout na něj lze stejně snadno jako přečíst si další článek. A jak zjistili dokumentaristé spolupracující s *Times* a *The Guardian*, široké nové publikum, které by nebylo možné oslovit prostřednictvím televize či kina, je náhle vzdáleno jeden klik daleko. Znamená to fantastické distribuční možnosti, a co víc, je to výhra pro všechny — jak pro zpravodajské služby, tak pro dokumentaristy. A konečně, je důležité mít toto všechno stále na paměti. My, tak jako filmaři a publikum, se stále učíme, jak na těchto nových platformách funguje vyprávění. Přes tisíc let jsme vylepšovali umění lineárního vyprávění. To nemizí, ale představuje vážnou konkurenci pro nové a neznámé postupy. Nemohu se ubránit nepřemýšlet nad tím ve smyslu prvních deseti let kinematografie, kdy se dařilo divokým a rozdílným přístupům, než se usadilo několik dominantních forem. Stále se nacházíme v divokých dnech interaktivních forem, což je skvělé pro některé, ale rozhodně ne pro všechny.

Když zmiňujete The New York Times či The Guardian — webové dokumenty často kombinují dokumentární reprezentaci s různými odlišnými žánry či druhy vyjádření. Lze posoudit, do jaké míry jsou ovlivněny trendy v herním průmyslu, webové žurnalistice, digitální kartografii, vizualizaci dat, reklamě a podobně?

Výborná otázka. Je ještě poměrně brzy to celkově zhodnotit, jakkoli všechny tyto vlivy a ještě mnohé další jsou samozřejmě ve hře. Myslím si, že existují přinejmenším tři obecnější důvody rozšíření vlivů, forem a postupů. Všechny zmíněné oblasti a další samy objevují nové možnosti, jak prezentovat informace. Novináři horlivě přehodnocují, jak vyprávět příběhy, tak jako si tvůrci datových vizualizací uvědomují, že mají v rukou mocné nástroje vyprávění příběhů, jež jim dávají možnost nechat data promluvit. Zadruhé, na druhou stranu, někteří odvážní dokumentaristé využívají výhod nových nástrojů a technik k šíření svého díla, efektivnějšímu vyprávění svých příběhů a k napojení se na netradiční distribuční okruhy. A zatřetí, v okamžiku, kdy je publikum rozptýleno napříč platformami, se objevily cross-mediální strategie jako způsob opětovného sjednocení publika. Znamená to, že producenti mediálních obsahů přemýšlejí napříč platformami, přemýšlejí o své práci ve zcela nových pojmech a snaží se zjistit, co funguje nejlépe v jakém médiu. To všechno dohromady dělá v tomto oboru z dneška velmi vzrušující dobu. Takže nejdů-

ležitější vliv? Příliš brzo na zhodnocení. Nejdůležitější cíl? Najít způsoby, jak propojit tvůrčí síly talentovaných dokumentaristických vypravěčů s publikem bohatým na zkušenosti a s jeho vlastními příběhy.

Webové dokumenty bývají strukturovány podle podobných vzorců uživatelské navigace — jde o osy míst, postav a témat. Nezdá se vám takováto databázová struktura poněkud repetitivní? A jaké jsou vůbec možnosti softwarové organizace dokumentárního narativu?

To je zábavné, zrovna jsem dělal výzkum o zrodu knižních rejstříků v 18. století a tato otázka se váže přesně k tomu. Tato situace zčásti souvisí se začarovaným kruhem komunikace a gramotnosti: tvůrci si chtějí být jisti, že jejich rozhraní je intuitivní, takže volí důvěrně známé modely — snadná řešení typu jmen, míst a témat, které zmiňujete. A uživatelé, na druhé straně, se tak často setkávají se stejným uspořádáním a učí se taková rozhraní očekávat. Je to právě tento kontext zrodu formátů, kvůli němuž jsou pro mne začátky různých mediálních forem tak podmanivým tématem. Naštěstí se pořád nacházíme v okamžiku, kdy je k tomuto druhu organizace informací hojnost alternativ. Ale mnoho z nich rovněž používá zmíněné kategorie jako „zálohu“ pro ne tak odvážné uživatele, poskytující jim určitý druh rejstříku. Není to ani problém softwaru, ani databáze, je to lidský, kulturní problém. Zdokonalili jsme naše věky staré kategorie pro účely digitálního světa a nově jim říkáme metadata. Avšak například Flickr ukazuje, že crowd-sourcované tagy nabízejí pestrou alternativu. Doména prediktivních algoritmů je velkým příslibem, pokud jde o rozpoznávání vzorců, které jsme zatím nezachytili, jejichž nálezy nicméně následně oceníme. Tím chci říct, že sdílím vaše rozpaky, ale myslím, že tyto kategorie jsou vlastně artefakty minulosti a že jejich význam může být jednou zredukován na význam rejstříků. Jen jsou v současné době snadnou kořistí, a to je lákavé.

Z hlediska diváka/uživatele může být jedním z nejvýznamnějších aspektů webových dokumentů nestabilní a fragmentární charakter textu a z něj plynoucí obava z příliš velké záplavy fragmentárních informací, které projekty nabízejí. Ustavují fragmentárnost a nestabilitu nový komunikační rámec mezi tvůrci a diváky/uživateli?

Nestabilita textu je nová jen v tom smyslu, že se její škála radikálně rozvinula, ale není nová jako uživatelská podmínka. Vezměte si nesčetné verze Bible (římská katolická má kolem 20 platných verzí jen v angličtině) — proměňují se po tisíce let. Text Shakespearova *Hamleta*, podobně jako jeho dalších her, se v historických vydáních také povážlivě mění. A „autorizované interpretační komunity“, jak jim říká Stanley Fish,¹⁶⁾ se samozřejmě snaží mezi verzemi určit tu správnou. V případě interaktivního dokumentu je situace ještě radikálnější a ani nepředstíráme, že oficiální, správná verze díla existuje. Fundamentálnost této nestability, její neohraničenost, na rozdíl od toho, co se děje s *Hamletem*, představuje pro naše zažité způsoby myšlení zásadní výzvu. Většinou to znamená, že potenciálně žádní dva lidé nevidí totéž. A to může učinit diskusi nad společným textem náročnou. Je však pravdou, že v dnešním informačně bohatém světě pracuje každý z nás se zcela unikátním souborem znalostí — složeným z jednotlivostí, které jsme si vytáhli ze zpráv, ze sociálních

16) Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge — London: Harvard University Press 1982.

sítí a tak dále. Zatímco informace mají textovou podobu, poznání je proces, a já si nemyslím, že textová nestabilita nutně brání poznání.

Roztříštěnost je pro mne zajímavá z jiného důvodu. Myslím, že mnoho interaktivních dokumentů využívá mini-narativů, aby uživateli umožnily sestavit si tím či oním způsobem širší, komplexnější zážitek. Často jde o velmi krátké sekvence, možná dokonce sestřihané sekvence. Ale vždycky obsahují vodítko, jež je spojuje s něčím dalším. A v tomto se příliš neliší od toho, co dělá každý střihač lineárního filmu — staví velké příběhy z mini-příběhů prostřednictvím sekvencí, záběr po záběru. Fragmentace tudíž na jednu stranu není zas tak nová. Co je nové, je to, že kousky pro nás nejsou spojeny — musíme to udělat sami. A nové je také to, že zastřešující příběh, tedy to, co motivovalo spojení v lineárním příběhu, může být také o něco slabší, anebo může být několikerý. Zjistit, jak motivovat uživatele, aby se proklikávali dál a dál, jak napojit jednu přesvědčivou mini-narativní jednotku na jinou, to je pro tvůrce interaktivních dokumentů velká výzva.

Zmínili jsme již, že s ohledem na publikum se o webových dokumentech mluví jako o médiích interakce a participace. Máme k dispozici nějaká data o tom, jak přesně se diváci zapojují? Co vlastně přesně víme o procesech uživatelské interakce a participace?

Touto otázkou jste se dotkla velmi závažného tématu debat o interaktivním dokumentu. Lineární tvůrci, investoři a skeptici — všichni chtějí vědět totéž: funguje to? Vynahrazují interaktivní projekty svou intenzitou to, co jim schází, když se vystavují publiku? Situaci zhoršuje skutečnost, že financování je stále napjatější, a investoři potřebují před svými správními radami obhájit hodnotu vynaložených peněz. Toto tázání, na druhou stranu, upozorňuje na otázku, co přesně je zapojení? A co se počítá jako důkaz zapojení? Je to to, co nám říkají tvůrci? Nebo existuje nějaký nástroj nebo měření, které můžeme použít? Naše laboratoř a Tribeca právě strávily rok prací na řešení těchto otázek.

Pamatujme, že jsme vprostřed velikého paradigmatického posunu v oblasti měření publika. Od 30. let měřily společnosti jako Nielsen publikum sčítáním počtu očí (a uší) a jejich dělením dvěma.¹⁷⁾ Záleželo na vystavení se médiu, a to jako by udělalo zbytek. Dnes, v době fragmentárního publika, které přepíná a dělá víc věcí najednou, je „vystavení“ slabším argumentem. Módním slovem dneška je „zapojení“ (engagement). Ve světě sociálního dokumentu se o zapojení mluví jako o měřítku dopadu a vlivu. Ale co to je a jak to měřit, o to se stále vedou ostré pře. Řekl bych, že panuje shoda v tom, že každý, kdo stránku neopustí a pokusí se v ní nějak zorientovat, prozkoumává ji, je zapojený — ale jak nebo s jakým účinkem a jak to vůbec měřit — to stále visí ve vzduchu. Během posledních dvou let byl vypracován skoro tucet zpráv a rozběhl se vývoj ještě většího množství nástrojů a systémů, které by tuto otázku zodpověděly. Jenže mnoho těchto výstupů spoléhá na „scrapování“ sociálních médií,¹⁸⁾ všechny s předvídatelným účinkem.

Je to samozřejmě sporné. Na jedné straně interaktivita vyžaduje odlišný typ aktivity než sezení a sledování, a to zřejmě znamená, že jí odpovídá jiný druh zapojení. A čím více

17) Společnost Nielsen Media Research založil Arthur C. Nielsen, průkopník měření poslechovosti (rozhlasu) a sledovanosti (televize) — pozn. red.

18) „Web scraping“ je termín označující různé metody sběru informací z internetu. Zpravidla se tak děje prostřednictvím softwaru, který simuluje lidské surfování na webu — pozn. red.

bychom se dozvěděli o tom, co v tomto smyslu funguje, a co ne, tím více bychom mohli zlepšit to, co děláme. Na straně druhé, pokud všechno zredukujeme jen na otázku techniky a neřešíme obsah, říkáme tím, že co je dobré pro dokument, je dobré i pro prodejce Coca-Coly. Vypadá to, že naše myšlení a náš pohled na lidství od dnů teorie injekční stříkačky¹⁹⁾ moc nepokročily. A to mi přijde depresivní.

Je klíčové si pamatovat zkušenosti z iniciativy NFB Challenge for Change, kde „change“ znamenalo mnoho různorodých věcí, včetně silně lokálních změn ve schopnosti skupin vyjádřit se či získat pozornost či ulovit lososa v řece. V současnosti jsme svědky fragmentarizace mediálního světa a spíše než abychom pokračovali v hledání univerzálního modelu zapojení a dosahu, měli bychom možná věnovat víc času specifikaci toho, co se počítá, a co ne, a nechat tato rozhodnutí řídit proces hodnocení a dokumentace. Takto to nemusí mít smysl pro Coca-Colu, ale mohlo by to být výhodné z hlediska problémů, jež jsou v jádru mnoha sociálních dokumentů.

Z historické perspektivy je zajímavá též otázka ekonomiky dokumentárního filmu a jeho uplatnitelnosti na trhu. Dokumentární film bylo vždy levnější vyrobit, jelikož však v distribuci fungoval docela jinak než celovečerní hraný film v komerční sféře zábavy, zůstával neziskový. Co víme o ekonomice dnešního dokumentárního filmu? Jak jsou tyto filmy financované a jak, pokud vůbec, vydělávají peníze?

Dokumentaristé jsou jedni z nejtvůřivějších lidí, které znám, mimo jiné proto, že to jsou nejen umělci, ale též poslední a nejúspěšnější alchymisté — vytvářejí své dokumenty, s nadsázkou řečeno, z ničeho. Financování dokumentů se samozřejmě v jednotlivých zemích liší, nicméně ve Spojených státech existuje jen velmi málo filmařů, kteří fungují na komerční bázi (Michael Moore); pár dalších spolehlivě najde prostředky v televizi (Ken Burns, samozřejmě, ale také lidé, kteří pracují pro Frontline, POV²⁰⁾ a podobně); drtivá většina však svou činnost financuje díky dotacím z nadací, uměleckých institutů, sponzoringu, dárcům, rodičům, kamarádům a tomu, že ve volném čase například řídí taxíky. Tato malá pyramida, když to tak nazveme, se také týká uvádění. Hrůza na vrcholku může očekávat klasickou distribuci, množství na dně se párkrát ukáže na festivalech a možná se dostane do vysílání na kabelové televizi nebo vyjde na DVD. Vydělávají někteří z nich peníze? Možná ti na vrcholku, ale co vím, tak spíš ani ti ne. Jak říkám, liší se to zem od země — Kanada těží z podpory National Film Board, dokument podporuje i mnoho evropských veřejnoprávních televizí. Napříč celým světem však platí, že dokumenty zpravidla vznikají ze zaujetí určitou myšlenkou a ze závazku k ní, ne z potřeby vydělávat peníze.

V tomto smyslu dokument odpovídá většině kulturního sektoru — má svou malou, komerčně úspěšnou elitu, ale obecně je dotován jako „kulturní blaho“. Rozdíl oproti ostatním kulturním oblastem je v tom, že dokumenty často kritizují určitý aspekt statu quo, což v okamžiku, kdy veřejné zdroje vysychají a kdy v podpoře kultury hrají větší roli individuální a korporátní sponzoři, může znamenat ohrožení nezávislosti a kritičnosti.

19) „Hypodermic Needle Theory“ odkazuje k dnes již překonanému modelu komunikace, jenž předpokládá, že zpráva přichází k příjemci neproblematicky, přímo a je jím plně akceptována — pozn. red.

20) POV je americký televizní cyklus uvádějící nezávislé dokumentární filmy. Online: <<http://www.pbs.org/pov/>>, [cit. 6. 10. 2015].

S ohledem na tuto situaci v tradiční dokumentární produkci nabízí web řadu zásadních výhod. Webové projekty mohou být levnější než lineární film či video. Stále více softwarových balíčků je zdarma či přinejmenším dostupných, ačkoli stále existují komplikace s kompatibilitou (iOS versus různé verze pro Android, verze formátů pro monitor, tablet a chytrý telefon atd.). Skutečně důležité však je, že web nabízí možnost obejít úzké hrdlo distribuce v kinech a televizi. Ano, na webu je snadné se ztratit, ale strategická partnerství, kreativní práce se sociálními médii a prolínání nabízí množství způsobů, jak si vytvořit své publikum. Webové projekty současně přetrvávají v dlouhodobé perspektivě a své diváky tak mohou nacházet a budovat v průběhu času, nezávisle na jednorázových událostech promítání.

S webovými projekty souvisí též významná otázka jejich prezervace jako kulturního dědictví — což se samozřejmě týká i dalších novomediálních formátů, her, instalací a podobně. Jak vážně bychom měli přistupovat k nestabilitě platform, na nichž se webové dokumenty nacházejí, a k mizení těchto druhů nehmotného dědictví? Spolupracujete na MIT s nějakými iniciativami, které se starají o uchovávání webového umění?

Představte si, že jste zpět v roce 1899. Film, jak jej známe, je tu asi čtyři roky. Doba překypuje novinkami — od projekčních systémů, filmových témat, výrobních společností, k způsobům, jakým jsou vytvářena multi-mediální představení, a cestám, jak oslovit publikum. Vše se rychle se rozvíjí, je dynamické a pomíjivé do té míry, že každý řeší to, co bude zítra. Vědět to, co víme dnes, alespoň ti z nás, co jsou historici médií, by nám umožnilo, abychom se vrátili a zachránili kulturní význam filmu v celé jeho šíři. Nyní s webovými dokumenty řešíme stejný problém. Webové umění má několik svých příznivců jako například Intermedia Art Archive galerie Tate,²¹⁾ kterému jde především o umělecké projekty a má určité institucionální zázemí, které jej stále udržuje. V oblasti her je několik hackerů, kteří vyextrahovali kód, stabilizovali chátrající rozhraní a vestavěli emulátory, ale korporace pro to, aby archivovaly svou minulost, moc nečiní. Dokumenty mají instituce jako NFB a Arte, které jsou rozhodně osvětenější než herní společnosti, ale mají mnohem menší rozpočty. Doufám, že uvažují stejně pečlivě o svých interaktivních dílech jako o svých lineárních produkcích!

Je to obrovský problém a bohužel také relativně drahý. Jak až moc dobře vědí světové filmové archivy, je levnější stabilizovat fyzický film než digitální kopie, neboť formáty se mění velmi často a podklad nesoucí digitální informace je v porovnání s acetátovým filmem nestabilní. A pak je tu otázka, co máme uchovávat? Kód? Rozhraní? Uživatelský obsah — včetně komentářů? Uživatelské chování? Naše přítomnost je jako minulost, vzbudíme se a něco uděláme, až nám zub času usnadní práci a odstraní velkou část dat sám.

Jak pohlížíte na současnou situaci v akademické a kritické reflexi nových dokumentárních forem? Co považujete za klíčové teoretické a metodologické výzvy takového studia?

Akademie je instituce jako každá jiná — jako dokumentární průmysl, dokumentární festivaly nebo archivy. V některých prostředích „nový dokument“ stále znamená dlouhý lineární dokument s určitým novým ozvláštněním. Zejména nyní, na počátku interaktiv-

21) Online: <<http://www2.tate.org.uk/intermediaart/archive/>>, [cit. 6. 10. 2015].

ních a kolaborativních forem, ještě neexistuje žádná ortodoxie, žádný kánon, žádný doporučený seznam literatury a ani žádná standardizovaná terminologie. To všechno samozřejmě přijde, ale doufám, že nám zbývá ještě trochu času se porozhlédnout a zvážit plný potenciál těchto forem, než je zastrčíme do krabic teorií a konceptů. Tou největší výzvou pro nás je, že celá naše textová tradice je založena na relativně stabilních textech a předpokládaném pojetí autorství. Dnes se musíme zabývat radikálně dynamickými texty, texty ad hoc, které existují pro mne jako uživatele při každé specifické návštěvě textového prostředí, a nikdy se nemusejí opakovat. Autorské já se stalo my a uživatelé se podílejí na tvůrčím procesu. A čelíme také určitým významným epistemologickým problémům, přemýšlíme-li o personalizaci jako o empirické zkušenosti spíše než teoretickém postoji. Tyto podmínky nebyly dosud dobře teoretizovány. Oblasti jako herní studia a instalační design s tím samozřejmě začaly, ale stojí proti hluboce zakořeněným způsobům myšlení. Jsme uprostřed zásadnějšího přechodu, a ani naše tradice, ani získané instinkty nám dobře neposlouží. Takže výzva? Vytvořit nové gramotnosti, nové koncepty a nové nástroje k uchopení tohoto rychle postupujícího vývoje.

Květnová revoluce 1945 kamerou Václava Kosteckého

Na konci roku 2014 získal Národní filmový archiv od dětí českého ekonoma a pozdějšího vysokého úředníka při OSN, příležitostného filmaře a fotografa Václava Kosteckého zhruba půlhodinový amatérský film. Kosteckému se v období Květnového povstání roku 1945 podařilo natočit unikátní záběry dění v pražských ulicích. Záznam pořízený na formát 8 mm byl vyčištěn, přepsán do digitální podoby a uveden v kině Ponrepo v rámci filmového cyklu *Cesty k barikádám* — Pražské májové povstání ve filmu, připomínajícího 70 let od konce druhé světové války. Kromě samotného filmového záznamu byly NFA předány Kosteckého rukopisné poznámky a fotografie, datované rovněž květnovými dny. Ty se společně s připomínkami historiků,¹⁾ využitím sekundární literatury a dostupných obrazových a zvukových materiálů staly jedním z významných zdrojů informací při identifikaci zachycených osob, míst a dějů i při následné snaze o jejich zasazení do širších dějinných souvislostí Pražského povstání. Záměrem předkládané edice je podrobný, chronologicky vedený průřez Povstáním v návaznosti na záběry z Kosteckého filmu KVĚTNOVÁ REVOLUCE 1945, sloužícími jako primární obrazová dokumentace. Kontextualizace Kosteckého záběrů by zejména měla usnad-

nit budoucí využití filmu pro výzkumné a vzdělávací účely. Stejnému cíli mají posloužit samostatné informativní boxy, věnující se podrobněji některým relevantním tématům hlavního textu.

Pondělí 30. dubna 1945

Kosteckého film uvozuje panorama Pražského hradu z 30. dubna 1945 (1.01). Tohoto dne byl schválen text **provolání České národní rady (1)**, který o týden později zazní v rozhlasu a současně bude zveřejněn v novinách. Státní ministr K. H. Frank pronesl noční rozhlasový projev, v němž zdůraznil sílu nacistické armády a poukázal na její význam při obraně českého území před vpádem sovětských vojsk. Upozornil rovněž, že zachování klidu je jak v českém, tak v německém zájmu. Ve stejný den Adolf Hitler ve svém berlínském bunkru spáchal sebevraždu a sovětská vojska 4. ukrajinského frontu osvobodila Ostravu.

Prahou se rozšířila fáma, že přestaly platit německé marky, což v Kosteckého filmu dokládá záběr fronty neklidných Pražanů před poštovní úřadovnou (Postamt 33) ve Slezské ulici, kde jim — jak se domnívali — budou vyměněny marky za koruny (1.03). Ve skutečnosti pouze Národní banka omezila směňování nekrytých šeků wehrmachtu a kvůli ochraně koruny přestala směňo-

1) Zvláštní poděkování náleží Stanislavu Kokoškovi z AV ČR, Jindřichu Markovi z VHÚ a Jiřímu Padevětovi, mimo jiné autorovi neocenitelné knihy *Průvodce protektorátní Prahou*.



1.01



1.02



1.03



1.04



1.05



1.06



1.07



1.08

vat marky.²⁾ Ministerstvo financí večer pro každý případ vydalo vyhlášku, že říšské marky zůstávají v platnosti. Jiná historka se váže k secesnímu paláci Koruna na dolním konci Václavského náměstí (1.04). V něm měli němečtí vojáci 4. května s Čechy směňovat své zbraně za civilní oblečení, dokud jejich aktivity neukončila razie gestapa.

Jednou z významných budov, které Kostecký zachytil, bylo posádkové Velitelství wehrmachtu v Praze (1.02) na Malostranském náměstí. Právě odtud měly být podle původních plánů nacistů řízeny bojové operace během květnových dnů. Většinu aktivit nicméně převzalo velitelství Waffen SS v Čechách a na Moravě se sídlem na Právnické fakultě. Posádkové Velitelství však stále sloužilo jako druhá nejdůležitější koordinační centrála. Záběr Právnické fakulty na náměstí Curieových (dříve Janské náměstí), s německými vojáky v popředí, Kosteckého první filmovací den uzavírá (1.05). Během povstání tvořilo posádku Právnické fakulty 150 esesáků a budovu bránilo pět tanků. Díky nim šlo o jedno z mála míst uhájených nacisty až do konce povstání.

1) Česká národní rada

Vrcholným politickým orgánem odboje byla Česká národní rada, tvořena představiteli dřívějších odbojových skupin a politických stran, ale také partyzánských jednotek nebo revolučního odbojového hnutí. Formovat se začala již na podzim roku 1944 z iniciativy probenešovské odbojové organizace Rada tří, odbojové skupiny Hnutí za svobodu, 4. ilegálního vedení KSČ, Ústřední rady odborů a komunistické organizace Předvoj. Oficiálně byla založena v dubnu 1945, kdy se zároveň bez souhlasu československé vlády, s níž měla monopolní rádiové spojení, prohlásila za zástupce košické vlády na území protektorátu. Svou činnost zahájili 5. května v místnostech záložny Svěpomoc na okraji Dlouhé třídy. Ačkoli byli v ČNR

zastoupeni členové Československé strany národně socialistické, Komunistické strany, Československé strany lidové a Československé sociální strany, stejně tak partyzáni, vojáci, drobní zemědělci nebo maloobchodníci, převahu měli zástupci komunistů a sociálních demokratů.

Úterý 1. května 1945

První májový den Václav Kostecký zahájil natáčení na Václavském náměstí, střeženém stíhačem tanků typu Jagdpanzer 38 (t) Hetzer u sochy sv. Václava (1.06 a 1.07). K tomuto bezpečnostnímu opatření se nacisté uchýlili kvůli obavám z prvomájových demonstrací. Poprvé můžeme ve filmu vidět náměstí Republiky (tehdy Hyberské náměstí 1.08), kde Kostecký stráví větší část z 5. května. Vojenský význam náměstí navyšovaly zdejší Kasárny Jiřího z Poděbrad (během okupace Hyberské kasárny 1.19), v nichž byly lokalizovány policejní útvary české policie a četnictva a kde bude během Povstání zřízeno povstalecké mobilizační centrum.

Na náměstí republiky se dále nacházela a Kosteckým byla rovněž zachycena Kreditanstalt der Deutschen (1.09), tj. německý peněžní ústav, který se neblaze podílel na arizaci židovského majetku. Na zvláštní konta této banky byly ukládány zabavené finanční prostředky. Šipka INS FREIE (DO VOLNA 1.10), jejímž záběrem první květnový den končí, směřovala obyvatele Prahy během okupace k nejbližšímu protileteckému krytu v případě bombardování města.

Prozatímní klid v pražských ulicích, jak je 1. května nafilmoval Václav Kostecký, nedával tušit, že tohoto dne propuklo povstání v Přerově, záhy potlačené jednotkami SS. Šlo o první předzvěst **celonárodního povstání (2)**, do kterého se společně s Prahou postupně zapojí na 40 měst a téměř 300 obcí. První květen ukončilo večerní rozhlasové oznámení nového vůdce Německé říše, velkoadmirála Karla Dönitze, o Hitlerově

2) Stanislav K o k o š k a, *Praha v květnu 1945. Historie jednoho povstání*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2005, s. 104.



1.09



1.10



1.11



1.12



1.13



1.14



1.15



1.16

smrti. Text s touto informací byl v protektorátním tisku uveřejněn příštího rána. Den po Hitlerovi spáchal ve vůdcově berlínském bunkru sebevraždu také nacistický ministr propagandy Joseph Goebbels.

2) Pražské povstání v celonárodním kontextu

Poslední válečná ofenzíva probíhala od 22. dubna do 8. května 1945. Úmyslem Němců nebylo ustoupit, ale udržet území co nejdéle kvůli zachráně německého obyvatelstva před postupující Rudou armádou. Němci předpokládali, že se v Čechách a na Moravě ubrání minimálně do 20. května. Rovněž sovětské velení odhadovalo 20. květen jako datum, kdy by operace na našem území mohly skončit.³⁾ K převedení fronty proti Sovětům do Eisenhowerovy oblasti potřeboval Schörner pražskou komunikační křižovatku. Soustředěný úder německých sil se Praze podařilo odrazit s nezanedbatelnou pomocí venkova, kde docházelo k lokálním bojům s předstihem, a povstání tím zmařilo záměr bránit český prostor proti sovětským jednotkám a uspíšilo jednání o všeobecné kapitulaci německé armády.

Pátek 4. května 1945

Čtvrtého května Kostecký pouze v krátkosti zachytil německý kulomet MG 42, umístěný před Němci obsazeným palácem Koruna (1.11). Jednalo se nicméně o klíčový den květnových událostí, jímž de facto **začalo Pražské povstání** (3).

Nejen pro „velké“ dějiny mělo význam, že vrchní velitel štábu spojeneckých vojsk v Evropě, generál Dwight D. Eisenhower, udělil americkému generálu Georgi S. Pattonovi 4. května rozkaz k postupu amerických vojsk do Československa.

Až do Prahy nicméně spojenečtí vojáci z politických důvodů nepostoupili.⁴⁾

3) Začátek povstání

Spouštěcím mechanismem pro závažnější nepokoje v ulicích Prahy bylo hromadné odstraňování německých nápisů na podnicích, vyvěšování československých vlajek nebo shlukování lidí, které mnohdy přerostlo v útoky na představitele německých bezpečnostních složek. Podle neověřených zpráv měl být podnětem k těmto aktivitám telegram rozeslaný českým poštám, železničním a četnickým stanicím, který nařizoval zavedení češtiny jako jediného úředního jazyka. Přestože Němci zprávu záhy dementovali, zvěsti o ní se měly rychle rozšířit mezi český lid. K radikalizaci povstání zřejmě přispěly také pochody a transporty vězňů ze zajateckých a koncentračních táborů, evakuovaných před postupující frontou. Teprve po prvních, nikým neřízených projevech nepokojů se Česká národní rada rozhodla povstání podchytit a začít koordinovat. V obchodech a tramvajích, zdobených československými vlajkami, odmítali brát německé marky, lidé si připínali na klopky trikolóru. Hlouchky diskutujících obyvatel se shromažďovaly v ulicích a německá pořádková policie musela zajišťovat pořádek výstražnou střelbou.

Sobota 5. května 1945

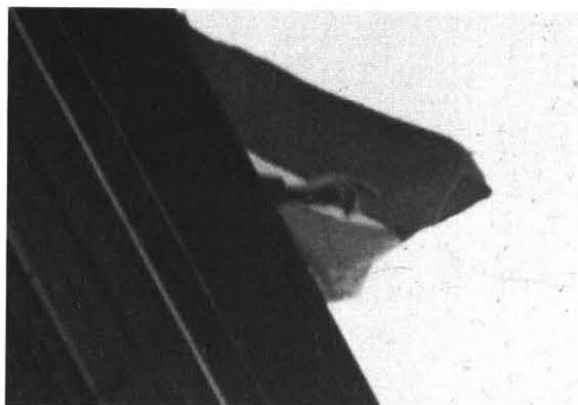
Ofenzívu povstalců proti pražské německé posádce v pátý květnový den měly zintenzivnit a vznik větších povstaleckých seskupení podnítit mimo jiné fámy o blížící se americké armádě. Jak jsme již zmínili, Václav Kostecký 5. května filmoval primárně na náměstí Republiky, pravdě-

3) Pražské povstání v květnu 1945. Online: <<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/exkluzivne-na-ct24/osobnosti-na-ct24/7004-prazske-povstani-v-kvetnu-1945/>>, [cit. 8. 10. 2015].

4) K důvodům podrobně viz např. přepis debaty z pořadu Historie.cs nebo rozhovor s historikem Jindřichem Markem. Jak prohráli válku. Online: <<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/exkluzivne-na-ct24/historie-cs/297201-jak-prohrali-valku/>>, [cit. 8. 10. 2015]. Jindřich Marek, Kdyby generál Patton došel do Prahy, žili bychom jako Dánové nebo Belgičané. Online: <http://www.rozhlas.cz/radiozurnal/host/_zprava/jindrich-marek-kdyby-general-patton-dosel-do-prahy-zili-bychom-jako-danove-nebo-belgicane--1347348>, [cit. 8. 10. 2015].



1.17



1.18



1.19



1.20



1.21



1.22



1.23



1.24

podobně z jednoho z paláců na dnešní Revoluční ulici (tehdy Berliner Strasse). Dramatické dění v přilehlém okolí budiž dokladem, jak prozíravá jeho volba místa byla.

Na Kosteleckého záběrech vidíme mimo jiné cyklistický oddíl SS (1.13 a 1.14), který později obsadí budovu rozhlasu na Vinohradech, sundávání (1.12) a přemalovávání německých nápisů (1.15 a 1.16),⁵⁾ projíždějící německé jednotky v ukořistěných francouzských tancích (1.17). Kosteleckého pozornosti neunikl ani čilý ruch před Kasárnami Jiřího z Poděbrad, kde mezi devátou a desátou hodinou ráno proběhla vůbec první větší manifestace Pražského povstání. Krátce po vyvěšení údajně první vlajky v Revoluční třídě (1.18) se před Kasárnami začali shlukovat lidé (1.19). Asi stohlavý dav se na chvíli rozešel během průjezdu německých tanků (1.22). Následně se ale lidé vrátili, aby uvítali dodávku s povstanci mávajících národních trikolórami. Zřejmě šlo o motorizovanou policejní četnu navrátilivší se z venkovské služby (1.23).⁶⁾

Ke shazování a cupování Hitlerových podobizen (1.20 a 1.21) mělo podle dostupných pramenů dojít přibližně hodinu po poledni, tedy krátce po odvysílání první ze čtyř výzev rozhlasu k aktivnímu vystoupení proti okupační moci: „Voláme českou policii, české četnictvo a vládní vojsko na pomoc českému rozhlasu. Voláme všechno, co je české, na pomoc českému rozhlasu. Esesáci zde vraždí české lidi.“⁷⁾

Nejednalo se o první projev rezistence z budovy rozhlasu. Tradiční ranní rozhlasové vysílání bylo v 6:00 netradičně zahájeno dvojjazyčným oznámením „Je sechs hodin!“, po němž začal rozhlas vysílat pouze česky. Do repertoáru se dostaly

i dosud zakázané české pochody. Vzhledem k ovládnutí celorepublikového rozhlasu českými zaměstnanci byli Němci odkázáni na místní rozhlas. Jeho prostřednictvím policejní prezident Willy Weidemann v osm hodin ráno zakázal shromažďování více než pěti osob na ulicích a vydal požadavek, aby přestaly být odstraňovány německé nápisy. Zákaz měl přesně opačný účinek, než bylo zamýšleno — vyprovokovalo horlivé ničení německých nápisů, které vidíme i v Kosteleckého filmu (1.12, 1.15 a 1.16).

Další události pátého května se odehrály bez přítomnosti kamery Václava Kosteleckého. Pro úplnost si jejich chronologický průběh alespoň ve stručnosti shrňme. Od rána lidé holýma rukama odzbrojovali Němce na ulici. V devět hodin se velení vojenské skupiny Alex sešlo k pravidelné poradě v domě U Kunerlů na Staroměstském náměstí a rozhodlo se zapojit do boje. Okolo desáté hodiny vyklidily hlídky Schutzpolizei (ochranná policie) Václavské náměstí, kde bylo skupinkou povstalců na střechu převáleno německé obojživelné auto a obsazeno německé knihkupectví. Následovalo pálení knih před budovou. Jednotky „Schupo“ prostor uzavřely a kulometnými hnízdy rozdělily na tři části. V deset hodin dopoledne vnikl dav lidí do Staroměstské radnice a sesadil dosavadního primátora Aloise Říhu. Později dorazili policisté z policejního revíru v Josefské ulici. Radnice, v jejíž budově byl umístěn městský rozhlas, se díky tomu stala prvním objektem obsazeným povstalcí.

V jedenáct hodin začaly vyzvánět zvony na Svatovítské katedrále, provoz na Národní třídě ustal a přihlížející lidé začali zpívat státní hymnu a provolávat slávu Benešovi. Zhruba ve stejný čas vy-

5) Hromadné odstraňování německých nápisů a vyvěšování českých vlajek započalo již 4. května. Podnět podle některých vzpomínek pamětníků přišel z pražských nádraží, nejspíš tedy šlo o spontánní reakci na zprávy, které železničáři o podobných akcích přivezli z venkova. S. K o k o š k a, c. d., s. 108–109.

6) Mohlo jít o vozy tzv. Gendarmerie-Zug (mot) Prag, motorizované četnické čety, která měla bojovat proti partyzánům, ale namísto toho s nimi spolupracovala. Velel jim praporčík Hošek. Viz Jindřich M a r e k, *Barikáda z kaštanů. Pražské povstání v květnu 1945 a jeho skuteční hrdinové*. Cheb: Svět křídel 2005, s. 138.

7) Zvukový záznam hlášení je dostupný na stránkách Českého rozhlasu. Alexandr P í c h a, Čtyři dny bitvy o Český rozhlas. Online: <http://www.rozhlas.cz/bitvaorozhlas/bitva/_zprava/ctyri-dny-bitvy-o-cesky-rozhlas--1392993>, [cit. 8. 10. 2015].

pukl boj o gymnázium Na Pražačce. Před polednem projížděly městem poslední tramvaje, jejichž provoz bude obnoven až 17. května. Německá ochranná policie pokračovala v zajišťování Václavského náměstí a přilehlých ulic, Na Příkopěch byl rozeznán průvod demonstrantů.

Ve dvě hodiny odpoledne se povstalcům podařilo osvobodit politické vězně z pankrácké věznice.⁸⁾ O půl třetí zahájilo v Bartolomějské ulici své působení vojenské velitelství Bartoš Karla Kutlvašra, které na svou existenci v 16:55 upozornilo také prostřednictvím rozhlasu. Okolo půl šesté se povstalcům podařilo dobýt Sokolovnu na Vinohradech a získat velké množství zbraní a munice, včetně neocenitelných pancéřových pěstí. Boj o rozhlas skončil kapitulací německých sil krátce před šestou hodinou vpoledne.

Po aktivizaci České národní rady se koordinace vojenských operací ujal kapitán Jaromír Nechanický. Autoritu ČNR před devátou hodinou večer podpořil také Hubert Ripka, státní tajemník ministerstva zahraničních věcí v londýnské exilové vládě, který vyzval Pražany, aby následovali příkazů Rady. V jedenáct hodin a tři minuty v noci byla rozhlasem vysílána výzva velitelství Bartoš: „Voláme všechny občany, aby stavěli barikády.“⁹⁾

Během prvního dne povstání se povstalcům podařilo získat značné množství zbraní a dostat pod kontrolu větší část Prahy, včetně prázdných barrandovských ateliérů, které převzala revoluční závodní rada s předsedou Vojtěchem Traplem, který bude po válce zastávat vysoké funkce v Československém státním filmu. Celkový počet pražských povstalců pátého května večer je odhadován na 16 tisíc, přičemž dohromady se bojů na české straně zúčastnilo přes 30 tisíc osob. K rych-

lému získání převahy povstalcům kromě odvahy a bojového nasazení pomohla také dezorientace německé posádky poté, co byly vypojeny telefonní linky.

Neděle 6. května 1945

Dne 6. května, kdy Václav Kostecký nenatáčil, se s pražskými povstalcí pokusily spojit jednotky **Ruské osvobozené armády (4)** generála Vlasova, zatímco se nacisté připravovali na generální útok proti městu, kde bylo v noci navzdory neustávajícímu hustému dešti postaveno na 1600 barikád.¹⁰⁾

První výzva ke stavbě barikád z rozhlasu zazněla v noci na šestého května a zopakována byla nad ránem.¹¹⁾ Stavbu barikád měla podpořit výzva velitelství Bartoš Elektrickým podnikům, aby vyslaly tramvajové vozy na konečné zastávky a zatarasily jimi přístupy k městu. K němu zároveň od dvou hodin odpoledne začala postupovat Rudá armáda pod velením maršála Koněva.

Již okolo páté hodiny ráno začal útokem tří německých tanků z Pařížské ulice třídní **boj o Staroměstské náměstí (5)**. Od rána Němci útočili také na Pankrác, s přestávkami se bojovalo na Smíchově, na Letné, na Žižkově, v Hostivaři, Vršovicích a v Podbabě. Bojům neunikl ani Pražský hrad, jehož horní patro před pátou hodinou odpoledne zasáhl dělostřelecký granát. Německou pumou byla zasažena budova rozhlasu na Vinohradech, v důsledku čehož muselo být vysílání přerušeno a hlasatelé se přemístili nejprve do budovy vysílače ve Strašnicích, poté (7. května) do studia X v budově Husova sboru na Vinohradech.

Ačkoli 6. květen připadl na neděli, pekárny začaly od rána pracovat naplno, aby mohly zásobo-

8) Takto přenesl situaci před pankráckou věznicí na plátno Otakar Vávra v dobově tendenčním filmu *Osvobození Prahy* (1975).

9) S. K o k o š k a, c. d., s. 138. Příp. Tomáš J a k l, *Bojiště a barikády Pražského povstání*. Praha — Litomyšl: Paseka 2014, s. 16.

10) První barikády ve vnitřním městě začali Pražané stavět spontánně již pátého května odpoledne. Podle poválečného úředního šetření podplukovníka Jana Soukupa z ministerstva národní obrany z Národního výboru hlavního města Prahy bylo v průběhu povstání postaveno 1583 barikád, na jejichž budování se použilo 254 tisíc čtverečních metrů dlažby. S. K o k o š k a, c. d., s. 140. Viz T. J a k l, c. d., s. 22.

11) Miloslav D i s m a n, *Hovoří Praha*. Praha: Svoboda 1985, s. 119.

vat bojovníky, pro něž byly zřizovány také zvláštní vývařovny. Rozdávání jídla, nápojů a cigaret bojujícím povstalcům nechybí ani v Kosteckém filmu (1.31 a 1.32). Podobnou solidaritu projevili lékárníci, vydávající povstalcům zdarma léky, obvazy a další zdravotnický materiál.

Přes dílčí úspěchy se nacistům zatím nepodařilo obsadit trojici strategicky významných lokací, Václavské náměstí, Staroměstské náměstí a Hradčany. Pod kontrolou povstalců nadále zůstával celý pravý břeh Vltavy s výjimkou Vítkova.

4) Ruská osvobozenecská armáda

Ruská osvobozenecská armáda (ROA) byla ozbrojenou složkou Komitétu pro osvobození národů Ruska (KONR), emigrantského politického orgánu, který vznikl pod dohledem wehrmachtu a SS na podzim 1944 v Praze. Nacisté v něm sjednotili sovětské emigranty a přeběhlé či zajaté vojáky Rudé armády a ozbrojili je ke společnému boji proti bolševismu. Pod velením generála Vlasova a dohledem wehrmachtu KONR na přelomu let 1944 a 1945 vycvičil a vyzbrojil dvě vojenské divize. V lednu 1945 pak Hitler jmenoval Vlasova vrchním velitelem ruských ozbrojených sil. Od jara 1945 bojovali tzv. vlasovci pod německým velením a v německých uniformách proti sovětské armádě. Do protektorátu byli posláni na konci dubna 1945. Měli se připojit ke skupině armád Střed polního maršála Schörnera. V předtuše blížícího se konce války a z obav ze sovětské odplaty ovšem přesun na východ odmítli. Dali přednost americkému zajetí. V oblasti Berounska a Kladenska štáb divize zaslechl volání Českého rozhlasu o pomoc. Vlasov i Buňačenko doufali, že pomohou-li Praze, napraví svou reputaci vlastizrádců a nakonec budou zajati Američany, jejichž brzký příchod do hlavního města mylně předpokládali.

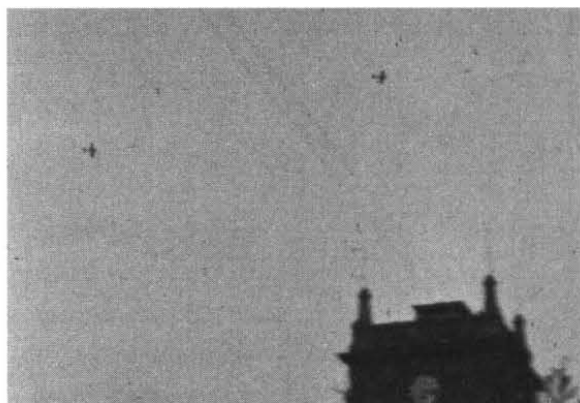
5) Boj o Staroměstské náměstí

Komplex radničních budov s rozhlasovým vysílačem městského rozhlasu, podzemními chodbami, kryty a telefonní ústřednou byl významným organizačním bojovým střediskem. Pátého května v poledne, poté, co byly Staroměstská radnice, Nová radnice a Nová úřední budova obsazeny povstalci, převzal vedení magistrátu Národní výbor Praha a na radnici byla vyvěšena československá vlajka. Intenzivní boje o budovy magistrátu započaly již 5. května odpoledne a trvaly až do podvečerních hodin. V neděli 6. května dopoledne bylo rozhodnuto zabarikádovat přístupové ulice vedoucí k náměstí. Vynechána byla Pařížská ulice, kde by bylo stavění barikád kvůli blízkosti velitelství Wafen SS v budově Právnické fakulty příliš riskantní. Nejsilnější úder zahájili Němci 8. května ráno. Střelbě tanků a pěchoty podlehl střecha radniční věže, orloj, arkýř a nakonec celé severovýchodní křídlo. Na hašení nezbýval kvůli neustávající palbě čas. Okolo čtvrté hodiny odpoledne se zřítila střecha radniční věže a obránci se stáhli na Malé náměstí. Po zastavení bojů bylo kompletně zničené severní a východní křídlo radnice.

Pondělí 7. května 1945

Generální útok proti městu ze severu, severovýchodu a z jihu nacisté zahájili 7. května. Tento den je minimálně na filmových záběrech Václava Kosteckého nejdramatičtějším dnem povstání. Kritická byla situace zejména ve směru Kobylisy — Trojský most — Vysočany — Karlín — Žižkov. Povstalci se pod tlakem Němců pronikajících do centra města ze severovýchodu museli stáhnout do defenzivy. K jejich oslabení přispěl ústup vlasovců poté, co se generálu Buňačenkovi nepodařilo s ČNR vyjednat podmínky oboustranně výhodné spolupráce.

Kosteckým natočené barikády (1.24), jejichž základ tvoří tři německé vojenské osobní automobily, se nacházejí na Vinohradské třídě (za protektorátu Schwerinova).¹²⁾ Další barikády, vy-



1.25



1.26



1.27



1.28



1.29



1.30



1.31



1.32

budované z tramvajových vozů, jsou z Korunní ulice (1.26). Díky autorově pohotovosti lze ve filmu zahlédnout také dvě stíhačky (1.25), zřejmě Messerschmitt Bf 109, přelétající nad vinohradskou vodárenskou věží.¹³⁾ Při bombardování centra Prahy německými bitevními letouny bylo zasaženo Hybernské nádraží (dnes Masarykovo), domy na Václavském náměstí nebo Národní muzeum.

Pokud budeme vycházet ze zápisků Václava Kosteckého, mimořádně cenné jsou záběry z náměstí Míru. Kostecký si zapsal, že jde o vlasovce mířící na náměstí Jiřího z Lobkovic (1.27). Verodnost tohoto poznatku násobí skutečnost, že na Lobkovicově náměstí probíhal od pátého května boj o budovu reálného gymnázia, v té době sloužícího jako lazaret SS, a právě díky podpoře vlasovců s děly a minomety se povstalcům podařilo německou posádku přimět ke kapitulaci.

Pozoruhodná historie se váže k budově Valdek na náměstí Míru, „ozdobené“ nacistickou vlajkou, ze které byl vystřižen hákový kříž (1.28). Provozovatelem paláce s kavárnou a kinosálem byl od roku 1940 SS-Obersturmbannführer Rudolf Fuhrmann, který kino v lednu 1943 přejmenoval na Astorii (1.29). V červenci 1945 se z něj stal opět Valdek.¹⁴⁾

Dokladem snahy organizovat stále z velké části nekoordinované povstání a současně důkazem o neinformovanosti Pražanů, doufajících přednostně v brzký příchod spojenecké, nikoli sovětské armády, je oznámení z titulní strany Nedělního listu z 6. května 1945, vyvěšované ve filmu přímo panem Kosteckým na zeď domu (1.30). Text oznamuje vstup spojenců na československé území a naznačuje brzké ukončení bojů.

O změnu neblahého vývoje událostí se pokusili členové vojenského velitelství Bartoš, kteří začali hodinu po poledni jednat s K. H. Frankem o všeobecné kapitulaci německých jednotek. Frank odmítl. Přestože další jednání probíhala v průběhu celého dne, strany se nedohodly. Úspěšnější bylo jednání v Remeši, kde tohoto dne došlo za přítomnosti amerického generála Waltera Smitha, sovětského generála Ivana Susloparova, francouzského generála François Seveze a německého generála Alfreda Jodla k podepsání kapitulacího protokolu, podle něhož měly do půlnoci 8. května všechny německé jednotky složit zbraň.¹⁵⁾

Úterý 8. května 1945

Podepsání kapitulace neznamenal konec bojů. Prahu čekaly ještě téměř dva dny neklidu. Osmý květen byl kvůli silicímu tlaku nacistů kritickým dnem povstání. Soustředěním hlavního náporu na centrum města se Němcům podařilo probít na Václavské a Staroměstské náměstí. Tam Václav Kostecký stráví teprve poslední část dne, který zahájil jako účastník přísahy nastoupených členů **revolučních gard** (6) na Vojenském velitelství Velké Prahy „Bartoš“ v Bartolomějské ulici (1.33).

Staroměstskou radnici, hořící od odpoledních hodin po zásahu střechy granátem z tankového stíhače Jagdpanzer 38 (t) Hetzer,¹⁶⁾ Václav Kostecký natočil nejprve z vyhlídky, kterou ve svých zápiscích označuje neurčitým „Belle Vue“ (1.34). Navečer se ovšem vydal přímo k hořící budově a se svou kamerou byl svědkem toho, jak se k zemi hroutí zasažená radniční věž (1.35) nebo marné snahy hasičů uhasit požár (1.37) dnes

12) T. J a k l, c. d., s. 60–61 a 185.

13) Peter K a š š á k, Michal P l a v e c, Filip V o j t á š e k, *Praha v plamenech. Nálety na hlavní město za druhé světové války*. Cheb: Svět křídel, 2008, s. 412–413.

14) Jaroslav Č v a n ě a r a, Miroslav Č v a n ě a r a, *Zaniklý svět stříbrných pláten. Po stopách pražských biografů*. Praha: Academia, 2011, s. 107–108.

15) Na Stalinovu žádost byla bezpodmínečná vojenská kapitulace podepsána ještě jednou, devátého května 16 minut po půlnoci v Berlíně, kterému jakožto městu dobytému Sověty náležel zvláštní symbolický význam.

16) Alexandr P í c h a, *Před 65 lety vypuklo Pražské povstání*. Online: <http://www.rozhlas.cz/archiv/1945/_zprava/pred-65-lety-vypuklo-prazske-povstani--728699>, [cit. 8. 10. 2015].



1.33



1.34



1.35



1.36



1.37



1.38



1.39



1.40

již neexistujícího severního křídla Radnice. Boj u Radnice se znovu rozhořel kolem osmé hodiny ráno. V bezprostředním boji o radniční budovy padlo 19 povstalců. Kromě severního křídla a východní části Radnice vyhořel také městský archiv se vzácnými dokumenty.

Ubránit Radnici si za hlavní cíl stanovila skupina Matylda, která za své jméno vděčí Matyldě Špurkové, dívce přecházející v jednom ze záběrů z Kosteckého filmu přes náměstí (1.36). Do obrany historicky cenné budovy se zapojila i více než stovka partyzánů z Hořovic. Také ty můžeme vidět v Kosteckého filmu (1.38).

V noci na osmého května propukly nové boje na přístupech ke Smíchovu a v Pankráci. Nejkritičtější chvíle nastaly na hranici Karlína a Starého Města. Po čtvrté hodině ráno se přes barikády přehnalo osm německých pancéřových vozů, které vjely na náměstí Republiky a začaly ostřelovat Kasárny Jiřího z Poděbrad. Obrana města se pod náporom německého útoku, podporovaného dělostřeleckým a leteckým bombardováním, začala hroutit po sedmé hodině ráno.

Před jedenáctou hodinou se do budovy Ústředního sociálního ústavu v Bartolomějské ulici ke kapitulaci jednání s ČNR dostavil generál Rudolf Toussaint, zplnomocněnec německé branné moci v protektorátu, jehož syn byl zajat povstalcí. Jednání bylo obnoveno v 13:45, když se Toussaint vrátil do Bartolomějské po neúspěšné snaze zajistit zastavení bojů. Dohoda mezi ČNR a Toussaintem o odchodu německých vojsk z Prahy byla podepsána ve čtyři hodiny odpoledne. Její celý název zněl Protokol o provedení formy kapitulace německých branných sil. Odchod německých vojáků měl být zahájen v 18:00. Střelba přesto na některých místech Prahy kvůli neinformovanosti i fanatismu na obou bojujících stranách pokračovala.

Osmý květen byl posledním dnem, kdy velení německých armád Střed předpokládalo, že by se mohlo podařit prolomit obranu Prahy, k čemuž ale nedošlo. Také tato skutečnost přispěla k vydání rozkazu ustupovat na západ směrem k Američanům.

6) Revoluční gardy

Oficiálně se jako Revoluční gardy označovaly orgány vojenské komise ČNR, jimž Němci s bílými prapory mohli skládat své zbraně. Ozbrojenci s trikolórou či bílými páskami, na nichž bylo červeně napsáno „RG“, se poprvé objevili na jaře 1945, kdy moravská odbojová organizace Rada tří ve spolupráci s ilegální skupinou Národní odborové ústředny připravila koncept budoucího povstání. Základ měly tvořit dělnické jednotky, označované jako Revoluční gardy teprve od května. Vojenskému velitelství Velké Prahy podléhaly různé vojenské jednotky, které se v závěru povstání sloučily právě do revolučních gard. Jejich úkolem bylo střežit Prahu během povstání a následně zajišťovat bezpečí v pohraničí. S tím, jak se obnovovaly ozbrojené síly osvobozené Československé republiky, jejich význam klesal, až byly v srpnu 1945 zcela rozpuštěny. Mužstvo bylo zčásti odesláno do jednotek armády, zčásti převedeno do nově vznikajícího Sboru národní bezpečnosti.

Středa 9. května 1945

První tanky Rudé armády (7) se na okraji Prahy objevily před třetí hodinou ráno 9. května. Před devátou je v ulici Na Příkopě nadšeně uvítali Pražané. Po desáté hodině přijal generál Kutlvašr sovětského generála Rybalka v Bartolomějské ulici. Oficiální uvítání Rybalka pražským lidem, jak jej zachytili filmaři zpravodajského filmu, se okolo jedné hodiny odehrálo na dobytém Trojském mostě.

S ohledem na úlevu, kterou příjezd sovětských vojsk představoval, by nás nemělo překvapit, že většinu filmového materiálu Václav Kostecký v tento den spotřeboval právě na ně. Devátý květen v Kosteckého filmu začíná setkáním s vojáky Rudé armády na Křižovnickém náměstí (1.39), kde zároveň vidíme zapojení Němců, donucených na znamení potupy k vyzutí (1.41), do prací na odklizení barikád (1.40).

Kostecký, těžící ze své znalosti ruského jazy-



1.41



1.42



1.43



1.44



1.45



1.46



1.47



1.48

ka, se následně zúčastnil manifestační jízdy jednoho z ruských tanků (1.42 a 1.44) centrem Prahy přes Karmelitskou, Újezd a most Legií, dále kolem Národního divadla a přes Národní třídu. Předzvěstí politického směřování republiky v následujících letech je vedle nadšeného přijetí Sovětů jako osvoboditelů země například titulní strana ilegálního periodika *Pěst*, na které vedle sebe vidíme tváře prezidenta Beneše a maršála Stalina (1.43).

Přestože město během dopoledne opustila poslední německá kolona složená převážně z pražské posádky SS, došlo ještě k několika střetům především v oblasti Zlíchova, Pankráce a Dejvic, ale také na Prašném mostě, Klárově nebo v Dejvicích. Ke znejistění občanů přispělo polední varování Českého rozhlasu, že Němci možná podniknou letecký nálet na Prahu poté, co shodili pumy na Nymburk a Mělník. Zmiňované nálety ve skutečnosti provedly sovětské bitevníky IL-10. Jednalo se o výsledek snahy Sovětů zabránit německým vojákům v ústupu ničením komunikací.

7) První ruské tanky

První sovětské tanky se na okraji Prahy objevily před třetí hodinou ráno 9. května. Jednalo se o 62. a 63. gardovou tankovou brigádu 4. gardové tankové armády generála Leljušenka. O hodinu později do Kobylis a Tróje pronikla 69. mechanizovaná brigáda a 50. motocyklový pluk 3. gardové tankové armády generála Rybalka.¹⁷⁾ Od severozápadu postupovaly jednotky 10. gardového tankového sboru generála Jemeljanoviče. O půl páté ráno přejížděly první tanky T-34 Trojský most a přes Holešovice a Dejvice mířily do centra města. Na Malou Stranu se Chotkovou ulicí dostal jako první tank č. 24 od 63. tankové brigády, jemuž velel poručík Gončarenko. Na Klárově se tank octnul před hlavními dvou stíhačů tanků Hetzer, které kryly ústup zbytků německé armá-

dy. Tank č. 24 se tak stal jediným zničeným tankem Rudé armády v Praze.¹⁸⁾

Čtvrtek 10. května 1945

Hlavní událostí desátého května byl přílet části československé vlády z Košic ve složení: Klement Gottwald (místopředseda vlády), Zdeněk Fierlinger (předseda), Ludvík Svoboda (ministr národní obrany) a Václav Nosek (ministr vnitra). Václav Kostelecký zaznamenal čekání na vládní delegaci (1.47) i její průjezd ulicí Na Příkopě (1.48). Členové vlády pokračovali v jízdě až na Pražský hrad, kde se konala jejich první společná schůze. Před touto slavnostní událostí se Kostelecký pohyboval v horní části Václavského náměstí, kde natočil Hitlerovu mládež přinucenou k úklidovým pracím (1.46), sochu sv. Václava a trosky domu čp. 812 na nároží Václavského náměstí a Krakovské ulice (1.45), kde bude v 50. letech postaven výstavní Dům potravin s výběrovými restauracemi.

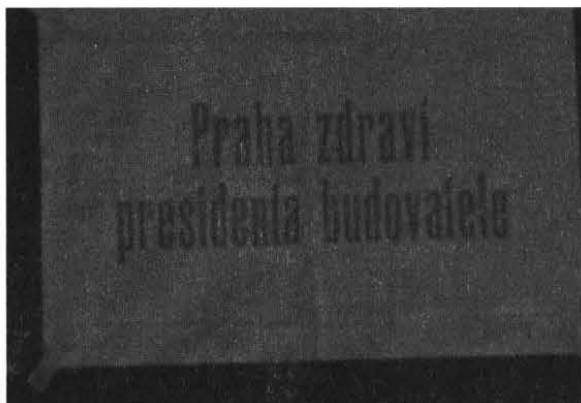
Středa 16. května 1945

Poslední záběry Kosteleckého filmu zachycují náladu v pražských ulicích před a během návratu prezidenta Beneše do vlasti. Slavnostní jízdu prezidentského kabrioletu s Edvardem Benešem a jeho manželkou Hanou přes Václavské náměstí (1.52) předjíímají nápisy ve výlohách obchodů jako „Praha zdraví presidenta budovatele“ (1.49) a „Vítáme vás!“ (1.50) nebo titulní strana za protektorátu zakázaného Rudého práva, na níž čteme „Praha dnes uvítá svého presidenta“ (1.51). Poté, co projela Václavské náměstí, pokračovala Benešova kolona přes Pařížskou třídu, Smetanovo náměstí a Křižovnickou ulicí na Karlův most až k Pražskému hradu. Jak patrně z jiných textů, naděje Pražané upírali (a vděk vyjadřovali) nejen Benešovi, ale též Rudé armádě a Stalinovi.

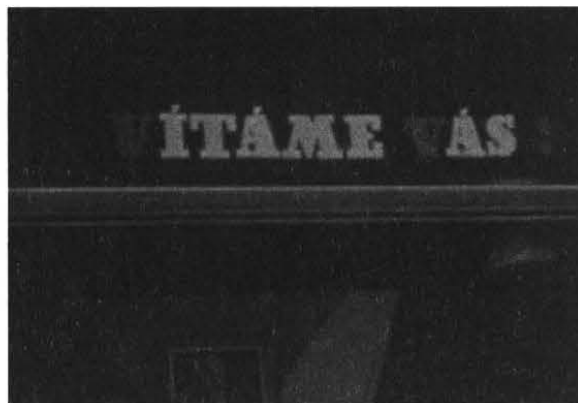
České květnové povstání mělo lidový charakter a živelný průběh. Vojenské velitelství Velké Prahy

17) Jan Boris Uhlíř, *Praha ve stínu hákového kříže*. Praha: Ottovo nakladatelství, 2005, s. 176.

18) S. K o k o š k a, c. d., příloha 7.



1.49



1.50



1.51



1.52

a Policejní ředitelství v Praze identifikovaly do 30. prosince 1945 celkem 1 693 mrtvých českých bojovníků a 2 938 raněných osob (z toho 1 575 těžce).¹⁹⁾ Podle nejnovějších výzkumů padlo z 31 300 povstalců, kteří se aktivně zapojili do boje s nacisty a do obrany města, více než 2 898.²⁰⁾ Rozsah škod způsobených povstáním byl odhadnut na čtyři miliardy a čtyři sta milionů Kčs.²¹⁾ Boje poškodily 3 074 objektů, z nichž bylo zcela zničeno 51 a velmi těžce poškozeno 314.²²⁾ Díky odvaze lidí jako Václav Kostecký, kteří se navzdory hrozcím nebezpečí vydali s kamerami a fotoaparáty do ulic, máme k dispozici jedinečný historický pramen, díky němuž si za těmito čísly můžeme

představit konkrétní tváře, místa a činy. Skutečnost, že nám sledování KVĚTNOVÉ REVOLUCE 1945 při vědomí historických souvislostí poskytuje základní přehled o začátku, průběhu a konci Pražského povstání, je zejména dokladem jedinečnosti filmových záběrů Václava Kosteckého.

Martin Šrajer

Výzkum a práce na textu byly podpořeny Ministerstvem kultury ČR z programu Institucionální podpory na dlouholetý koncepční rozvoj výzkumných organizací (IP DKRVO) v roce 2015.

19) *Pražské barikády v květnu 1945 v dějinném kontextu*. Online: <<http://www.vhu.cz/prazske-barikady-v-kvetnu-1945-v-dejinnem-kontextu/>>, [cit. 8. 10. 2015].

20) *Pražské povstání přineslo na tři tisíce obětí, ukazují nové seznamy*. Online: <<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/domaci/307535-prazske-povstani-prineslo-na-tri-tisice-obeti-ukazuji-nove-seznamy/>>, [cit. 8. 10. 2015].

21) Miroslav Broft, Oldřich Mahler, *Praha v květnu 1945*. Praha: Panorama 1985, s. 200.

22) Kol. autorů, *Dějiny Prahy, sv. II., od sloučení pražských měst v roce 1784 do současnosti*. Praha: Paseka 1998, s. 413.

Použitá literatura

- Karel Bartošek, Toman Brod, *Pražské májové povstanie 1945*. Státní pedagogické nakladatelství: Praha 1962.
- Karel Bartošek, *Pražské povstání 1945*. Praha: Naše vojsko 1965.
- Miroslav Bouček, Aloisie Horáková, Jaroslava Pelikánová, Karel Šibrava, *Praha v revolučních přeměnách 1945/1948*. Praha: Panorama 1988.
- Miroslav Broft, *Pražská operace*. Praha: Naše vojsko 1985.
- Miroslav Broft, Oldřich Mahler, *Praha v květnu 1945*. Praha: Panorama 1985.
- Jaroslav Čvančara, Miroslav Čvančara, *Zaniklý svět stříbrných pláten. Po stopách pražských biografů*. Praha: Academia 2011.
- Dějiny Prahy II. Od sloučení pražských měst v roce 1784 do současnosti*. Praha — Litomyšl: Paseka 1998.
- Miloslav Disman, *Hovoří Praha*. Praha: Svoboda 1985.
- Karel Dokočil, *Srdce Prahy v plamenech. 106 snímků Oldřicha Smoly z květnové revoluce*. Praha: Universum Č. A. T. 1946.
- Draze zaplacená svoboda: osvobození Československa 1944–1945*, sv. II. Praha — Litomyšl: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR — Paseka 2009.
- Jiří Frádl, *České povstání v květnu 1945: studijní texty*. Praha: Křesťanskosociální hnutí 2005.
- Jan Gebhart – Jan Kuklík, *Velké dějiny zemí Koruny české*. Svazek XV. b 1938–1945. Praha – Litomyšl: Paseka 2007.
- Hlavní muž Pražského povstání — za pomoc Praze byl „po zásluze“ potrestán. Online: <<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/domaci/138044-hlavni-muz-prazskeho-povstani-za-pomoc-praze-byl-po-zasluz-potrestan/>>, [cit. 8. 10. 2015].
- Petr Hofman – Jaroslav Hrbek – Stanislav Kokoška – Zdenko Maršálek – Jan Němeček – Vít Smetana, *Nultá hodina? Československo na jaře 1945 ve strategických souvislostech*. Praha: Euroslavica 2011.
- František Hrubín (ed.), *Památník Pražského povstání 1945*. Praha: Knihtiskárna Práce 1946.
- Tomáš Jakl, *Bojiště a barikády Pražského povstání*. Praha – Litomyšl: Paseka 2014.
- Tomáš Jakl, *Květen 1945 v českých zemích. Pozemní operace vojsk Osy a Spojenců*. Miroslav Bílý: Praha 2004.
- Karel Kaplan, *Československo v letech 1945–1947*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1991.
- Karel Kaplan, *Pravda o Československu 1945–1948*. Praha: Panorama 1990.
- Peter Kaššák – Michal Plavec – Filip Vojtášek, *Praha v plamenech. Nálety na hlavní město za druhé světové války*. Cheb: Svět křídel 2008.
- Jan Kaplan – Callum MacDonald, *Praha ve stínu hákového kříže. Pravda o německé okupaci 1939–1945*. Praha: Melantrich 1995.
- Jaroslav Kladiwa, *Kultura a politika 1945–1948*. Praha: Svoboda, 1968.
- Bohumil Kolih, *Šest dní, kdy národ věděl: pražské povstání 1945*. Praha: Agentura Pankrác 2005.
- Stanislav Kokoška, *Praha v květnu 1945. Historie jednoho povstání*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2005.
- Jakub Končelík – Petr Orság – Pavel Večeřa, *Dějiny českých médií 20. století*. Praha: Portál 2010.
- Václav Kural – Zdeněk Štěpánek, *České národní povstání v květnu 1945*. Praha: Karolinum 2008.
- Květen 1945*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury 1960.
- Jiří Leschtina – Stanislav Kokoška, *Bitva, v níž kapitán velel generálům*. Online: <<http://archiv.ihned.cz/c1-16099670-stanislav-kokoska-bitva-v-niz-kapitan-velel-generalum>>, [cit. 8. 10. 2015].

- Jindřich Marek, *Akce „rozhlas“*. Online: <<http://www.vhu.cz/akce-rozhlas/>>, [cit. 8. 10. 2015].
- Jindřich Marek, *Barikáda z kaštanů. Pražské povstání v květnu 1945 a jeho skuteční hrdinové*. Cheb: Svět křídel 2005.
- Jindřich Marek, *Geneze vojenského velitelství „Alex“ a jeho vliv na události v květnu 1945. Historie a vojenství* 56, 2007, č. 4, s. 70–88.
- Jindřich Marek, *Pražské barikády v květnu 1945 v dějinném kontextu*. Online: <<http://www.vhu.cz/prazske-barikady-v-kvetnu-1945-v-dejinnem-kontextu/>>, [cit. 8. 10. 2015].
- Jindřich Marek, *Šeříkovy sólokapr. Příběhy spojeneckých novinářů a vojáků z května 1945*. Cheb: Svět křídel 2002.
- Jindřich Marek, *Vojenská odbojová skupina „Bartoš“ a její přípravy Pražského povstání. Historie a vojenství* 54, 2005, č. 4, s. 74–89.
- Pavel Maršálek, *Pod ochranou hákového kříže. Nacistický okupační režim v českých zemích 1939–1945*. Praha: Auditorium 2012.
- Jiří Pavěť, *Průvodce protektorátní Prahou. Místa — události — lidé*. Praha: Academia, Archiv hlavního města Prahy 2014.
- Ivo Pejčoch – Jaroslav Rokoský – Prokop Tomek, *Od svobody k nesvobodě 1945–1956*. Praha: Vojenský historický ústav 2011.
- Perzekuce za nacistické okupace*. Online: <<http://www.ustrcr.cz/cs/perzekuce-za-nacisticke-okupace>>, [cit. 8. 10. 2015].
- Alexandr Pícha, *Před 65 lety vypuklo Pražské povstání*. Online: <http://www.rozhlas.cz/archiv/1945/_zprava/pred-65-lety-vypuklo-prazske-povstani--728699>, [cit. 8. 10. 2015].
- Karel Plíčka, *Praha ve fotografii*. Praha: Orbis 1968.
- Albert Pražák, *Pražské květnové povstání roku 1945*. Online: <<http://www.sds.cz/view.php?cislocclanku=2006050801>>, [cit. 8. 10. 2015].
- Pražské povstání 5. – 9. května 1945. Boj o Staroměstské náměstí a o radniční budovy*. Online: <<http://www.ahmp.cz/povstani/povstani.html>>, [cit. 8. 10. 2015].
- Pražské povstání v květnu 1945*. Online: <<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/exkluzivne-na-ct24/osobnosti-na-ct24/7004-prazske-povstani-v-kvetnu-1945/>>, [cit. 8. 10. 2015].
- Přepis konference „České národní povstání 1945“ ze dne 31. 1. 2012. Online: <http://www.senat.cz/cinnost/konference_seminare/cnp/prepis_konference.php?ke_dni=1.2.206&O=10>, [cit. 8. 10. 2015].
- Zdeněk Roučka, *Skončeno a podepsáno. Drama Pražského povstání*. Plzeň: ZR&T 2003.
- Otto Růžička, Stanislav Vobořil, *Pražský květen 1945–1965*. Praha: Orbis 1966.
- Lucie Strašíková, *Květen 1945: Emoce přehlušily strach — lidé vzali moc do svých rukou*. Online: <<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/domaci/174923-kveten-1945-emoce-prehlušily-strach-lide-vzali-moc-do-svych-rukou/>>, [cit. 8. 10. 2015].
- Rudolf Ströbinger, *Poker o Prahu. Posledních 100 dní protektorátu*. Olomouc: Votobia 1997.
- Josef Sudek, *Praha*. Praha: Svoboda 1948.
- Jan Boris Uhlíř, *Bomby na Prahu. Nálety z roku 1945 objektivem Stanislava Maršála*. Praha: Prostor 2011.
- Josef Voříšek, *Praha 1945: očima fotografa*. Cheb: Svět křídel 2013.
- Stanislav Záměčník, *Český odboj a národní povstání v květnu 1945*. Praha: Naše vojsko 2006.
- Pavel Žáček, Jaromír Nechanský a Pražské povstání. *Historie a vojenství* 54, 2005, č. 2, s. 4–18.
- Pavel Žáček, *Kasárna na levém břehu. Smíchov a okolí v pražském povstání 1945*. Cheb: Svět křídel 2003.

Ústřední svaz kinematografů v Československé republice (1920–1938)

Vznik prvej československej republiky (28. 10. 1918) a napätá doba sa nepochybne odzrkadlili na vývine organizácii, spolkov či zväzov, ktoré sa angažovali v kinematografickom obore. Potreba vytvorenia spoločnej stavovskej organizácii resp. zväzu, ktorý by zastrešoval záujmy dotýčajúcich spolkov, bola nevyhnutná.¹⁾ Medzi takéto zväzy patrili aj Svaz majiteľů kinematografů v republice Československé, ktorého vznik bol povolený výnosom zemskej politickej správy zo dňa 10. júla 1920.²⁾

Zväz bol vytvorený ako ústredná organizácia zemských odborov, ktoré sa venovali kinematografickej problematike. V oznámení Policejnímu ředitelství je uvedené, že na činnosti zväzu sa podieľali: Spolek českých majitelů kinematografů v Praze,³⁾ Svaz majitelů biografů moravských

v Brně, Fachverband der deutschen Kinobesitzer in der Tschechoslovakei a Landes Fachverband der Kinematographenbesitzer Schlesiens. Ústredný zväz spočiatku nemal stále hospodárske zázemie, preto v kooperácii so Zemským svazem kinematografů v Čechách využíval jeho zasadacie priestory a jeho ústrednú tlačovinu (Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách).⁴⁾

V prvých stanovách zväzu, ktoré boli prijaté v roku 1920, bolo vymedzené pole pôsobnosti na celé územie Československej republiky. Stanovy obsahovali 17 článkov, pričom účel zväzu (článok č. 2) bol definovaný takto: „účel Svazu spočívá v hájení zájmů společných členům Svazu a jednotnému vystupování v otázkách týkajících se osobních, hospodářských, sociálních a stavovských zájmů s vyloučením politiky a vyznání.“⁵⁾

- 1) V tomto období majiteľom najväčších pražských kín neboli predĺžené kinematografické licencie. Tie boli zverené určeným všeobecne-prospešným korporáciám, ktoré sa domnievali, že tak prídu k jednoduchému príjmu financujúcemu ich činnosť. Budovy a vybavenie kín však zostalo v rukách pôvodných majiteľov, a tak, aby mohlo kino naďalej fungovať, muselo dôjsť k obojstrannej dohode.
- 2) Archiv hlavního města Prahy (ďalej len AHMP), fond Magistrát hlavního města Prahy II. (ďalej len MHMP II.), odbor vnitřních věcí, spolkový katastr, k. 288, spis sign. SK VIII/438. nefoliované (ďalej nefol.).
- 3) Názov spolku bol platný do roku 1922, kedy bol názov zmenený na Zemský svaz kinematografů v Čechách. Viz Národní filmový archiv (ďalej len NFA), fond Zemský svaz kinematografů v Čechách.
- 4) Toto sa samozrejme odzrkadlilo aj v kumulácii rôznych postov obsadených v ústrednom zväze a spolkov, ktoré zväz zastrešoval. Často dochádzalo k tomu, že jedna osoba zastávala post v ústrednom zväze a zároveň aj v organizácii, ktorá patrila pod záštitu zväzu. Viz NFA, fond Ústřední svaz kinematografů v Československé republice (1920–1938) inv. č. 1, 3, 6. NFA, fond Zemský svaz kinematografů v Čechách (1914–1942), inv. č. 1, 3.
- 5) NFA, fond Ústřední svaz kinematografů v Československé republice (1920–1938), inv. č. 2, stanovy z roku 1920.

Tretí článok stanov, ktorý je rozdelený do 9 bodov, popisuje hlavné oblasti resp. úlohy zväzu. Medzi najzaujímavejšie patrí vytvorenie filmovej burzy na predvádzanie kinematografických novínok a hospodárskych družstiev pre podporu podnikateľských aktivít jednotlivých členov. Posledný článok sa venuje rozdeleniu postov v celej členskej základni ústredného výboru.⁶⁾

Prvé ustanovujúce valné zhromaždenie zväzu sa konalo 16. júna 1921. Do ústredného výboru boli zvolení: Karel Ladislav Klusáček (predseda), Arnošt Hollman (I. podpredseda), Edmund Friedjung z Brna (II. podpredseda), Karel Knobloch z Plzně (jednatel), Bedřich Leinweber z Děčína (zástupca jednatela), Jozef Hladík z Olomouce (zapisovateľ) a František Tichý (pokladník). Ďalšími členmi výboru boli Rubritius Stejskal (Žilina), Karel Nitschmann (Opava), Vlastimil Pucek (Týniště nad Orlicí), Václav Pražák (Praha), Jindřich Smrž (Brno) a Augustín Jirouch (majiteľ cestovného kina v Červeném Kostelci).⁷⁾

V septembri v roku 1922 oznamuje zväz politickému riaditeľstvu, že 7.–8. septembra usporiada jednotný zjazd biografov. Zjazd mal byť usporiadaný v rámci Pražských vzorkových veletrhů na výstavisku v Stromovce. Na zjazde boli predvádzané nové československé filmy, bola otvorená výstava potrieb pre biografy a v neposlednej rade sa malo osláviť 10. jubileum existencie Zemského svazu kinematografů v Čechách a 25. jubileum biografov v Čechách. O zasadnutí valných zhromaždení a voľbe nových členov do zväzu pre obdobie rokov 1922–1924 sa zrejme nezachovali priame archívne dokumenty.⁸⁾

Mimoriadne valné zhromaždenie sa konalo 27. septembra 1925 v hoteli Zlatá husa na Václavskom námestí. Zväz pojednával predovšetkým o vnútornej reorganizácii. Do ústredného výboru

boli zvolení noví členovia, predsedom sa stal Vilém Brož, podpredsedom Edmund Friedjung, na post jednatela bol zvolený Josef Jelínek a za pokladníka bol zvolený Josef Čechura. Výsledkom jednania bola zmena názvu zväzu na Ústřední svaz kinematografů v Československé republice. Na zhromaždení boli schválené nové stanovy, ktoré boli následne predložené zemskej správe. Nový popis zväzu znel: „Spolek jest v podstatě pracovním souručenstvím odborných spolků kinematografických“.⁹⁾ Hlavnou úlohou zväzu bolo zastrešovanie a vyjednávanie s ústrednými organizáciami filmových požičovní a určovanie spoločných podmienok pre požičiavanie filmov. Zväz naďalej podporoval aj filmovú burzu a výrobu domácich filmov.¹⁰⁾

Výročné valné zhromaždenie sa konalo 11. mája 1927 v hoteli Zlatá husa. Predsednícku funkciu naďalej zastával Vilém Brož a členmi ústredného výboru sa stali J. Jelínek, J. Čechura, E. Friedjung, A. Hollman a Ing. Gustav Finger.¹¹⁾ Európska situácia na kinematografickom poli sa v tomto období odzrkadlila na otázke riešenia podpory československého filmu. Štáty Európy začali postupne uplatňovať kontingentné kvóty na dovoz zahraničných filmov, a to najmä amerických, ktoré boli filmovým trhom presýtené. Samotní majitelia kín však zavedenie kontingentných limitov neprijali s veľkým nadšením. Na valnom zhromaždení sa zväz ku kontingentu vyjadril nasledovne: „Ústřední svaz v tzv. kontingentu nespätňuje ani jedinou, ani účinnou ochranu domácí filmové výroby, které chce pomáhati jiným, výhodnějším způsobem, např. osvobození domácího filmu od dávky ze zábav, celními úlevami pro dovoz surovin, veřejnou podporou pro zařízení filmových atelierů, prémiemi na filmy vynikajících jakostí apod.“ Zväz bol i napriek nepriazni-

6) Tamtiež.

7) AHMP, MHMP II., odbor vnitřních věcí, spolkový katastr, k. 288, spis sign. SK VIII/438. nefol.

8) Tamtiež.

9) Tamtiež.

10) Tamtiež.

11) Tamtiež.

vej situácii ochotný pristúpiť k jednaniu s Ministerstvom obchodu, pričom chcel predostrieť svoje požiadavky a pripomienky.¹²⁾

Zjazd, ktorý sa mal osobitne venovať otázke kontingentu, zväz usporiadal 20.–21. septembra v paláci Lucerna. Zjazdu sa zúčastnili majitelia a riaditelia kín v Československu. Výsledkom septembrového jednania bola tlačaná verzia uznesenia, ktoré zväz vydal 15. októbra. Uznesenie obsahovalo spätnú požiadavku koncesie kinematografickej živnosti, žiadosť o úpravu dávky zo zábav a dohodu o ochrane československého filmu. Podpora výroby domácich filmov mala zahŕňať úľavy na dovoz strojov a materiálu, daňové úľavy z obratu a založenie odbornej filmovej školy. Kontingenty uznesenie podrobne nerozoberá, pričom neboli proti nemu vznesené žiadne výhrady.¹³⁾

Československá vláda však k zavedeniu kontingentu v roku 1927 nepristúpila z dôvodu uzavretia medzinárodnej zmluvy v Ženeve o zrušení všetkých vývozných a dovozných zákazov.¹⁴⁾

Výročné valné zhromaždenie za rok 1928 sa konalo 25. marca a ústredný výbor bol obsadený nasledovne: V. Brož (predseda), E. Friedlung (podpredseda), V. Klika (jednatel) a J. Jandáček (pokladník).¹⁵⁾ V tomto období vláda ČSR schválila jeden z požiadavkov, ktorý bol prejednávaný na septembrovom zjazde. Vládne nariadenie z 26. januára 1928 oslobodzovalo kultúrno-výchovné filmy od dávky zo zábav.¹⁶⁾

V nasledujúcom roku sa valné zhromaždenie konalo 14. augusta v hoteli Zlatá husa. Predsednícky post naďalej zastával Vilém Brož, riaditeľ biografu Lucerna v Prahe II., za prvého podpredsedu bol zvolený Arnošt Hollman, druhým pod-

predsedom sa stal Emil Pick, miesto jednatela obsadil Miroslav Innemann a za pokladníka zvolili Jozefa Jandáčka. Ďalšími členmi, ktorí boli zvolení do výboru, boli: Ing. Gustav Finger, Harry Pietsch, Miroslav Ferkl, Ján Čaják, Bohuslav Holman a František Čejka. Revízormi účtov sa stali František Páša a František Stark.¹⁷⁾

Na konci mája sa konala schôdza, ktorú organizoval Zemský svaz kinematografů. Predmetom jednania bol Kongres federácie biografov v Paríži, na ktorom sa mala prejednávať predovšetkým otázka zvukového filmu. Zemský svaz spolu s ústredným zväzom sa dohodli na vyslaní delegácie v zastúpení p. Innemanna a Pecáka do Paríža (Cestovné náklady vo výške 2000 Kč boli uhradené spoločne).¹⁸⁾ V septembri tohto roku sa ústredný zväz presťahoval do nových priestorov do paláca Fénix na Václavskom námestí. Ústredný zväz tieto priestory zdieľal spolu so zemským zväzom, pričom sa zaviazal platiť polovicu nájmu.¹⁹⁾

Rok 1930 bol v znamení hospodárskej krízy, ktorá sa prejavila aj v kinematografickom priemysle. Ústredný zväz spolu so zemským zväzom vynaložili nemalé úsilie na to, aby znížili dávky zo zábav pre kiná. Prostriedkom k tomu úsiliu bolo usporiadanie informačného večera pre novinárov s názvom: „Naléhavá úprava dávky ze zábav“. Dávky zo zábav chcel v tomto období Pražský magistrát ešte zvýšiť, preto sa zväz snažil na tejto akcii prezentovať svoje dôvody na opačné riešenie resp. zníženie dávok.²⁰⁾

V septembri roku 1930 začal ústredný zväz využívať časopis *Filmový kurýr*, ktorého vydávanie prebral zemský zväz, na ohlasovanie svojich správ. Zväz využíval aj časopis *Filmwoche*, ktorý

12) Ivan K l i m e š , Stát a filmová výroba ve dvacátých letech. *Iluminace* 9, 1997, č. 4, s. 143.

13) AHMP, MHMP II., odbor vnitřních věcí, spolkový katastr, k. 288, spis sign. SK VIII/438. nefol.

14) Ivan K l i m e š , Stát a filmová výroba ve dvacátých letech. *Iluminace* 9, 1997, č. 4, s. 146.

15) AHMP, MHMP II., odbor vnitřních věcí, spolkový katastr, k. 288, spis sign. SK VIII/438. nefol.

16) Ivan K l i m e š , Stát a filmová výroba ve dvacátých letech. *Iluminace* 9, 1997, č. 4, s. 146.

17) AHMP, MHMP II., odbor vnitřních věcí, spolkový katastr, k. 288, spis sign. SK VIII/438. nefol.

18) NFA, fond Zemský svaz kinematografů v Čechách (1913–1942), k. 1, inv. č. 3.

19) Tamtéž.

20) NFA, fond Ústřední svaz kinematografů v Československé republice (1920–1938), inv. č. 3.

vydával spolok Fachverband der deutschen Kinobesitzer in der Tsechoslovakei.²¹⁾

Valné zhromaždenie nasledujúceho roku bolo vyhlásené 21. januára a predovšetkým sa malo prejednávať o reorganizácii zväzu, poprípade vytvorení novej organizácie. Členovia si zvolili nových predstaviteľov: Vladimír Wokoun (predseda), Arnošt Hollman (I. podpredseda), Emil Pick (II. podpredseda), Miroslav Ferkl (jednatel'), M. Innemann (zapisovateľ) a Josef Jandáček (pokladník).²²⁾

Ústredný zväz riešil v roku 1931 spor medzi nemeckou firmou Klang-film o neautorizovaný nákup zvukových aparátů niektorými spolkami. Firma Klang-film preukázala narušenie patentnej ochrany a požadovala náhradu. Ústredný zväz pristúpil k vyrovnaniu škody a firme sa zaviazal zaplatiť za všetky členské kiná náhradu vo výške 750 000 Kč. Zaujímavosťou bolo, že ústredný zväz sa rozhodol sumu vyplatiť aj bez záruky, že to dotyčné kiná následne spoločne splatia. Výsledkom tohto kroku bolo, že niektoré kiná vymeranú čiastku naozaj ani neuhradili. Celý spor sa riešil až do roku 1937, kedy v podstate firma Klang-film pristúpila k odpusteniu vyplatenia zvyšnej čiastky.²³⁾ Koniec roku bol charakteristický príchodom dlho očakávanej regulácie zahraničných filmov. Ministerstvo priemyslu, obchodu a živností (ďalej MPOŽ) vydalo vyhlášku o preradení dovozu osvetlených kinematografických zvukových filmov do povoľovacieho hlasovania. Smerom k tejto vyhláške vyšli 22. apríla a v podstate bol v Československu zavedený kontingentný systém. Americké firmy začali tento systém bojkotovať, čo sa prejavilo v roku 1933 najmä nedostatkom filmov k premietaniu.²⁴⁾

Rok 1932 mapujú archívne dokumenty len veľ-

mi striedmo. Dozvedáme sa, že valné zhromaždenie v roku 1932 bolo 19. októbra a vo funkciách boli potvrdení členovia z roku 1931. Jediná zmena nastala na poste zapisovateľa, ktorú obsadil Jan Sirotek.²⁵⁾

V roku 1933 podáva zväz pripomienky k návrhu MPOŽ na zavedenie dovozného monopolu filmových žurnálov pre ministerstvom vytvorenú firmu. Zväz sa proti tomuto monopolu vyjadril nasledovne: „Vyslovujeme se proti tomu, aby chystané společnosti byl v jakémkoliv formě státem přiznán monopol pro dovoz filmových žurnálů z ciziny.“²⁶⁾ Nasledujúce obdobie poznamenala novela, ktorá sa týkala dovozného registračného systému, podľa ktorej zaviedli registračné fondy z poplatkov za dovezené filmy. Tieto finančné prostriedky mali byť využité na podporu výroby domácich filmov, čo v podstate vyústilo k vzniku Filmového poradného sboru popri MPOŽ.

Nasledujúci vývoj zväzu nám ozrejmuje zápis z valného zhromaždenia, podľa ktorého nastala malá zmena v členskej základni ústredného výboru. Post druhého miestopredseda v roku 1935 obsadil Emil Čejka. Do radov zväzu boli prijatí noví členovia: Sdružení biografů československých válečných poškozených a Svaz sokolských a jiných biografů. V tomto istom roku bola uzavretá zmluva medzi zväzom a Svazem filmového průmyslu a obchodu v ČSR, ktorá pojednávala o platbách za požičiavanie filmov.²⁷⁾ Zväz uvažoval o vstupe do Medzinárodnej filmovej komory, o ktorom chceli jednať v zastúpení Miloša Havla, Emila Sirotky a Františka Lepky na jubilejných oslavách bratov Lumierovcov, konaných 8.–9. novembra v Paríži. Československá delegácia podmienila vstup do komory jednaním s členmi štá-

21) NFA, fond Zemský svaz kinematografů v Čechách (1913–1942), k. 1, inv. č. 1.

22) AHMP, MHMP II., odbor vnitřních věcí, spolkový katastr, k. 288, spis sign. SK VIII/438. nefol.

23) NFA, fond Zemský svaz kinematografů v Čechách (1913–1942), k. 1, inv. č. 1.

24) Tamtiež.

25) AHMP, MHMP II., odbor vnitřních věcí, spolkový katastr, k. 288, spis sign. SK VIII/438. nefol.

26) NFA, fond Ústřední svaz kinematografů v Československé republice (1920–1938), inv. č. 4.

27) Viz inv. č. 5.

tov, ktoré zatiaľ v komore nie sú, a to najmä so Sovietskym zväzom.²⁸⁾ V tom istom roku sa v Berlíne konal medzinárodný filmový kongres, na ktorom sa zúčastnili aj predstavitelia ústredného zväzu.²⁹⁾

Pod záštitou zväzu vznikla: „Filmová spolupráce, samosprávné sdružení pro podporu československého filmu při Ústředním svazu kinematografů v ČSR, běžně nazýváno Filmová spolupráce“. Stanovy tohto združenia obsahovali 29 článkov, ktoré pojednávali o všetkých potrebných hospodársko-právnych atribútoch.³⁰⁾

V nasledujúcom období sa zväz aktívne podieľal na finančnej podpore výroby domácich československých filmov. Každý filmový projekt pred zahájením musel schváliť Filmový poradní sbor, pričom finančná podpora bola rozdelená do troch skupín: a) do výšky 70 000 Kč, b) do výšky 140 000 Kč, c) do výšky 210 000 Kč. V roku 1936 sa uskutočnila audiencia u prezidenta Edvarda Beneša, na ktorej predstavitelia prezentovali činnosť zväzu. V rámci tejto akcie bola usporiadaná prednáška Jiřího Havelky o sovietskej kinematografii. Výročné valné zhromaždenie sa konalo 19. mája 1937, pričom zmena nastala jedine na poste druhého jednatela, ktorý obsadil Miroslav Innemann. Predstavitelia zväzu sa počas leta zúčastnili zasadania medzinárodnej federácie kín.³¹⁾

Výsledkom mimoriadneho valného zhromaždenia bolo uznesenie o dobrovoľnom rozpustení organizácie, o ktorom informoval Zemský úrad II. miestopredseda E. Čejka 22. decembra 1938.³²⁾

Archívny fond Ústřední svaz kinematografů v ČSR (1920–1938) obsahuje torzovitý materiál rôzneho hospodársko-právneho charakteru. Vo fonde sa nachádzajú dokumenty, ktoré sa týkajú zahraničných akcií, na ktorých sa predstavitelia zväzu aktívne podieľali. Napriek svojmu malému

rozsahu (1 kartón) nám fond prináša radu zaujímavých poznatkov, ktoré môžu bádatelia využiť pri historickej sonde resp. výskume súvislostí medzi kinematografickými zväzmi a spolkami v prvej polovici 20. storočia.

Jaroslav Štuller

28) NFA, fond Zemský svaz kinematografů v Čechách (1913–1942), k. 1, inv. č. 1, 6.

29) Presný zoznam členov ústredného zväzu, ktorí sa zúčastnili kongresu, viz NFA, fond Ústřední svaz kinematografů v Československé republice (1920–1938), inv. č. 9.

30) Viz inv. č. 6.

31) V. Wokoun bol dokonca členom správnej rady Medzinárodného filmového kongresu.

32) AHMP, MHMP II., odbor vnitřních věcí, spolkový katastr, k. 288, spis sign. SK VIII/438. nefol.

Rozbor filmu — nástroje a příklady

Radomír D. Kokeš, *Rozbor filmu*. Brno: Masarykova univerzita 2015.

Kniha Radomíra D. Kokeše, která byla vydána jako 430. svazek Spisů Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, představuje publikaci, jež je svým zaměřením zároveň skromná i ambiciózní. *Rozbor filmu* vystupuje jako úvodová příručka, která se výslovně obrací k pěti skupinám předpokládaných čtenářů: k milovníkům filmu, zájemcům o hollywoodskou a českou kinematografii (ale nejen o ně), začínajícím filmařům, uchazečům o studium uměnovědných oborů, a zejména ke studentům filmové vědy. Slibuje jim, že je bez výraznějších nároků na předběžné znalosti naučí „klást si takové otázky, jejichž zodpovězení může vést k řešení problémů spojených s výstavbou filmových děl“ (s. 9; zvýraznil R. D. K.). Hlásí se k žánru manuálů, jež mají pomáhat studentům při přípravě seminárních či diplomových prací, a v souladu s tím zahrnuje takové očekávatelné partie, jako je návodný popis jednotlivých fází vzniku studentské práce či odborného textu, příklad neobratných a naproti tomu vylepšených formulací nebo seznam doporučené literatury.

Na druhé straně publikace dává různými způsoby zřetelně najevo, že usiluje o to, aby české psaní o filmu odpovídalo světovým standardům, a že si jako vzor, jímž se řídí, bere díla, která v mezinárodním kontextu patří k nejproslulejším, nejuznávanějším a nejvlivnějším. Autor zcela otevřeně (mj. prostřednictvím nepřehlédnutelné dedikace) poukazuje na to, že oním vzorem jsou především knihy Davida Bordwella a Kristin Thompsonové,¹⁾ jež reprezentují badatelský směr střídavě z různých hledisek označovaný jako neoformalismus, kognitivismus či historická poetika filmu.²⁾

Rozbor filmu připomíná charakteristickou podobu knih Bordwella a Thompsonové svým formátem a layoutem, který umožňuje soustavně doplňovat text na stránce sériemi fotografií; odpovídá jim i fakt, že jsou užívány reprodukce filmových okének, jež jsou k výkladu vztaženy pomocí souboru číselných kódů (fotografie přitom představují zásadní kvalitu publikace, neboť jednak neustále konkretizují verbální vyjádření, jednak umožňují čtenáři ověřovat si platnost

- 1) V češtině jsou nyní mj. dostupné dvě jejich slavné syntetické práce: Kristin Thompsonová — David Bordwell, *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění — Nakladatelství Lidové noviny 2007 (2. vyd. 2011). David Bordwell — Kristin Thompsonová, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění 2011.
- 2) Srov. např. Robert Stam, *Film Theory. An Introduction*. Malden, MA — Oxford: Blackwell 2000, s. 235–247. Britta Hartmann — Hans J. Wulff: Neoformalismus — Kognitivismus — Historische Poetik des Kinos. In: Jürgen Felix (ed.), *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender Verlag 2002, s. 191–216.

a výstižnost podávaných tvrzení). Bordwell a Thompsonová dále vystupují jako autoři, kteří jsou v *Rozboru filmu* nejvíce citováni (v bibliografii nacházíme 34 položek s jejich jmény), a příznačný je také například fakt, že výše zmiňovaný výčet skupin předpokládaných čtenářů je formulován v analogii k pasáži obsažené v předmluvě k *Umění filmu*.³⁾ Především ovšem jde o to, že přístupy Bordwella a Thompsonové tvoří zcela zásadním způsobem celkovou osnovu výkladů, jež *Rozbor filmu* podává.

Kokešova publikace je tak založena na propojení zdůrazňovaného propedeutického zaměření a vyhraněné teoreticko-historické koncepce, která je představována i (samostatně) aplikována. V důsledku toho se kniha jeví jako svod několika odlišně pojatých částí, takže zde vlastně máme (minimálně) tři žánrově diferencované útvary v jednom svazku. To ovšem nijak nesnižuje zajímavost a podnětnost celku.

První část (resp. „blok“) *Rozboru filmu* pod názvem „Pozorovat“ přehledně pojednává o stavebních prvcích filmového díla a — což je zvlášť důležité — o jejich vzájemných souvislostech. Výklad se ve výrazné míře drží bordwellovské (neoformalistické) koncepce a terminologie; některé partie zhuštěně a výběrově uvádějí a vysvětlují to, co lze nalézt v *Umění filmu* (případně v dalších pracích Bordwella a badatelů s ním spjatých), a je možno je pojímat jako vyzdvížení těch složek problematiky, které jsou nejzávažnější a nezbytné, i jako určitou přípravu a orientační pomůcku pro četbu rozsáhlejších a složitějších textů. Postupně jsou vymezovány a popisovány hlavní složky vyprávění (syžet, fabule, narace) a filmového stylu (mizanscéna, práce kamery, střih, zvuk). Poněkud překvapivě ovšem chybějí poznámky např. o pohybech kamery, respektive o typech a funkcích pohyblivého rámu; zde se zájemce musí obrátit přímo k *Umění filmu*.

Jako třetí a rovnocenná složka filmového díla je pak připojen ještě koncept pocházející z jiného

zdroje, totiž fikční svět, jenž je v přesvědčivé argumentaci postaven proti Bordwellovu předpokladu, že „filmový divák **vždy usiluje především** o sestavení fabule“ (s. 41; zvýraznil R. D. K.). Autor zde také předkládá své návrhy na vnitřní dělení fikčního světa, pojem mikrosvěta vázaného na jednotlivou postavu a subsvěta jako oblasti sdílené několika postavami. Obojí je přitom představeno jako účinný a užitečný nástroj k poznání a uchopení relací v rámci filmu. Tak lze ostatně charakterizovat i celý tento „blok“ — popisují se zde nástroje a ukazuje se, jak s nimi zacházet, abychom byli schopni realizovat rozbor (analýzu) filmového díla. S tím pak souvisí (obdobně jako u Bordwella a Thompsonové) důraz kladený na množství příkladů a na ilustrační ráz celkové analýzy. Je třeba ocenit, že autor s příklady pracuje velmi důkladně a instruktivně (přičemž do výkladu organicky začleňuje připojované fotografie); lze uvést partii věnovanou mizanscéně v dlouhém záběru ze začátku Hitchcockova OKNA DO DVORA (Rear Window, 1954), na níž se demonstruje možnost vyčíst mnoho východiskových informací o hrdinovi filmu, či závěrečnou scénu CASABLANKY (Michael Curtiz, 1942) jako ukázkou analytického střihu. Šťastným řešením také je zarámování této části knihy dvěma (relativně) komplexními rozborů, přičemž se postupuje od jednoduššího případu, kde jde především o strategii řízení pozornosti diváka, k případu složitějšímu: V soustavné analýze westernu TENKRÁT NA ZÁPADĚ (C'era una volta il West; Sergio Leone, 1968) výklad o syžetu, naraci i stylu vytváří dobře podloženou argumentaci pro závěr, podle něhož film posiluje i podvrací hollywoodské postupy.

Zvolený vyhraněný úhel pohledu na filmová díla pochopitelně může podněcovat určité otázky a pochybnosti; na druhé straně mu ovšem nelze upřít důslednost. Jedním z poněkud iritujících aspektů knihy se asi pro některé čtenáře stane koncentrace na americkou, respektive hollywood-

3) David Bordwell – Kristin Thompsonová, c. d., s. 15.

skou kinematografií (k ní se do určité míry připojuje kinematografie česká, hlavně ale až v tzv. apendixu). Jistě lze souhlasit s citovaným tvrzením Kristin Thompsonové (s. 9), podle níž hollywoodský film bývá pokládán za určitou normu a jeho konvence si jako bázi svých recepčních návyků osvojilo velké množství diváků. Na druhé straně může snadno vzniknout dojem, že alternativní, „umělecké“ postupy jsou spíše odsouvány stranou, i když jednotlivé poznámky o nich lze v textu najít.

Otázky může vyvolávat i ústřední tematika knihy, tedy rozbor (analýza). Text se stále znovu zaměřuje na postižení povahy rozboru. Bezpochyby oprávněně se zdůrazňuje, že rozbor nelze ztotožňovat s popisem jednotlivých prvků filmů, ale že musí být založen na promyšlené tezi, jež má být právě rozbořem prokázána, a že cílem je vysvětlení systému či konstrukčního řádu díla, který je dán souborem relací mezi jeho rozmanitými složkami. Zároveň je možno se ptát, zda by tady naše reflektované a argumenty podložené poznání mělo či zda tady může končit. Interpretace jako odhalování/konstruování významů a konstituování celkového smyslu díla je v knize spíše upozaděna — odpovídá to také distancovanému a kritickému postoji Davida Bordwella vůči interpretačním praktikám.⁴⁾ Narážíme tak na složitý soubor problémů (ale možná i pseudoprotlémů). Dá se hovořit o protikladu mezi vědeckou, o argumenty opřenou analýzou a subjektivizovanou interpretací? Získává interpretace na hodnotě, jestliže je následnou operací navazující na poznatky analýzy? (Podle jedné formulace v *Rozboru filmu* — s. 46 — se zdá, že je brána spíše jako předstupeň analýzy.) Lze naproti tomu vést (a je smysluplné hledat) nějakou hranici mezi analýzou a interpretací, jestliže systém filmu slouží k organizaci vědění diváka, a tedy i jako podnět pro interpretační aktivitu?

V souvislosti s úvahami o tom, v čem rozbor

spočívá a jak jej provádět, se ovšem dostáváme i k druhému a třetímu „bloku“ knihy, v nichž pedagogické hledisko vystupuje do popředí zvlášť výrazně; k jejich obsahu poukazují názvy „Plánovat“ a „Psát a číst / číst a psát“. Najdeme zde hlavně už zmíněné návody a doporučení, které čtenáře provázejí různými fázemi vzniku odborného textu. Některé partie (hlavně ve třetím „bloku“) jsou v zásadě obdobou jiných návodových publikací, zároveň však text získává podnětnost a pozoruhodnost tím, že často vyzdvihuje perspektivu začínajícího autora a ukazuje, čeho by si měl všimnout, jak může postupovat, jak vypadají rozmanitá řešení a v čem spočívají jejich výhody a nevýhody. Partie věnované příkladově využitému filmu *KRVAVÁ NEDĚLE* (Bloody Sunday; Paul Greengrass, 2002) pak představují výmluvnou demonstraci rozboru *in progress*, včetně různých alternativ postupu, a svým způsobem lákají čtenáře k doplnění pouze načrtnutých segmentů. Z obecnějšího hlediska je jistě třeba poukázat na rozlišení tzv. dostředivých a odstředivých tezí, od nichž se odvozuje dvojí možné zaměření rozboru: na interní systém díla, nebo na rysy, které dané dílo zapojují do širších souvislostí.

Naproti tomu především informační ráz mají kapitoly o pomůckách pro analýzu (jako je počítačový program umožňující kvantitativní popis střihové skladby Cinematics) nebo o důležité odborné literatuře, kterou by si měl adept psaní o filmu přečíst. Patrně z prostorových důvodů zde ovšem jde jen o soupis titulů a jmen autorů s občasnými stručnými komentáři. Příznačně jsou pak do soupisu zahrnuty pouze práce české (resp. přístupné v češtině) a práce uveřejněné v angličtině. Asi to odpovídá současné situaci a tomu, co lze od studentů požadovat, některé texty vydané v jiných jazycích by ovšem mohly být vhodným doplňkem či protějškem položek, které jsou uváděny a doporučovány. Např. ke knize Richarda Neupertera o koncích filmů by se hodila zmínka

4) Srov. zvláště David Bordwell, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, MA — London: Harvard University Press 1989.

o obsáhlé německé publikaci Britty Hartmannové, jež je věnována analýze toho, jak filmy začínají.⁵⁾

Souhrnně lze říci, že podávaný výklad je velmi instruktivní, nabádavost, která se projevuje v četných formulacích, je ovšem možná někdy až příliš silná — srov. velmi hojný výskyt zájmen druhé osoby (*vás, vám*), sloves ve druhé osobě, včetně sloves modálních (*zvládnete to, zopakujete, máte psát*) a imperativů (*nezaplétejte se, vysvětlujte, zkuste*).

Poslední „blok“ publikace je označen jako appendix, přitom ale zabírá zhruba třetinu jejího celkového rozsahu. Specifikující označení „Tři analytické formáty a čítanka textů“ poukazuje na to, že jsou zde shromážděny už otištěné (případně k otištění poskytnuté) články, jež byly doplněny komentářem. Komentář zajišťuje pedagogický aspekt, neboť popisovaná žánrová příslušnost článků (analytická stať, analytická studie, poetologická studie) je prezentována i jako náležitá podoba různých typů studentských prací (diferenciace podle míry komplexnosti analytických operací ve vztahu k filmovému dílu je promyšlená, mám ale určité pochybnosti o tom, že se terminologický návrh obecněji ujme). Jádrem této části *Rozboru filmu* ovšem tvoří shromážděné články, jež se pro čtenáře stávají výmluvnými ukázkami metod rozboru a současně přispívají i k hlubšímu proniknutí do výstavby a smyslu probíraných filmů. Za zvlášť závažné přitom pokládám dva poslední a také nejobsáhlejší texty. Rozbor Kachyňova *KRÁLE ŠUMAVY* (1959) odhaluje jednak žánrovou heterogenost filmu, jednak diskrepanci mezi vyprávěním a zvoleným stylem. Obojí se pak stává základnou pro vysvětlení toho, že film zahrnující evidentní ideologickou manipulaci je stále divácky mimořádně přitažlivý a esteticky působivý. Studie o filmech

společnosti Kinofa z druhé dekády dvacátého století průkopnický a na základě rozsáhlého porovnávání s českými i zahraničními snímky popisuje skupinový styl této výroby, jenž v mnohém odpovídá dřívějším fázím evoluce filmových postupů. Zároveň se zde otevírá výhled k dalšímu soustavnému zkoumání stylového vývoje české kinematografie.

Rozbor filmu představuje zajímavou a užitečnou publikaci, která dokládá velkou erudici svého autora a jeho soustavný zájem o metodologii i praxi analýzy filmu. Je možno poukazovat na jistou jednostrannost jejího pohledu na problematiku, jež je dána důsledným zastáváním vyhraněné teoretické koncepce, či na určitou disparátnost jednotlivých částí, avšak kvality celku jsou nesporné. Pro výše uváděné skupiny čtenářů a rovněž pro další zájemce může být *Rozbor filmu* nejen zdrojem důležitých poznatků, ale také podnětem pro lepší porozumění výstavbě filmů či pro vlastní rozbor filmových děl.⁶⁾

Petr Mareš

5) Richard Neupert, *The End: Narrative and Closure in the Cinema*. Detroit: Wayne State University Press 1995. Britta Hartmann, *Aller Anfang. Zur Initialphase des Spielfilms*. Marburg: Schüren 2009.

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

Co všechno ještě nevíme o dějinách českého filmu

Pavel Skopal, *Filmová kultura severního trojúhelníku. Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970*. Brno: Host 2014.

Pavel Skopal se dlouhodobě zabývá historií znárodněné československé kinematografie, přičemž se soustředí především na období od roku 1945 do konce 60. let. V roce 2012 vydalo nakladatelství Academia publikaci *Naplánovaná kinematografie*, jejímž byl Pavel Skopal editorem. Tato publikace se věnovala vývoji českého filmového průmyslu v letech 1945 až 1960. Pavel Skopal zde uveřejnil svoji studii o koprodukčních filmech barrandovského filmového studia v letech 1954 až 1960. Publikace *Filmová kultura severního trojúhelníku* je výsledkem autorova dosavadního výzkumu různých oblastí filmového průmyslu, které nyní propojil v jedné knize.

Hned na úvod by mělo být řečeno, že zvláštní uznání si zaslouží autorův velmi rozsáhlý archivní výzkum. Málokdy celkově v literatuře z oblasti československých dějin, nejen filmové, uskuteční autor archivní výzkum v tolika zemích. Konkrétně publikace Pavla Skopala zahrnuje informace z archivů v České republice, Polsku, Německu, Spojených státech amerických, Rusku a Maďarsku. Mám osobní zkušenosti s prací v moskevských archivech, kde bývá badatelským dobrodružstvím dostat se k potřebným dokumentům. Pavel Skopal i zde našel důležité archivní prameny k tématům své práce. Jak autor také uvádí v předmluvě, velký význam pro něj měl rovněž dlouhodobý studijní pobyt na Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf v Postupimi,

který mu umožnil získat podrobné informace o východoněmecké kinematografii. Pavel Skopal pracuje také s desítkami titulů domácí a zahraniční literatury. Využívá dobový tisk ze sledovaného období let 1945–1970.

Jak autor vysvětluje v úvodní kapitole, rozdělil svoji knihu do tří částí, které se zaměřují na tři různé roviny filmové kultury. První část se věnuje specifickému modelu filmové produkce s důrazem na problematiku koprodukcí Československa, Německé demokratické republiky a Polska. Druhá část má jako své hlavní téma systém filmové distribuce v těchto zemích. Ve třetí části Pavel Skopal analyzuje dějiny filmové recepce, preference filmových diváků a dobové výzkumy filmového publika.

Výjimečnost této publikace je právě v propojení pohledu na československou, východoněmeckou a polskou kinematografii v oblasti filmového průmyslu. Pokud se nějaký autor v textu o československé kinematografii věnuje porovnání s jinými zeměmi komunistického bloku, tak se toto porovnání většinou týká uměleckých hodnot filmů, výrazných autorských osobností, filmových škol, zřídka ovšem fungování filmového průmyslu. Jak Pavel Skopal v bohatých citacích německé a polské odborné literatury dokazuje, srovnávací perspektiva představuje při zpracovávání dějin filmového průmyslu velkou výzvu. To nicméně souvisí též s letitým posteskem zájemců o filmo-

vou historii, že nám chybí skutečně podrobně zpracované souhrnné dějiny českého filmu, kde by právě pohled na vývoj naší kinematografie z hlediska fungování filmového průmyslu byl podstatnou součástí.

Sledované země autor označuje shrnujícím názvem severní trojúhelník. První část Skopalovy knihy se zaměřuje na otázku koprodukcí v zemích tohoto trojúhelníku. Autor velmi přehledně na základě pramenů prezentuje, jakým způsobem fungovala sovětská kulturní politika, která chtěla mít zásadní vliv na filmovou produkci zemí východního bloku. Již v těsně poválečném období měl Sovětský svaz plány, jak by natáčel koprodukcí s náměty s protifašistickou tematikou. Pavel Skopal dokládá, že tyto plány provázely různorodé komplikace. V tomto směru jsou velmi zajímavé pasáže knihy, které se týkají konferencí filmových pracovníků socialistických zemí v letech 1957–1960, kde bylo zřejmé, jak se proměňoval přístup Sovětského svazu.

Pavel Skopal se v této části knihy zaměřuje na jednotlivé koprodukční projekty československé kinematografie. Čtenáře jistě napadá, že by bylo přínosné, pokud by vznikly samostatné studie, které by ukázaly produkční zázemí těchto koprodukcí, což třeba určitě platí pro film *V PROUDECH*, který vznikl na konci 50. let jako první československý cinemascopický film. Spolupráce s francouzskou společností Le Trident měla přinést snímek, který bude vhodný k distribuci v zemích východní i západní Evropy. Ve výsledku vznikl ale nepovedený film, který měl hned po premiéře velmi drtivé kritiky v československých médiích. Bylo by jistě zajímavé se dozvědět, jak tato koprodukční spolupráce u jednotlivých snímků vůbec probíhala, kdo a kdy schvaloval jednotlivé etapy výroby, jaký mělo průběh samotné natáčení.

Když autor píše o 60. letech, věnuje se koprodukčním projektům československé kinematografie se západními zeměmi, ať už byli režiséry příslušníci české nové vlny (Forman, Chytilová) nebo generačně starší autoři Weiss, Kadár, Klos či

Jasný, a uvádí základní informace k těmto koprodukcím. Je zřejmé, že by bylo velmi vhodné podrobněji prozkoumat historii fungování Filmexportu, neboť Skopal reflektuje rozdílnost pohledů Filmexportu a Filmového studia Barrandov na to, jak by měla spolupráce se západními producenty probíhat. Ladislav Kachtík jako ředitel Filmexportu se objevuje v mnoha memoárových knihách, ale bylo by dobré, pokud by jednou vznikla podrobnější studie o jeho působení v československé kinematografii. Je určitě jasné, že Pavel Skopal se nemohl všem tématům věnovat do hloubky. Při čtení jeho knihy nicméně čtenáře napadá, co vše by bylo nutné ještě detailněji zpracovat a k čemu byly zatím publikovány jen základní informace. U každého tématu se na druhou stranu vynořuje též otázka, zda jsou dostupné archivní prameny, které by bylo možné ke zpracování určité tematiky využít. Otázkou neméně naléhavou a související je potom, kolik je v České republice filmových historiků, kteří se mohou věnovat výzkumu filmové historie jako své hlavní profesi.

Osobně pokládám za velmi zajímavé informace o tom, jaký měli čeští filmaři vliv na žánrovou produkci východoněmeckého studia DEFA. Pavel Skopal na základě archivních pramenů a odborné literatury ukazuje, jak chtělo studio DEFA upravit zastoupení žánrů ve své filmové produkci, a proto se snažilo rozvíjet spolupráci se zahraničními filmaři v oblasti hudebních filmů, kriminálek a dobrodružných snímků. Skopal upozorňuje, že výsledky byly značně různorodé. Lední muzikál *STRAŠNÁ ŽENA* Jindřicha Poláka, natočený v koprodukcii s FSB, byl například kritiky hodnocen negativně, a nestal se ani diváckým hitem. DEFA angažovala české režiséry Josefa Macha, Hanuše Burgera a Vladimíra Breberu přímo pro vlastní žánrovou produkci. Josef Mach pro studio DEFA natočil divácky úspěšnou indiánku *SYNOVÉ VELKÉ MEDVĚDICE*. Na film přišlo skoro 5 milionů diváků a právě on založil bohatou tradici východoněmeckých indiánek, často s Gojko Mitičem v hlavní roli, které měly být protiváhou západo-

německých adaptací knih Karla Maye. Josef Mach tak vytvořil jeden z komerčně neúspěšnějších snímků studia DEFA. S postupujícím uvolňováním poměrů v československé kultuře se nicméně snižoval zájem NDR o spolupráci s českými filmaři, a to z obav o to, aby neovlivňovali své východoněmecké kolegy.

Ve druhé části své práce Pavel Skopal přehledně zachycuje vývoj distribuce v Československu, Polsku a NDR. Právě zde nejlépe vynikne vhodnost výběru NDR a Polska pro srovnání. Autor ukazuje, že síť kin v Československu a v těchto dvou zemích byla po skončení druhé světové války zcela rozdílná. Je zajímavé sledovat, jakým způsobem se komunistické strany v 50. letech snažily využít film k propagování své politiky a jak se filmová představení stávala součástí dobových politických rituálů. Autor dobře přibližuje, do jaké míry se mělo v této oblasti vycházet ze sovětského vzoru a jak se v případě Polska v průběhu 50. let ukázalo, že tato země už ani v oblasti kinematografie nechce být poslušným vazalem Sovětského svazu. Zde se opět nabízí námět pro samostatnou studii, která by se zabývala problematikou uvádění sovětských filmů v Československu. Na základě archivních pramenů autor prezentuje, jak kina v zemích východního bloku bojovala s tím, že měla uvádět stanovené procento sovětských filmů, ale současně chtěla mít slušnou tržbu, což hodně zajišťovala západoevropská a někdy americká produkce. Pavel Skopal zařadil do této části také lokální případové studie o uvádění filmů v Lipsku, Brně a Poznani, mezi nimiž lze opět sledovat dílčí rozdíly. Dobře tyto studie také ukazují, jak byla kina součástí místní kultury.

Třetí část Skopalovy knihy je věnována divácké recepci a představuje, jak vypadaly v zemích severského trojúhelníku sociologické výzkumy filmového diváka, z nichž pro naše prostředí byly zásadní výzkumy Karla Moravy. Zajímavé jsou určitě přehledy vývoje diváckých preferencí v jednotlivých zemích. Pro potřeby této analýzy si autor rozdělil sledované období do několika fází,

kteří mu umožňují dobře reflektovat proměny návštěvnosti. Pokud jde o čísla pro česká kina, je znovu nutné ocenit práci Jiřího Havelky, z jehož přehledových publikací čerpají filmoví historici již několik desetiletí. Domnívám se, že v této pasáži by bylo vhodné mít i základní informace ke Slovensku. Pavel Skopal již v úvodu práce deklaruje, že se bude zaměřovat na české země, nicméně právě s ohledem na recepci by bylo zajímavé vědět, zda lze zaznamenat nějaké rozdíly mezi preferencemi diváků v českých zemích a na Slovensku. Jistě je pak opět na místě otázka dostupnosti přesných dat o návštěvnosti slovenských kin pro celé sledované období. Současně by bylo asi dobré ještě podrobněji prozkoumat vliv rozvoje televizního vysílání na návštěvnost kin. Nabízí se zde rozvést, jaká byla programová nabídka v televizi (zvláště z hlediska uvádění filmů) a proč tedy lidé často raději zůstávali doma u televizorů. Na straně druhé však přehledy nejnavštěvovanějších filmů ukazují, jak je někdy filmová popularita proměnlivá. V 60. letech byly nejpopulárnější západoněmecké mayovky, které každoročně reprízuje některá česká televize, většinou v rámci letního programového schématu. Důkazem přetrvávající popularity může být i fakt, že vedení veřejnoprávní České televize v červnu 2015 okamžitě zařadilo film VINNETOU do programu v den, kdy zemřel francouzský herec Pierre Brice. Na druhou stranu zapomenutými díly bez televizních repríz jsou filmy SYN KAPITÁNA BLOODA a TAJEMSTVÍ ČÍNSKÉHO KARAFIÁTU (4. a 8. film žebříčku 60. let v českých zemích, s. 223).

Celkově lze knihu Pavla Skopala hodnotit jako významný příspěvek k mapování české filmové historie. Velmi důležité je, že autor se dlouhodobě zajímá o produkční historii filmů, systémy distribuce a filmového diváka, což jsou oblasti, které je nutné v české filmové historii dále rozvíjet. Jak jsem uvedl na začátku, je velkou předností publikace skutečně rozsáhlý archivní výzkum v domácích i zahraničních archivech a desítky odborných knih, které autor prostudoval a využil při své práci. Skopalova kniha dokazuje, jak užitečné

může být porovnávání naší kinematografie se zahraniční, zde s východoněmeckou a polskou. Monografie nabízí mnoho různých témat, jež by jistě mohla být rozvinuta do samostatných studií a publikací. Kniha je velmi pečlivě připravena i z redakčního hlediska, obsahuje seznam zkratek, filmografický rejstřík i jmenný rejstřík, má i velmi dobrou grafickou úpravu a je doplněna řadou fotografií, které se přesně vztahují k jednotlivým částem knihy. Autor také do textu zařadil různé důležité grafy, které napomáhají čtenářově orientaci v číselných údajích.

Petr Bednařík

Vztah římskokatolické církve k filmu v českém prostředí od počátku kinematografie do roku 1948

Vztah římskokatolické církve k modernímu post-osvícenskému světu má bohatou a zároveň komplikovanou historii. Od konce 18. století můžeme sledovat v podstatě setrvalý trend vytlačování náboženství z veřejného prostoru. Navzdory tomu, že osvícenští panovníci i revolucionáři uváděli do praktického života v podstatě základní křesťanskou ideu svobody a důstojnosti každého člověka, církevní hierarchie zůstávala až na výjimky vůči jejich aktivitám chladná, ne-li odmítavá. Společnost proměňující se pod vlivem individualismu, relativismu, náboženské svobody i svobody svědomí vyvolávala v církevních kruzích stále větší obavy. Když se zdánlivě teoretické filozofické myšlenky osvícenců odrazily v popravě Ludvíka XVI., napoleonských válkách či v rozpadu Svaté říše římské, a když se i z liberálního papeže Pia IX. stal po revoluční zkušenosti roku 1848 hlavní exponent reakce a konzervatismu, stala se cesta do katolického ghetta neodvratitelnou. Katolická církevní hierarchie uzavřela blízká spojení s konzervativními mocenskými centry a opevnila se na poli filozofie a teologie novotomismem a na poli kultury antimodernismem.

Konzervativní trendy vyvrcholily za pontifikátu papeže Pia X., kdy byly oficiálně formulovány v encyklice *Pascendi Dominici Gregis* z roku 1907 a mottu proprio *Sacrorum Antistitum* z roku 1910, které ukládalo všem kněžím složit antimodernistickou přísahu. Tato povinnost byla pro

kněze a seminaristy platná až do roku 1967. Období od Francouzské revoluce do II. vatikánského koncilu tak bylo dost možná nejkonzervativnějším obdobím katolické církve dosavadních dějin.

Katolická církev ovšem nikdy nevydržela být uniformní organizací povolující pouze jeden možný způsob myšlení. Navzdory nejrůznějším represím a snahám o bigotní monotónnost se ke konci 19. století přihlásila o slovo modernistická frakce se svým požadavkem dialogu církve s moderní společností a s moderní vědou. Od počátku 20. století pak v církvi silil hlas laické většiny a i kněží a řeholníci byli postupně nuceni vyjít ze svého klidného ústraní do ruchu moderního světa. Katolíci začali zakládat spolky, sdružení a politické strany, a aktivně tak působit v sekulárním světě.

V činnosti nejrůznějších katolických osobností i spolků první poloviny 20. století, alespoň tak, jak se jeví ve světle mého dosavadního průzkumu, se dají vysledovat dva stěžejní pohledy na svět a katolickou aktivitu v něm. Ten první, který budu pracovně nazývat „katolictví jako ghetto ve světě“, vychází z představy, že je nutné vytvářet katolické varianty světské či národní práce. Vedle světského a národního Sokola tak staví katolického Orla, vedle světské poezie katolickou poezii a vedle světského filmu katolický film. Netřeba dodávat, že katolická varianta má být vždy kvalitnější, mravnější a dokonalejší. Naproti tomu stojí

pohled na svět, který se již do ghetta utíkat nepotřebuje. Jako reprezentanta tohoto pohledu vnímám v českém prostředí Dominika Pecku, který píše, že církev nesmí být ghetto hlídající si své pravdy ve věčné opozici se světem. Církev nesmí být ani jednou z mnoha sekt, které si chrání a pěstují svůj originální návod na život. Církev nemá stavět proti hodnotám světským hodnoty své — katolické. Je oxymorónem mluvit o katolické filosofii, katolické vědě, katolickém umění, „nebo dokonce o katolických stranách politických, katolickém kaktusářství nebo katolickém ping-pongu. Katolictví znamená obecnost, celost, úhrn, otevřenou bránu všemu velkému a krásnému na světě.“¹⁾ Proto tento pohled budu nazývat „katolictví jako maxima světa“.

Tento dvojí přístup se odráží, zdá se, v řadě konkrétních kulturních strategií a projevů katolické církve v sekularizujícím se světě. Ve své disertační práci se chci zabývat těmito strategiemi a projevy v rámci vztahu k jednomu konkrétnímu médiu — k filmu, a to v situaci, kdy církev již vyhlížela z ghetta a pootvírala se světu. Do své postupně se rozevírající náruče sice pojala čím dál tím více z moderního světa, ale zároveň vše podrobovala přísné kontrole hnané strachem ze všeho revolučního, nemorálního nebo prostě z toho, co neodpovídalo oficiálnímu katolickému učení. Zajímá se budu o situaci v českojazyčném římskokatolickém prostředí (tedy České země mimo Slovenska a Sudet) do roku 1948. To proto, že se z velké části chci opírat o filmové recenze, informace a glosy z kulturních katolických periodik, která kontinuálně vycházela právě do roku 1948. Disertační práce si neklade za cíl zmapovat podrobně i dění uvnitř protestantských církví. Jejich práce na poli filmu však alespoň rámcově zmíněna bude. Protestantské církve se s církví ka-

tolickou navzájem ovlivňovaly — byly si inspirací i se vůči sobě vymezovaly.

Vztah katolické církve k filmu jako specifickému modernímu médiu je velice různorodý a ambivalentní, stejně jako vztah k celému modernímu světu. Prolínají se v něm dvě polohy: strach z morálního úpadku a aktivismus živěný nadějí na spoutání a zužitkování nového média. Nutno říci, že se obě polohy vskutku prolínají a jen málokdy je lze spatřit ve své krystalické a proti sobě vyhraněné poloze.

Většina katolické rétoriky se v podstatě nelišila od rétoriky různých výchovatelských spolků, které bránily společnost a především mládež před divokým a „nevychovaným“ filmem.²⁾ I katolické kruhy toužily kinematografii disciplinovat a přizpůsobit svým vzdělávacím a výchovným potřebám. Rozdíl byl ve vědomém vztazení se k Božímu řádu. Dle katolického tomistického pohledu existují ve světě Bohem vložené a rozumem poznatelné objektivní danosti. Lidské dílo, které tyto danosti objeví a jimi se řídí, v sobě odráží pravdu a směřuje k Bohu. Tak i film se měl v péči a pod dozorem katolických odborníků přizpůsobit světu a společnosti, nikoliv naopak. V praxi se katolické snahy o podrobení si filmu projevíly v následujících činnostech: kritice, cenzuře a vlastní filmové tvorbě.

Filmová kritika probíhala nejvíce na stránkách katolických kulturních periodik. Ta se však filmem po teoretické stránce nezaobírala tak často jako etablovanými uměleckými oblastmi. V katolických časopisech *Akord*, *Archa* anebo *Na hlubinu* se zmínky o filmu objevují spíše sporadicky, a když už se objeví, tak nevypovídají o nějakém jednotném koncepčním pohledu na moderní médium a moderní svět. Jednu z mála víceméně pravidelných filmových rubrik však od svého

1) Dominik Pecka, *Moderní člověk a křesťanství*. Praha: Vyšehrad 1948, s. 74.

2) Petra Hanáková, *Raný film mezi výchovou a pokušením*. In: Petra Hanáková – Libuše Heczková – Eva Kalivodová (eds.), *V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity*. Praha: Slon 2006, s. 171–192. Ivan Klimeš, *Děti v brlohu. Boj proti kinematografům — bojem o dítě!* In: Petra Hanáková – Libuše Heczková – Eva Kalivodová (eds.), *V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity*. Praha: Slon 2006, s. 193–236.

prvního ročníku přinášely *Lidové listy* — ústřední orgán České strany lidové.³⁾ O rubriku se starali František Jan Prokop, Václav Kašpar a Eduard Kačírek. Informace oscilovaly od krátkých reklam na dokumentární snímky z produkce některého katolického spolku až po obsáhlé celostránkové úvahy o poslání a smyslu kinematografie.⁴⁾ Nejčastěji však rubrika přinášela krátké kritické anotace na pražské premiéry či projekce filmové burzy.

Výsadní postavení měl z hlediska kinematografie mezi katolickými kulturními periodiky časopis *Katolík*.⁵⁾ Ten začal vycházet roku 1936 jako důsledek encykliky papeže Pia XI. *Vigilanti Cura*. V ní papež apeloval, aby po vzoru americké Ligy cudnosti vznikly katolické instituce, které by sledovaly a hodnotily filmy a výsledky svého hodnocení zveřejňovaly v příslušném periodiku. V Čechách se této aktivity ujala Katolická akce, která byla chápána jako zastřešující instituce koordinující ostatní katolické spolky. Personálně se protнула se Svatováclavskou ligou, jejíž sídlo na Hradčanech v Martinickém paláci převzala a začala vydávat časopis *Katolík*, jehož šéfredaktorem se stal jezuita Adolf Kajpr.⁶⁾ V časopise *Katolík* vycházely až do zániku periodika roku 1948 pravidelně informace o nově uvedených filmových titulech hodnocených cenzurním sborem Celostrátní katolické centrály kinematografické. Filmy byly členěny do čtyř kategorií. Skupina „A“ znamenala, že snímek je bez závad. Podskupina „Ad“ pak značila filmy vhodné i pro mládež. Skupina „B“

obsahovala filmy s drobnými závadami, skupina „C“ snímky s velkými závadami, a proto nevhodné pro katolíky a katolická kina, a skupina „D“ snímky katolíkům zakázané.⁷⁾ V prosinci 1946 byla otištěna nová upřesňující pravidla pro hodnocení filmů, která zdůrazňovala nutnost brát ohled na různá kulturní prostředí. Člen hodnotící komise se neměl ptát, zda je film naprosto v souladu s rigidní mravní dokonalostí, ale zda může nějakou konkrétní třídu diváků mravně ohrozit. To, co bylo možné dovolit „zkušeným intelektuálům“, nebylo vhodné pro venkovské farnosti, kde žili lidé tradičnějším způsobem života.⁸⁾

O vznik ryze katolické filmové společnosti, která by vyráběla morálně nezávadné a pro společnost užitečné snímky, usiloval moravský kněz a přední katolický modernista Karel Dostál Lutínov. V brněnském periodiku České strany lidové, v deníku *Den*, vedl Lutínov rubriku „Hovory literární a umělecké“, ve které kromě obecných úvah o kinematografii a kritik filmových titulů loboval za vznik filmové společnosti po vzoru německé Leogesellschaft.⁹⁾ Společnost Pax-film v Brně skutečně vznikla¹⁰⁾ a vydala první číslo svého věstníku.¹¹⁾ Její další osud však není prozatím příliš znám. Karel Dostál-Lutínov dne 29. listopadu 1923 nečekaně zemřel a bez svého hlavního organizátora filmová společnost zřejmě dlouho nepřežila. V Brně měly vzniknout také filmové ateliéry zřízené katolickou společností Merkuria-film.¹²⁾ Ani o této společnosti nemáme zatím dalších zpráv.

3) *Lidové listy. Ústřední orgán České strany lidové* (1922–1945).

4) Například ve Vánoční příloze *Lidových listů* z 25. prosince 1932 byla kinematografii věnovaná celá strana nazvaná „Film zapomínanou zbraní v apoštolátě katolickém“. Viz *Lidové listy* 11, 1932, č. 293 (25. 12.), s. 32 (Vánoční příloha).

5) *Katolík. List pro kulturu a život z víry* (1936–1948).

6) Vojtěch Novotný, *Maximální křesťanství, Adolf Kajpr SJ a list Katolík*. Praha: Karolinum 2012.

7) Pravidla klasifikace filmů přineslo první číslo časopisu *Katolík* vydané po nuceném přerušení za Protektorátu — Anon., Úvodem (pravidelná rubrika Film). *Katolík* 8, 1945, č. 1 (16. 12.), s. 8.

8) Anon., Nové označení klasifikace filmů. *Katolík* 9, 1946, č. 31 (22. 12.), s. 7.

9) Karel Dostál-Lutínov, Katolická filmová společnost. *Den* 11, 1922, č. 92, (2. 4.), s. 5.

10) *Filmový věstník* 2, 1922, č. 7 (15. 5.), s. 9.

11) *Pax-Film. Věstník družstva pro výrobu a propagaci dobrého filmu*. Brno, 1922.

12) Anon., Naš filmový průmysl. *Lidové listy* 1, 1922, č. 132 (13. 6.), s. 6.

Vedle filmové kritiky, cenzury a vlastních produkčních plánů, tedy činností, v jejichž rámci církev vstupovala aktivně na pole kinematografie s cílem spoluvytvářet její současnou podobu a ovlivnit její další vývoj, využívala církev film také ve své kulturně-osvětové práci. Katolické spolky i jednotliví faráři organizovali filmové projekce na farách i přímo v kostelech a různé katolické iniciativy si pořizovaly putovní kina. Největší síť katolických kin pak spravoval Orel, který promítal filmy ve svých tělocvičnách. Hlavním smyslem katolických projekcí mělo být kultivování, vzdělávání a mravní působení na široké vrstvy obyvatelstva. Zdá se však, že neméně důležité byly naděje na finanční úspěch projekcí. Získané peníze měly být použity na další rozvoj nejen filmových katolických aktivit.

Ve své disertační práci se budu zabývat touto zde ve stručnosti nastíněnou, složitou a nejednoznačnou situací, ve které se katolická církev nalézala. Zásadní pro mne bude pochopit snahu katolické církve vypořádat se s filmem jako s médiem, které reprezentovalo celý moderní svět. Vztah církve k filmu tak lze vnímat jako mikrokosmos, ve kterém se odráží celý složitý makrokosmos vztahů církve k modernitě se všemi jeho drobnými odstíny a nuancemi. Stěžejní otázky po kulturních projevech církve v sekularizujícím se světě tak nabudou konkrétní podoby v omezeném rámci české kinematografie první poloviny 20. století. Konkrétně pak mohou některé z těchto otázek znít: Jaké byly praktické kroky katolické církve v oblasti kinematografie? Jak postupovala ve stěžejních oblastech — teoretickém psaní o filmu, filmové cenzuře a vlastní filmové výrobě? Jakým způsobem a v jakých oblastech kinematografie se projevovaly dva základní pohledy (katolické ghetto a katolictví jako maxima světa) na katolickou aktivitu ve společnosti? Jaká byla

specifika katolické filmové práce oproti různým zájmovým spolkům a komerčním společnostem? Jak se v katolických periodikách o filmu psalo? Jaká problematika a jaká témata se s filmem nejčastěji pojila? Převládala obava z nebezpečí morálního úpadku způsobeného filmem, anebo převládala snaha využít film k výchově mládeže a propagandě vlastních témat? Jaké byly programy orelských kin a jaký byl jejich společenský význam a postavení v konkurenci ostatních kin? Jak byly vzájemně provázány aktivní snahy katolíků ovlivňovat podobu a směřování kinematografie s praktickou potřebou využít film k výchově publika a obstarání finančních prostředků? Jakým způsobem rezonovaly v českém katolickém prostředí impulzy ze zahraničí, především z Říma a z Německa? Jak se ke kinematografii stavěly katolické politické strany? Existovaly u nás katolické filmové výroby a jaká byla jejich produkce? Jak se po celé sledované období vztah církve k filmu proměňoval?

Disertační práce si klade za cíl zmapovat vztah katolické církve k filmu v českém prostředí do roku 1948, čemuž se dosud nikdo soustavně nevěnoval. Základní komplexní práce, zabývající se podobnou problematikou, pochází z Německa a je jí kniha Heinera Schmitta *Kirche und Film*.¹³⁾ Schmitt ve své knize podrobně mapuje produkci německých katolických i evangelických filmových společností a sleduje jejich vývoj v kontextu společenských změn. Vychází přitom z rozsáhlých archivních zdrojů, které zpracovává do velkého množství různých statistik a tabulek.

Z anglosaského světa pochází řada studií věnovaných situaci v USA, zejména působení Ligy cudnosti.¹⁴⁾ Pozoruhodné poznatky prezentují ve své společné monografii *Celluloid Sermons*¹⁵⁾ Terry Lindvall a Andrew Quicke. Autoři zkoumají křesťanské, převážně ovšem protestantské filmo-

13) Heiner Schmitt, *Kirche und Film*. Boppard am Rhein: Harald Boldt Verlag 1979.

14) Např.: Frank Walsh, *Sin and censorship*. New Haven: Yale University Press 1996.

15) Terry Lindvall – Andrew Quicke, *Celluloid Sermons. The Emergence of the Christian Film Industry 1930–1986*. New York, London: New York University Press 2011.

vě aktivity v USA mezi lety 1930 až 1986. Zajímavě poukazují na vědomou návaznost amerických protestantů na Jana Amose Komenského a jeho koncept vyučování pomocí obrazů. Filmovou cenzurou nejen ve vztahu k náboženství se pak zabývá sborník *Silencing Cinema*.¹⁶⁾

Z české produkce je důležitá práce Viktora Velka o filmu *Svatý Václav*.¹⁷⁾ Studie byla vydána spolu s DVD s filmem *Svatý Václav* u příležitosti Dne české státnosti 28. září 2010 a Velek v ní podává ucelený výklad o genezi našeho jediného dlouhého hraného filmu, na jehož vzniku se finančně podílela katolická církev. Zajímavá je také studie Rudolfa Vévody¹⁸⁾, která se populárnější formou zamýšlí nad vztahem papežů 20. století k filmu. Dále jsou důležité práce Vojtěcha Novotného, Martina C. Putny, Bohumila Zlámala, Pavla Marka či Františka X. Halase. Tito autoři se zabývají katolickým prostředím první poloviny 20. století z hledisek svých domovských oborů (dějiny teologie, literární historie, politická historie), přinášejí však řadu důležitých informací i pro výzkum v oblasti kinematografie. Vojtěch Novotný vyučuje dogmatickou teologii na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Ve své monografii věnované životu jezuity Adolfa Kajpra¹⁹⁾ se zabývá především jeho působením ve funkci vedoucího redaktora časopisu *Katolík*, tedy časopisu, ve kterém pravidelně vycházely informace z katolické filmové cenzury. Rozsáhlá kniha Martina C. Putny *Česká katolická literatura v kontextech 1918–1945*²⁰⁾ navazuje na jeho habilitaci

o katolické literatuře do roku 1918. Ač jde primárně o literárněvědnou studii, věnuje se Putna zevrubně kulturním a společenským kontextům, v nichž literární díla vznikala. Podává tak důležité informace o myšlenkovém prostředí katolické inteligence první poloviny 20. století, které nahlíží i v rámci složitých vztahů, které mezi jednotlivými aktéry panovaly.

Nově zpracované dějiny české katolické církve bohužel chybí. Existují však skripta Bohumila Zlámala pro Cyrilometodějskou bohosloveckou fakultu,²¹⁾ která ve dvou svazcích podávají kvalitní přehled po českých církevních dějinách první poloviny 20. století. Zlámál se v nich nevěnuje pouze politickým a institucionálním dějinám, ale postupuje po jednotlivých tématech, jako jsou např. Poutě do ciziny, Katolická charita, Katolické písemnictví atd. Petr Marek je autorem celé řady studií z oblasti církevních dějin. Pro můj výzkum jsou obzvláště důležité jeho monografie popisující životy našich dvou významných katolických osobností, které se obě různým způsobem zapojily do katolických filmových aktivit. Karel Dostál-Lutinov²²⁾ inicioval, jak již bylo řečeno, vznik první katolické filmové výroby Pax-film, František Kordač²³⁾ měl zase jako arcibiskup pražský ve své kompetenci rozhodující moc nad všemi katolickými spolky a iniciativami. Skutečnost, že i pražský arcibiskup přemýšlel o smyslu kinematografie a možnostech jejího využití, dokládá rozhovor, který poskytl na toto téma a který otiskly velkopáteční *Lidové listy*.²⁴⁾

16) Např.: Daniël Biltereyst – Roel Vande Winkel (eds.), *Silencing Cinema*. New York: Palgrave Macmillan 2013.

17) Viktor Velek, *Svatý Václav, první československý historický velkofilm*. Praha: Úřad vlády České republiky 2010.

18) Rudolf Vévoda, „Tohle bláznění nebude dlouho trvat“. Papežové a film do poloviny 20. století. In: Média, kultura a náboženství. Praha: Vyšší odborná škola publicistiky 2007, s. 147–154.

19) V. Novotný, c. d.

20) Martin C. Putna, *Česká katolická literatura v kontextech, 1918–1945*. Praha: Torst 2010.

21) Bohumil Zlámál, *Příručka českých církevních dějin X. Doba československého katolicismu (1918–1950)*. Olomouc: Česká katolická charita 1972.

22) Pavel Marek – Ladislav Soldán, *Karel Dostál-Lutinov bez mýtů, předsudků a iluzí*. Třebíč: Arca JiMfa 1998.

23) Pavel Marek – Marek Šmíd, *Arcibiskup pražský prof. dr. František Kordač*. Olomouc: Katedra politologie a evropských studií FF UP v Olomouci v nakladatelství Moneta-FM 2005.

24) František Kordač, O filmu a zfilmování Bible. *Lidové listy* 10, 1931, č. 78 (3. 4.), s. 1.

Důležitou a svým rozsahem v našem prostředí ojedinělou studii o dějinách Vatikánu podává František X. Halas.²⁵⁾ Halas se zabývá nejen dějinami papežství, okolnostmi vzniku a dalším vývojem městského státu Vatikán, ale podrobně se věnuje vztahům mezi Vatikánem a Českými zeměmi. Uplatňuje při tom své znalosti historika, ale také diplomata a českého velvyslance u Svatého stolce. Vydávání knih z oblasti církevních dějin se dlouhodobě věnuje brněnské Centrum pro studium demokracie a kultury. Do okruhu autorů kolem tohoto vydavatelství patří Jiří Hanuš, který je autorem a editorem řady publikací a působí také jako šéfredaktor časopisu *Církevní dějiny*. Zapomenout nelze ani na Jaroslava Šebka, který působí v Historickém ústavu Akademie věd a který se dlouhodobě zabývá církevními dějinami 19. a 20. století. Šebek je mimo jiné spolueditorem edice bohemikálních archivních materiálů z vatikánského archivu.²⁶⁾

Problematiku vztahu církve k modernímu světu a filmovému médiu je důležité zasadit do dobového rámce myšlení katolických intelektuálů, který byl určen novotomismem. Disertační práce proto bude čerpat z tomistických autorů, kteří se ve svém díle zabývali vztahem člověka k modernímu světu a k umění. Ústřední postavou, na kterou čeští tomisté odkazují, je Jacques Maritain.²⁷⁾

V českém, respektive moravském prostředí byl zásadní okruh tomistů okolo olomouckých dominikánů a jejich revue *Na hlubinu* a dále dílo kněze brněnské diecéze Dominika Pecky.²⁸⁾ Bez zajímavosti není drobná kniha Ferdinanda Pujmana, která pojednává o vztahu tomismu k modernímu umění z pohledu katolíka-marxisty.²⁹⁾ Ferdinand Pujman, operní režisér, dramaturg Národního divadla a manžel Marie Pujmanové, obdivoval tomistické spojení světa duchovního i pozemského do jednoho „dvojlomného křišťálu“, jak toto spojení nazýval. Zároveň chápal snahu o propojení duchovního a světského jako hlavní a niterný cíl veškerého umění, což dokazoval příklady z Danteho Božské komedie, ale také výkladem moderního avantgardního umění Jeana Cocteaua, Pařížské šestky anebo socialistického realismu.

Disertační práce bude čerpat primárně z článků, glos a filmových recenzí, které vycházely v katolických kulturních periodikách.³⁰⁾ Kromě kulturních periodik a novinových rubrik je třeba zohlednit i vnitroinstitucionální tiskoviny katolické církve. Jedná se o pravidelně vycházející oběžníky, které informují diecézní kněžstvo o novinkách, doporučeních a nařízeních z centra.³¹⁾ Pramenem pro hlavní směrnice katolického vývoje v oblasti kinematografie jsou tři papežské

25) František X. Halas, *Fenomén Vatikán*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2013.

26) Pavel Helan – Jaroslav Šebek (eds.), *Československo a Svatý stolec II/1. Kongregace pro mimořádné církevní záležitosti (1919–1925)*. Praha: Masarykův ústav a Akademie věd ČR 2013.

27) Jacques Maritain, *Umění a scholastika*. Olomouc: Knihovna Filosofické revue 1933. Jacques Maritain, *Odpovědnost umělce*. Praha: Triáda 2011.

28) Dominik Pecka, *Moderní člověk a křesťanství*. Praha: Vyšehrad 1948. Dominik Pecka, *Člověk a technika*. Praha: Vyšehrad 1969. Dominik Pecka, *Člověk. Filosofická antropologie*. Řím: Křesťanská akademie 1970 – 1971.

29) Ferdinand Pujman, *Tomismus a dnešní umění*. Olomouc: Filosofická revue 1933.

30) Akord. *Revue pro literaturu, umění a život* (1933–1948). Archa. *Revue pro katolickou kulturu* (1912–1948). Archy (1926–1948). Dorost. *Věstník české mládeže pro vzdělávání, zábavu a poučení* (1918–1948). Jitro. *Časopis středoškolských studentů katolických* (1919–1941). Katolík. *List pro kulturu a život z víry* (1936–1948). Na hlubinu. *Časopis pro pěstování a prohloubení duchovního života* (1926 – 1948). Nova et Vetera (1912–1922). Rozmach. *Čtrnáctideník pro politiku a národní kulturu* (1923–1927). Řád. *Revue pro kulturu a život* (1932–1944). Život. *Myšlenky o socialismu, umění, náboženství a politice* (1919–1936). Lidové listy. *Ústřední orgán České strany lidové* (1922–1945).

31) *Acta Curiae Archiepiscopalis Pragensis. Ordinariátní list Pražské arcidiecéze. Acta Curiae Archiepiscopalis Olomucensis. Acta Curiae Episcopalis Bohemo–Budvicensis. Acta Curiae Episcopalis Brunensis. Acta Curiae Episcopalis Litomericensis. Acta Curiae Reginae–Gradecensis.*

encyklyky *Divini Illius Magistri* z roku 1929, výše zmíněná *Vigilanti Cura* z roku 1936 a *Miranda Prosus* z roku 1957.³²⁾

Významným zdrojem informací budou samozřejmě materiály archivní. Záležitosti katolických spolků ve vztahu k centru jsou dochovány v rozsáhlém fondu Pražského arcibiskupství³³⁾ a ve fondu ordinariátu pražského arcibiskupství.³⁴⁾ Centrální fond Československého Orla je dochován v Archivu Národního muzea,³⁵⁾ stejně jako důležitý, rozsáhlý a bohužel dosud nezpracovaný fond Svatováclavské ligy, která fungovala jako ústředí Katolické akce u nás.³⁶⁾ Dalších osm archivních fondů místních a okresních výborů Katolické akce je roztroušeno po jednotlivých okresních archivech.³⁷⁾ Fond Katolické jednoty svatováclavské je pak uložen v Archivu hlavního města Prahy.³⁸⁾

Dosavadní průzkum tématu přinesl zatím více otázek než odpovědí. Je zřejmé, že nepostačí pouze zmapovat dobový tisk a prameny, ale že bude nutné provést hlubší analýzu všech typů shromážděných textů. Z doposud prozkoumaných zdrojů lze vypozařovat dva pohledy na kinematografii, potažmo celý moderní svět a katolickou práci s ním a v něm. Již dříve jsem zmínil, že pracovníě lze tyto dva pohledy charakterizovat jako pohled, který vnímá „katolictví jako ghetto ve světě“, a pohled, který vnímá „katolictví jako maximum světa“. První vidí film jako dobrý a kvalitní, protože je katolický. Druhý pohled vidí film jako katolický, protože je dobrý a kvalitní. Analýza konkrétních forem projevů těchto dvou pohledů v teoretickém psaní o filmu, ve filmové cenzuře, ve vlastní filmové výrobě, stejně jako ve vztahu

k vlastním filmovým projekcím, bude podstatou celého výzkumu.

Dále si disertační práce klade za cíl zkorigovat převládající pohled na katolickou filmovou praxi jako pouhou snahu zdisciplinovat a podříditi si filmové médium (zde jako reprezentanta celého moderního světa) pomocí svých vlastních aparátů a realizovat svou touhu dohlížet a trestat. Na druhou stranu lze církevní aktivity, ve kterých byla vždy upřednostněna výchova filmových diváků i tvůrců před zákazy a tresty, číst jako vážně míněné příspěvky katolické církve do diskuze o roli umění ve společnosti, s tím, že církev nabízí svůj staletými prověřený přístup ke světu, který konfrontuje s moderním médiem v moderní době.

Petr Hasan

32) Poslední zmíněná encyklika sice dobou svého vzniku nezapadá do zkoumaného období, přesto bude vzata v potaz. Přináší totiž informace o tom, jak ve společnosti rezonovala předchozí filmová encyklika *Vigilanti Cura*.

33) Archiv pražského arcibiskupství, Praha (1221–1950), Národní archiv.

34) Archiv pražského arcibiskupství–ordinariát, Praha (1536–1939), Národní archiv.

35) Československý Orel (1911–1948), Národní muzeum — Historické muzeum — Archiv tělesné výchovy a sportu.

36) Svatováclavská liga (1927–1948), Archiv Národního muzea.

37) Např.: Katolická akce — farní výbor, České Heřmanice (1931–1943), státní okresní archiv Ústí nad Orlicí. Katolická akce — okresní výbor Dobříš (1900–1949), Státní okresní archiv Příbram.

38) Katolická jednota svatováclavská Praha (1887–1951), Archiv hlavního města Prahy.

Kritické vydání vybraných textů Galiny Kopaněvy

Cílem kritického vydání vybraných textů Galiny Kopaněvy (1931–2012) je v jednom svazku připomenout dílo výjimečné publicistky a pedagožky, která se po několik desetiletí podílela na formování českého, ale i slovenského myšlení o filmu. Díky autorčině zájmu o kinematografie střední a východní Evropy a SSSR by měla chystaná kniha také poskytnout osobitý vhled do filmové produkce z proveniencí, jež mají v současné distribuční nabídce okrajové zastoupení.

Doc. PhDr. Galina Kopaněva, CSc. pocházela z rodiny bělogvardějského emigranta, lesního inženýra, a české učitelky, narozené v Rusku, kteří po Říjnové revoluci opustili vlast a usadili se v Kolíně. Středoškolskou výuku absolvovala Kopaněva už v Praze, kde dále pokračovala na vysoké škole. Vybrala si FAMU, ve školním roce 1950/51 začala studovat obor režie. Po čase přestoupila na obor dramaturgie a věda, specializace filmová věda, na němž v červnu 1957 obhájila diplomovou práci. Několik let se živila jako překladatelka, lektorka filmových představení a publicistka na volné noze, než v nakladatelství Orbis (1961–1964) založila filmovou edici. Odtud odešla do měsíčníku *Film a doba* (1964–1979), kde působila jako redaktorka. Od počátku 70. let vyučovala na katedře divadelní a filmové vědy FF UK a externě přednášela na FAMU. Vedle akademické dráhy se Kopaněva jako lektorka filmových klubů dále věnovala popularizaci umělecky

hodnotných filmů. V 90. letech stála u vzniku programové sekce Na východ od západu na MFF Karlovy Vary, představující tvorbu začínajících režisérů z bývalých socialistických zemí. Spolupracovala s Letní filmovou školou, Febiofestem, Seminářem ruských filmů a dalšími festivaly. S Českými centry, organizací Ministerstva zahraničních věcí ČR, připravovala a uváděla přehlídky české kinematografie v Rusku.

Svým pracovním záběrem propojovala Galina Kopaněva svět filmové teorie a praxe. Přestože si ji kulturní veřejnost pamatuje v pozdějších letech hlavně jako pedagožku a lektorku, mimořádně rozsáhlá je i její publikační činnost. Vedle textů v odborných periodících (*Film a doba*, *Kino*, *Záběr*, *Film a divadlo*) přispívala v různých novinářských žánrech také do denního tisku, kam zejména v 70. letech psala o filmech nejen východního, ale i západního bloku (*Mladá fronta*, *Zemědělské noviny*, *Svobodné slovo*). Její texty najdeme i ve filmologických sbornících, v katalogích festivalů a přehlídek. Publikovala také v zahraničních odborných časopisech (bulharský *Pogled*, německý *Film und Fernsehen* aj.). Podepisovala se Kopaněvová nebo Kopaněva, občas používala pseudonymy K. Panová, Božena Vaculíková, ale i další. Nepřehlédnutelná je její překladatelská činnost, díky níž se čtenáři seznamovali s filmovým děním a myšlením v zahraničí (především v SSSR). Samostatnou odbornou knihu o několika stech

stranách Kopaněva za svůj život nevydala (napsala však v roce 1978 rigorózní práci o Davidu Wark Griffithovi a v roce 1984 kandidátskou dizertaci o vývojových tendencích bulharské kinematografie). V roce 1988 byla spoluautorkou publikace *Řeč dramatu. (Umění vnímat umění) II. Film a televize*, kam přispěla rozsáhlou částí o filmu. Pro Československý filmový ústav připravila několik publikací, zejména o sovětském filmu (například monografie *Tengiz Abuladze, Iosif Chejfic a Nikita Michalkov*).

Galina Kopaněva začala publikovat v 50. letech 20. století, její poslední texty vyšly v roce 2010, což v úhrnu tvoří více než padesát let práce, v některých obdobích (60.–70. léta) velmi intenzivní. Možná právě objemnost materiálu byla důvodem, proč už dříve nevznikla kniha jejích vybraných publikačních výstupů. Do edičního plánu Knihovny Iluminace, řízené do roku 2012 Janem Lukešem, se ji z různých důvodů zařadit nepodařilo, přestože se o tom od druhé poloviny 90. let uvažovalo (Kopaněva tehdy na základě Lukešova oslovení připravila se svými studenty několik xerokopií textů z časopisu *Film a doba*, které však dále nepředala). Příležitost k sestavení knihy článků Galiny Kopaněvy přišla znovu s jejím úmrtím v roce 2012. Tehdy Národní filmový archiv začal systematicky zpracovávat autorčino dílo s cílem vydání knihy (na práci se vedle mne podílejí též Miloš Fikejz z Knihovny NFA a Soňa Weigertová z oddělení výzkumu).

Ještě před zahájením práce na publikaci jsem od dědiců převzal do trvalého užívání písemnou pozůstalost Galiny Kopaněvy. Byla mi svěřena k odbornému zpracování, volnému užití pro badatelské účely a pro vznikající knihu. Pozůstalost obnáší materiál, který lze rozdělit asi do 40 archivních kartonů. Vedle strojopisných podkladů pro přednášky obsahuje hlavně výstřižkový archiv Kopaněvy, jež si během svého života sestavovala především z českého, slovenského, ruského a polského tisku. Součástí pozůstalosti jsou i šanony, v nichž si Kopaněva archivovala vlastní publikované texty, nalepené na arších A4 papíru.

Bohužel u většiny výstřižků scházejí úplné bibliografické údaje a jejich zdroje je tedy třeba identifikovat. Z knižní pozůstalosti Kopaněvy bylo v Knihovně NFA zpřístupněno 64 knih.

Při výběru textů do jednoho svazku, jehož rozsah odhaduji na maximálně 550 stran, jsem jako odpovědný redaktor stál před rozhodnutím, zda vytvořit historizující průřez celým dílem Galiny Kopaněvy, nebo zda vybrat texty, které výrazněji obohatily filmovou publicistiku a jsou sdělné i pro dnešního čtenáře. Přiklonil jsem se k druhé variantě, ačkoliv si myslím, že striktní dodržování zvoleného kritéria není možné. Tematické rozřazení textů bude přitom následující:

- česká a slovenská kinematografie
- sovětská a ruská kinematografie
- východoevropská kinematografie
- západoevropská (vzhledem k autorčině zájmu především italská) kinematografie
- rozhovory s českými a slovenskými tvůrci
- rozhovory se zahraničními tvůrci

Rozhovory, jimiž byla Kopaněva díky pronikavosti svých otázek, vzhledu do problematiky a literárnímu zpracování pověstná, budou vyčleněny do samostatných oddílů. Následovat bude ediční poznámka, doslov, rejstřík jmen a filmů a bibliografie autorky.

V doslovu rozeberu formální a obsahovou specifiky textů Galiny Kopaněvy. Zamyslím se nad jejím místem v československé filmové publicistice mezi jejími generačními soupeřnými (Jaroslav Boček, Miloš Fiala, Jiří Pittermann, Eva Zaoralová a další) a v širším časovém horizontu. Zmíním výjimečnost Kopaněvy i v tom smyslu, že se s řadou domácích a zahraničních (především sovětských, středo- a východoevropských) tvůrců osobně znala. Mimo jiné si položím otázku, jak její psaní o filmu ovlivnila 60. léta a období československé nové vlny, jejíž myšlení se snažila svými texty postihnout.

Výbor textů je primárně cílen na odborného čtenáře, ale lze u něj předpokládat i zájem širší veřejnosti, především studentů, návštěvníků filmových akcí nebo členů filmových klubů, z nichž

mnozí mají Kopaněvu ještě v živé paměti. Obsáhla bibliografie by měla posloužit i jako jakýsi rozcestník pro čtenáře zajímající se o dějiny těch národních kinematografií, jimž se Kopaněva věnovala nejintenzivněji. Kniha, v jejímž pracovním názvu *Výzvy ke spolupřemýšlení. Filmové kritiky, studie, rozhovory* je obsažen autorčin oblíbený neologismus, často používaný v přednáškách a lektorských úvodech, vyjde v první polovině roku 2017 v koedici Národního filmového archivu s Nakladatelstvím AMU. Její vznik podpořila v roce 2014 Nadace Českého literárního fondu tvůrčím stipendiem.

Tomáš Hála

Z přírůstků Knihovny NFA

ALLEN, Robert Clyde

Film history : theory and practice / Robert C. Allen, Douglas Gomery. -- Boston : McGraw-Hill, 1993. -- xii, 276 s. : il. -- Předmluva, poznámky v textu - Bibliografie na s. 243–267, rejstřík - Knižní studie, která je rozčleněna do tří částí, zkoumá teoretické a praktické aspekty, povahu, metody a další možnosti filmové historiografie. -- ISBN 0-07-554871-2 (brož.)

ARCHIVNÍ

Archivní film dnes / Eliška Malečková (ed.) ; [redakční spolupráce Anna Batistová, Lucie Česálková, Matěj Strnad ; překlad z angličtiny Pavel Smutný, Tereza Vízková ; fotografie ze semináře Michaela Čejkové]. -- Praha : Národní filmový archiv, 2015. -- 119 s. : il. -- Úvod, poznámky v textu, o autorech - Obsahuje též: Přístup k filmovému dědictví v digitální éře / Kajsa Hedströmová - Projekt Digitální repozitář: víc než digitalizace / Elzbieta Wysoska - Chytrý, propojený, otevřený: projekt a výstavba post-analogového audiovizuálního archivu / Jan Müller - Po Obrazech pro budoucnost : vlastnická práva a přístup v digitálním světě / Julia Vytopilová - Imitace minulosti : kulturní paměť a digitalizace norských vzdělávacích filmů / Eirik Frisvold Hanssen - Deset let experimentů s digitálním přístupem v Deutsche Kinemathek / Martin Koerber - Nástup virtuality a rozšířené reality do Fondazione Cineteca Italiana / Luisa Comenciniová - Nevěřte trikům : kino jako politický prostor / Alejandro Bachmann - Co s tím vším děláte? : analog versus přístupnost / Andrea Meneghelli - Sborník příspěvků ze stejnojmenného mezinárodního semináře, který se uskutečnil 26. května 2015 v Městské knihovně v Praze coby doplňková iniciativa projektu Digitální restaurování českého filmového dědictví. Brožura obsahuje vedle úvodního a závěrečného diskuzního panelu příspěvky devíti přednášejících z různých evropských pamětových institucí (Itálie, Německo, Nizozemí, Norsko, Polsko, Rakousko, Švédsko) - z filmových institutů, archivů, filmoték, knihoven, muzeí -

kteří uchovávají rozličný záběr i množství filmových a audiovizuálních sbírek. Toto institucionální zázemí do jisté míry formuje pracovní zkušenosti autorů a má vliv na rozmanitou povahu jejich textů - některé jsou prezentacemi pozitivních výsledků konkrétních národních digitalizačních a zpřístupňovacích projektů, jiné reflexemi změn, k nimž v jednotlivých institucích dochází, další pak kritickými příspěvky, které poukazují na problémy, jež s sebou digitalizace přináší. Seminář připravily Národní filmový archiv, Kancelář Kreativní Evropa - MEDIA a Association des Cinémathèques Européennes (Asociace evropských filmoték). -- ISBN 978-80-7004-169-7 (brož.)

BARNOUW, Erik

Tube of plenty : the evolution of American television : second revised edition / Erik Barnouw. -- 2nd rev. ed. -- New York ; Oxford : Oxford University Press, 1990. -- viii, 607 s. : il., portréty, faksim. -- Předmluva, citáty, poznámky v textu - Bibliografie na s. 561–579, rejstřík - Druhé, revidované vydání obsáhlých dějin amerického televizního vysílání zkoumá vývoj a vliv moderních technologií a nejnovější dramatickou fází revoluce v oblasti komunikace. -- ISBN 978-0-19-506484-1 (brož.)

BODDY, William

Fifties television : the industry and its critics / William Boddy. -- 1st paper. ed. -- Urbana ; Chicago : University of Illinois Press, 1993. -- x, 294 s. -- (Illinois Studies in Communication). -- Úvod, poznámky v textu, o autorovi - Bibliografie na s. 257–286, rejstřík - Monografická studie poskytuje rozsáhlou a podrobnou analýzu rodícího se amerického televizního průmyslu v období jeho největšího hospodářského růstu, programových změn a kritických polemik. Pečlivě sleduje vývoj média od experimentálního období 20. a 30. let přes regulační boje 40. let a války programových sítí 50. let. -- ISBN 978-0-252-06299-5 (brož.)

CINEMA

Cinema futures - Cain, Abel or cable? : the screen arts in the digital age / edited by Thomas Elsaesser and Kay Hoffmann (EIKK). -- Amsterdam : Amsterdam University Press, 1998. -- 312 s. : il. -- (Film Culture in Transition). -- Předmluva, poznámky na s. 283–299, seznam vyobrazení, o autorech - Bibliografie na s. 267–273, rejstřík - Kolektivní monografie, ve které 17 mezinárodních odborníků (producenti, historici, kritici a novináři) zkoumá složitou dynamiku konvergence a divergence mezi audiovizuálními médii v digitální éře, kdy moderní technologie a různé sociální potřeby publika mění kulturní význam filmu a televize. -- ISBN 90-5356-312-1 (brož.)

CINEMA'S

Cinema's alchemist : the films of Péter Forgács / Bill Nichols and Michael Renov, editors. -- Minneapolis : University of Minnesota Press, 2011. -- xxi, 271 s. : il. -- (Visible Evidence ; vol. 25). -- Úvod, poznámky v textu, filmografie, o autorech - Rejstřík - Kolektivní monografie se zabývá činností a tvorbou maďarského filmaře a archiváře Pétera Forgáče (nar. 1950), který v polovině 70. let založil Archiv soukromé fotografie a filmu pro sběr amatérských a rodinných fotografií a filmů jako materiálu pro archeologický výzkum. Na základě dlouholeté archivářské práce vytvořil osobitý umělecký dokumentární cyklus pod názvem Soukromé Maďarsko. -- ISBN 978-0-8166-4875-7 (brož.)

DIVADLO

Divadlo v Dlouhé 1996/2011 : [patnáct let Divadla v Dlouhé / redakce Karola Štěpánová, Štěpán Otčenášek ; foto Magdalena Bláhová ... et al.]. -- Praha : Divadlo v Dlouhé, 2011. -- 208 s. : il., portréty. -- Poznámky v textu - Rejstřík - Jubilejní publikace mapuje uměleckou činnost pražského Divadla v Dlouhé od jeho založení. Vedle úvodních studií předních teatrologů kniha přináší kompletní soupisy všech inscenací, scénických čtení, festivalů, umělců (u některých i profily), zaměstnanců a externích spolupracovníků. -- ISBN 978-80-260-3501-5 (v knize neuvedeno : brož.)

DVOŘÁK, Jan

Karel Brožek : víra v sílu loutkového divadla / Jan Dvořák, Nina Malíková ; editor Jan Dvořák. -- 1. vyd. -- V Praze : Nakladatelství Pražská scéna ve spolupráci s Kulturním systémem Via Praga a s Výzkumným pracovištěm katedry alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2015. -- 319 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- (Režie ; sv. 15). -- Poznámky v textu, chronologický přehled, teatrografie K. Brožka, ediční poznámka, anglické resumé - Bibliografie na s. 296–311 - Profilová kolektivní monografie pokoušející

se z různých perspektiv postihnout životní osudy a uměleckou tvorbu českého divadelníka, režiséra a herce Karla Brožka (1935–2014), který patří k nejvýraznějším osobnostem moderního českého loutkového divadla. Zmíněna je i jeho spolupráce s televizí a filmem. -- ISBN 978-80-86102-92-4 (brož.)

FILM

Film literacy initiatives / [edited by Marcin Górecki, Agata Sotomska ; in collaboration with Creative Europe Desk Poland, Berlin-Brandenburg and Denmark]. -- [Varšava : Polish Film Institute, 2015]. -- 147 s. : il. (většinou barev.), faksim. -- Úvody, adresáře - Katalog, který představuje aktivity spojené s filmovou výchovou ve 23 evropských zemích. Jednotlivé profily aktivit obsahují také kontaktní údaje na konkrétní organizátory. Česká republika je zastoupena organizacemi a projekty Pastich Filmz, Jeden svět na školách, Program otevřeného filmového vzdělávání, Aeroškola, Film a škola, Animanie, Centrum dokumentárního filmu a Ultrafun. -- (Brož.)

FILMOVÁ

Filmová a televizní fakulta AMU : katedra scenáristiky a dramaturgie / [kolektiv autorů ; fotografie Jiří Bartoš, Štěpán Marko]. -- Vyd. 1. -- Praha : Akademie múzických umění v Praze, 2014. -- 295 s. : il. -- Autor úvodu Martin Ryšavý - Tabulky - V pilotní publikaci, která by následně měla vycházet každý rok, se prezentuje 23 studentů katedry scenáristiky a dramaturgie pražské FAMU se svými klauzurními pracemi i jinou scenáristickou tvorbou širší veřejnosti. Žánrově různorodé texty, ať už s původním námětem anebo s literární předlohou představují průřez texty aktuálně vznikajícími na školní půdě od autorů, kteří se za pár let budou aktivně podílet na podobě české kinematografie. - Obálkový název: KSD : první verze. -- ISBN 978-80-7331-321-0 (brož.)

FLEISCHER, Jan

An approach to screenwriting for the feature film - 4 lectures / Jan Fleischer. -- Amsterdam : SOURCES, 1995. -- 60 s. -- Autor úvodu Dick Willemsen - O autorovi - Knižní soubor čtyř přednášek o scenáristice, které připravil pro studenty National Film and Television School v Beaconsfieldu český scenárista působící jako pedagog od roku 1989 ve Velké Británii. -- ISBN 90-74921-10-8 (brož.)

FÜNFZIG

50 Jahre Österreichisches Filmmuseum : Projekte zum Jubiläum / [Hrsg.: Andreas Ungerböck, Mitko Javritchev ; Chefred.: Jörg Schiffauer, Roman Scheiber ; Mitarb.: Günter Pscheider, Oliver Stangl]. -- Wien : Substance Media, [2014]. -- 98 s. : il. (většinou barev.),

portréty, faksim. -- Úvod - Publikace shrnuje komentovaný přehled akcí (retrospektivní přehlídky, tematické výstavy a přednášky) a ediční plán k uctění jubilea Rakouského filmového muzea ve Vídni. Knihu, kterou provází množství obrazových dokumentů, doplňují informace o historii a činnosti muzea a rozhovory, vzpomínky a zdravotní pamětníky a současných odborných pracovníků a spolupracovníků. -- (Brož.)

GREČNER, Eduard

Film ako voľný verš / Eduard Grečner. -- 1. vyd. -- Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2015. -- 201 s. : il., portréty, faksim. -- (Studium). -- Vyd. ve spolupráci s Akademii umění v Banské Bystrici - Úvod, citáty, poznámky v textu - Sborník neobyčejně hlubokých úvah o filmu z pera slovenského režiséra Eduarda Grečnera, který v 22 esejích uvažuje nad osobnostmi a tvorbou výrazných postav slovenské a české (P. Bielik, E. Havetta, D. Hanák, J. Jakubisko, Š. Uher, S. Barabáš, K. Plicka) i zahraniční kinematografie (např. S. Ejzenštejn, A. Resnais, M. Antonioni, R. Bresson, J.-L. Godard, F. Truffaut, I. Bergman, A. Hitchcock, S. Paradžanov, K. Kiesłowski aj.). Autor se zároveň snaží postihnout dobové a další kontexty, které s danými filmaři souvisí. -- ISBN 978-80-85187-68-7 (brož.)

HERZ, Juraj

Juraj Herz : autopsie (pitva režiséra) / [text Juraj Herz a Jan Drbohlav ; odborná revize, slovníček osobností a filmografie Miloš Fikejz]. -- 1. vyd. -- Praha : Mladá fronta, 2015. -- 517 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Úvod, filmografie a teatrografie J. Herze, slovníček osobností, o autorech - Rejstřík jmenový - Memoáry filmového a divadelního režiséra slovenského původu Juraje Herze (nar. 1934), který s nezvyklou upřímností a otevřeností vypovídá nejen o pozadí natáčení svých filmů, z nichž některé náleží do zlatého fondu československé kinematografie, ale jeho vzpomínky jsou zároveň svědectvím o době nedávno minulé a o podmínkách, ve kterých žili a tvořili čeští a slovenští filmaři a divadelníci druhé poloviny 20. století. Kniha je doplněna podrobnou filmografií, přehledem divadelních režii a slovníčkem osobností v knize zmiňovaných. -- ISBN 978-80-204-2892-9 (váz.)

HOLLYWOOD

Hollywood in the age of television / edited by Tino Ballo. -- London ; New York : Routledge, 2014. -- 428 s. -- (Routledge Library Editions. Cinema ; vol. 2). -- Tabulky, poznámky v textu, o autorech - Bibliografie v textu, rejstřík - Kolektivní monografie zkoumá vyvíjející se vztah mezi filmovým průmyslem a televizí od roku 40. let až do současnosti. Důraz je kladen na institucionální a technologické dějiny filmového a televizního průmyslu. Autoři docházejí k závěru, že Hollywood a tele-

vize měly vždycky symbiotický vztah. -- ISBN 978-0-415-72662-7 (Volume 2 : váz.)

JAVORSKÁ, Kateřina

Letopisy zeleného festivalu : Envirofilm 1995–2014 / [Kateřina] Javorská, [Dagmar] Rajčanová, [Jozef] Klin- da. -- Vyd. 1. -- Banská Bystrica : Slovenská agentúra životného prostredia, 2014. -- 75 s. : barev. il., portréty. -- Úvod, chronologický přehled - Kronika dvacetileté historie mezinárodního festivalu filmů o životním prostředí Envirofilm v Banské Bystrici mapuje a shrnuje klíčové momenty této významné kulturně-společenské akce, profily programu jednotlivých ročníků a přibližuje oceněné tvůrce. -- ISBN 978-80-89503-30-8 (brož.)

JENKINS, Henry

Convergence culture : where old and new media collide : updated and with a new afterword / Henry Jenkins. -- 1st paperback publ. -- New York ; London : New York University Press, 2008. -- xi, 351 s. : il. -- Výňatky, citáty, poznámky v textu a na s. 297–317, slovníček pojmů, o autorovi - Rejstřík - Aktualizované vydání monografické studie, ve které jeden z nejrespektovanějších amerických analytiků médií mapuje nové teritorium: kde se stará a nová média protínají, kde se místní a korporáční média dostávají do konfliktu, kde se síla mediálního producenta a moc spotřebitele nepředvídatelným způsobem vzájemně ovlivňují. -- ISBN 978-0-8147-4295-2 (brož.)

JURÁČEK, Pavel

Situace vlka : (western 1971–1982) / Pavel Juráček ; [editor Pavel Hájek]. -- Vyd. 1. -- Praha : Knihovna Václava Havla, 2015. -- 274 s., [4] s. barev. obr. příl. : barev. faksim. -- (Dílo Pavla Juráčka ; sv. 10.). -- Životopisný medailonek Pavla Juráčka na obálce Miloš Fikejz - Úvod, poznámky na s. 13–16, ediční poznámka, o autorovi - Desátý svazek sebraných textů filmového scenáristy, režiséra a dramaturga Pavla Juráčka (1935–1989), jednoho z klíčových tvůrců „nové vlny“ československé kinematografie 60. let minulého století, přináší knižní vydání všech dochovaných textů Situace vlka (filmová povídka, literární scénář a rozhlasová hra), které napsal Pavel Juráček na motivy povídky Jacka Londona Neočekávané původně jako podklad pro připravovaný film. Knihu, kterou editor vybavil komentářem a poznámkovým aparátem, doplňují ještě další „provozní“ texty (přepis syžetu Londonovy povídky a synopse). -- ISBN 978-80-87490-62-4 (brož.)

KOVÁLYOVÁ, Heda

Hitler, Stalin a já : ústní historie 20. století : rozhovor Hedy Margoliové-Kovályové, autorky knihy Na vlastní kůži (1973), a filmové dokumentaristky Heleny Třeštíkové v Hedině bytě v Soukenické ulici v Praze, 28.–31.

srpna 2000 / Heda Margoliová-Kovályová, Helena Třeščíková ; k vydání připravil Ivan Margolius. -- 1. vyd. -- Praha : Mladá fronta, 2015. -- 224 s. -- Kniha uvádí téměř doslovný přepis rozhovoru známé filmové dokumentaristky Heleny Třeščíkové s překladatelkou a spisovatelkou Hedou Margoliovou Kovályovou (1919–2010), který se odehrál v srpnu roku 2000 ve spisovatelčině bytě v Praze během natáčení filmového dokumentu o ní. -- ISBN 978-80-204-3625-2 (váz.)

MANDER, Jerry

Four arguments for the elimination of television / by Jerry Mander. -- New York : Perennial, 2002. -- 371 s. -- O autorovi - Bibliografie na s. 363–371 - Zásadní, myšlenkově převratná kniha, která pečlivě, argument za argumentem, vyvrací nebezpečně zakořeněné předsudky typu „nám přece televize neškodí, my ji máme pod kontrolou“. Kniha ve skutečnosti neobsahuje pouze čtyři důvody, ale popisuje jich hned několik desítek, přitom jsou to důvody velice závažné. Autor knihy pracoval mnoho let v televizní reklamě a svoji knihu pojal hodně psychologicky. Cituje řadu studií a odborníků. Rozebírá snad všechny aspekty, na které by si člověk mohl vzpomenout. Například pokládá otázku, jaký dopad má na náš organismus umělé světlo o frekvenci, kterou televize vyzařuje? Ptá se různých odborníků, hloubá a přichází se závažnými odpověďmi. Ptá se, jak televize a její zkrácený obsah působí na naši schopnost vnímat různá sdělení objektivně. -- ISBN 978-0-688-08274-1 (brož.)

MINUZ, Andrea

Viaggio al termine dell'Italia : Fellini politico / Andrea Minuz. -- Soveria Mannelli : Rubbettino, 2012. -- 242 s. : il., faksim. -- (Cinema. Focus). -- Úvod, citáty, poznámky v textu - Bibliografie na s. 231–235, rejstřík jmenový - Monografická studie italského filmologa zkoumá národní charakter italské poválečné společnosti až po Berlusconiho éru prostřednictvím analýzy tvorby filmaře Federica Felliniho, který s velkou dávkou fantazie a poezie evokoval historii i současnosti své vlasti. Přestože byl Fellini vnímán jako apolitický umělec, sympatizoval se sociálními demokraty, což dokládá v knize zveřejněná korespondence mezi Fellinim a senátorem Giuliem Andreottim. -- ISBN 978-88-498-3277-8 (brož.)

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV

Digitální restaurování českého filmového dědictví. -- [Praha : Národní filmový archiv, 2015]. -- [4] s. : barev. il., faksim. -- Propagační dvoulist seznamuje s projektem Národního filmového archivu o zpřístupnění některých významných českých hraných filmů v digitální restaurované podobě, které budou v roce 2016 k dispozici k projekcím v digitalizovaných kinech, ale také v televizi či na DVD a Blu-ray. -- (Volné l.)

NEW

New Zealand film : an illustrated history / edited by Diane Pivac ; with Frank Stark and Lawrence McDONALD. -- Wellington : Te Papa Press, 2011. -- 346 s. : il. (většinou barev.), portréty, faksim. + 1 DVD. -- Autor předmluvy Ian McKellen - Úvod, poznámky na s. 312–324, o autorech - Bibliografie na s. 325–327, rejstřík - První ucelené, ilustrované a 24 místními filmovými profesionály a historiky napsané dějiny novozélandské kinematografie od jejich počátků na sklonku 19. století (od průkopníka Rudalla Haywarda) až po současnost (tvorbu režiséra Petera Jacksona). Kniha je vybavena bohatou a kvalitně reprodukovanou obrazovou dokumentací a zahrnuje i DVD s ukázkami z 52 významných děl novozélandské kinematografie. -- ISBN 978-1-877385-66-7 (váz.)

OLIVEIRA, Manoel de

Voyage au début du monde : dialogues / Manoel de Oliveira ; traduction de Jacques Parsi. -- [Paris] : Atelier Alpha Bleue, 1997. -- 96 s. -- Předmluva, poznámky v textu - Knižní vydání dialogového scénáře autobiografického filmu z roku 1997 portugalského režiséra Manoela de Oliveiry, který v něm líčí putování stárnoucího filmového režiséra Manoela se slavným francouzským hercem Afonsem a několika dalšími herci, aby se dopátrali Alonsových kořenů (jeho otec emigroval z Portugalska do Francie). Postava Manoela byla poslední rolí italského herce Marcella Mastroianniho. -- ISBN 2-86469-084-5 (brož.)

UVA, Christian

Sergio Leone : il cinema come favola politica / Christian Uva. -- Roma : Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, 2013. -- 220 s. : il. (některé barev.). -- (Le torri ; 15). -- Poznámky v textu, filmografie S. Leoneho, citáty, o autorovi - Bibliografie na s. 211–217 - Monografická studie analyzuje filmovou tvorbu italského filmového režiséra Sergia Leoneho se zřetelem na politické aspekty a kontexty jeho děl. -- ISBN 978-88-85095-69-4 (brož.)

WIERZEWSKI, Wojciech

Między klasyką a nowym kinem / Wojciech Wierzeński. -- Wyd. 1. -- Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1981. -- 317 s., [24] s. obr. příl. : il. -- Předmluva, poznámky v textu - Monografie, jejíž autor se zamýšlí nad tematickými, formálními a estetickými aspekty současné sovětské kinematografie (A. Končalovskij, A. Tarkovskij, V. Šukšin, I. Averbach, N. Michal'kov, G. Panfilov) v širším kontextu tvorby předchůdců-filmařů. -- (Brož.)

ZAORALOVÁ, Eva

Příběh festivalu : [50 ročníků Mezinárodního filmového festivalu Karlovy Vary] / Eva Zaoralová ; [editor Marie Grofová ; odborná spolupráce, foto a soupis cen a porot Miloš Fikejz]. -- 1. vyd. -- Praha : Film Servis Festival Karlovy Vary, 2015. -- 244 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Úvod - Bibliografie na s. 215 - Kronika mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech mapuje a shrnuje jednotlivá období (klíčové momenty, filmová díla a jejich tvůrce) padesátileté existence této prestižní akce. Autorkou historického průvodce je dlouholetá umělecká ředitelka festivalu, která se pokouší na základě faktografických podkladů, vlastních zkušeností, osobních poznámek a soudů s přihlédnutím ke vzpomínkám a svědectví některých pamětníků podat objektivní přehled základních informací o festivalu. Text je prokládán velmi bohatou obrazovou dokumentací a na závěr je připojen soupis všech statutárních i nestatutárních cen a složení porot. Kniha byla vydána i v anglické mutaci. -- ISBN 978-80-260-8052-7 (brož.)

ZAORALOVÁ, Eva

The story of a festival : [50 years of the Karlovy Vary international film festival] / Eva Zaoralová ; [editor Marie Grofová ; consultant and photo Miloš Fikejz]. -- 1st ed. -- Praha : Film Servis Festival Karlovy Vary, 2015. -- 211 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Úvod - Bibliografie na s. [214] - Anglická verze kroniky mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech mapuje a shrnuje jednotlivá období (klíčové momenty, filmová díla a jejich tvůrce) padesátileté existence této prestižní akce. Autorkou historického průvodce je dlouholetá umělecká ředitelka festivalu, která se pokouší na základě faktografických podkladů, vlastních zkušeností, osobních poznámek a soudů s přihlédnutím ke vzpomínkám a svědectví některých pamětníků podat objektivní přehled základních informací o festivalu. Text je prokládán velmi bohatou obrazovou dokumentací. Kniha byla vydána i v české mutaci. - Název originálu: Příběh festivalu : [50 ročníků Mezinárodního filmového festivalu Karlovy Vary] / Zaoralová, Eva, 1932- ; Grofová, Marie, 1949-. -- Praha : Film Servis Festival Karlovy Vary, 2015. -- 244 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- ISBN 978-80-260-8052-7 (brož.)

Připravil Miloš Fikejz.

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

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

S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obračejte 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.

Amatérský film v zemích východního bloku*(uzávěrka: 31. prosince 2015)*

V roce 2004 se amatérský a rodinný film ve čtvrtletníku *Iluminace* objevil coby hlavní téma třetího čísla, kde byl představen z různých perspektiv, bez omezení konkrétním časovým obdobím. Pražská konference Inedits, konaná o deset let později, na podzim roku 2014, se stala vhodným impulzem opětovně zaměřit pozornost k historii filmování mimo soukolí profesionální výroby. Společná akce Národního filmového archivu a asociace Inedits: Amateur Films/Memory of Europe ovlivnila i volbu tématu připravovaného čísla, které by mělo obsáhnout tři hlavní oblasti neprofesionální kinematografie, jejichž základní obrysy před lety vymezil Roger Odin podle specifických podmínek „provozování“ filmařské praxe, tj. okolností produkce, distribuce a projekce:

- 1) rodinné filmy a obrazové osobní deníky — ve výsledku často několikahodinové kolekce po částech promítané příbuzným resp. přátelům;
- 2) amatérské filmy – koncepční díla natočená a uváděná v systému organizovaného amatérského hnutí (v klubech, na celostátních či mezinárodních soutěžích);
- 3) nezávislé filmy – autorská díla tvůrců, kteří se vymezují nejen vůči profesionální průmyslové produkci, ale také vůči organizované amatérské kinematografii, včetně způsobu šíření a prezentace filmů.

Nejedná se o oblasti se striktně vymezenými hranicemi, ale právě naopak o prostory, které se často vzájemně dotýkají nebo v různé míře prolínají, a to i z důvodu, že představují dílčí fáze postupného vývoje tvorby samotného amatérského filmaře, jenž směřuje od počátečního zaznamenávání rodinných událostí až k cílevědomé autorské práci. Kromě hledání protikladů či paralel mezi amatérskou činností a profesionální výrobou po stránce obsahové, estetické a produkční je tak možné se v příspěvcích zaměřit právě na srovnání mezi jednotlivými výše zmíněnými kategoriemi.

Různě orientovaný analytický přístup u konkrétních rodinných a deníkových kolekcí z období studené války bychom rádi rozšířili také o reflexi opětovného využití tohoto vysoce specifického obrazového materiálu v novějších dílech profesionálních tvůrců. S přenesením původně privátních obrazů do veřejného prostoru tento druh vizuálního materiálu ztrácí jednu ze svých základních charakteristik, ale na druhé straně se dostává do širšího povědomí profesionálů a divácké obce. Ve státech bývalého východního bloku k tomu dochází až po kolapsu komunistického systému na konci 80. let, hlavně prostřednictvím realizovaných televizních projektů, například *Soukromé století* (Česká televize), *Konzervy času* (Slovenská televízia). Amatérská organizovaná kinematografie nabízí příležitost ke zmapování celého systému fungování a organizační struktury, se zásadními proměnami vyvolanými společensko-politickými událostmi, včetně těch nejdrastičtějších dějinných zlomů z let 1948 a 1968. Popis situace v Československu v různých obdobích lze rozšířit jejím zasazením do kontextu mezinárodní spolupráce na úrovni jednotlivých filmařů, klubů či státních svazů, ať už v rámci socialistických zemí nebo na platformě mezinárodní organizace UNICA. Samostatnou a obsáhlou kapitolu z historie amatérské kinematografie představuje fenomén soutěží a vývoj technického zázemí, kterým amatéři disponovali.

Poslední kategorie se chce zaměřit jak na filmaře resp. skupiny filmařů, kteří svoje autorská díla natáčeli paralelně se svým působením v úředně registrovaném klubu (Pavel Bárta

a Bártfilm), tak na osobnosti, jejichž tvorba vznikala a byla promítána v prostředí dobového undergroundu, bez kontaktu s oficiálními strukturami — Lubomír Drožd' (Čaroděj Oz), Pavel Veselý (Pablo De Sax), Tomáš Mazal a další.

Některá z možných témat ke zpracování:

Rodinný film jako odraz sociálního statusu a kulturního zázemí

Privátní film a filmový experiment

Recyklace rodinných a privátních deníkových obrazů, jejich přenesení do veřejného prostoru

Analýza filmových děl a filmařských osobností (případové studie)

Vliv státu a státních institucí na amatérskou kinematografii (finanční podpora, cenzura, systém vzdělávání — zapojení profesionálů)

Amatérské filmování v socialistických a kapitalistických státech

Mezinárodní kontakty a spolupráce amatérů na úrovni individuální, klubové a státní

Organizační struktura amatérského filmového hnutí v Československu

Historie technického zázemí amatérské filmové tvorby v zemích východního bloku

Počátky amatérského videa v Československu

Výběrová bibliografie:

Karel Kameník, *Úzký film od A – Zet*. Praha: Orbis 1953.

Jiří Řehořek, *Nová škola amatérského filmu*. Praha: Orbis 1970.

Le cinéma en amateur. *Communications*, 1999, č. 68.

Martin Čihák – Michal Bregant, Skutečnější než realita. Alternativy v českém filmu. In: Josef Alan (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2001.

Amatérský a rodinný film. *Illuminace* 16, 2004, č. 3 (55).

Jaak Järvine, *Vzgljad v prošloe*. Tallinn: Vali Press 2005.

Maria Vinogradova, Amateur Cinema in the Soviet Union and the Leningrad of Film Amateurs in the 1970s-1980s. *KinoKultura*, 2010, č. 27. Online: <<http://www.kinokultura.com/2010/27-vinogradova.shtml>>.

Bill Nichols – Michael Renov (eds.), *Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács*. London: University of Minnesota Press 2011.

Sonja Kmec – Viviane Thill (eds.), *Tourists & Nomads*. Marburg: Jonas Verlag 2012.

3/2016

Screen Industries in East-Central Europe V Special English-Language Edition

(deadline 30 April 2016)

The collection of articles has its origin in a conference on film and TV industries in the region held in Bratislava in November 2015.

4/2016

Současné české seriály

(uzávěrka 31. července 2016)

Původní seriálová produkce v posledních čtyřech letech hýbe domácí televizní scénou. Zvláště po nástupu generálního ředitele ČT Petra Dvořáka, který si její oživení vytyčil jako jeden z klíčových bodů svého programu, se stala ohniskem konkurenčního boje mezi soukromými stanicemi a televizí veřejné služby. V řadě případů sklízí nové vedení ČT nadšenou chválu komentátorů, dlouhodobě frustrovaných pověstnou zakonzervovaností Kavčích hor – dvojblok detektivky PŘÍPADY 1. ODDĚLENÍ a průkopnického sitcomu ČTVRTÁ HVĚZDA, vysílaných od počátku roku 2014, si dokonce vysloužil žurnalistické označení „velká pondělní televizní revoluce“.

První kanál České televize soutěží se soukromými konkurenty jejich vlastními zbraněmi: do čtyř, nebo dokonce pěti primetímů za týden, tedy stejně jako Nova a Prima, umísťuje původní seriály a série, přičemž většina z nich představuje veřejnoprávní verze tradičních seriálových žánrů (krimi, sitcom, soap opera). Na ČT 1 se stabilizují programová seriálová okna: pondělní kriminalistické (PŘÍPADY 1. ODDĚLENÍ, VRAŽDY V KRUHU), páteční rodinné (VYPRÁVĚJ, PRVNÍ REPUBLIKA, NEVIDITELNÍ) atd. Na vývoji nových veřejnoprávních seriálů se podílejí lidé, kteří za Dvořákem přišli z Novy (Jan Maxa, Radek Bajgar, Tomáš Feřtek, Jan Prušinovský ad.) a navázali na předchozí úspěšnou éru „nováckých“ seriálů (KRIMÁLKA ANDĚL, COMEBACK, OKRESNÍ PŘEBOR).

Vztahy mezi soukromými a veřejnými zájmy dále komplikuje dynamicky rostoucí sektor nezávislých televizních producentů, kteří velkou část nových seriálů pro ČT vyrábějí, ať už formou zakázky, nebo koprodukce (k nejvýznamnějším hráčům patří firmy Dramedy, Logline, Bionaut, Offside Men a FilmBrigade). Někteří tito producenti experimentují se skupinovým psaním, charakteristickým pro dlouhohrající seriály typu Ulice, a ČT se nebrání ani adaptování osvědčených zahraničních vzorů (KANCL, DOKTOR MARTIN), metodě jinak typické pro soukromé televize.

Přibližně ve stejné době, kdy Dvořák ohlásil svůj program postavený na oživení původní dramatické tvorby, spustila svou seriálovou, respektive sériovou produkci místní pobočka nadnárodní korporace HBO Europe (TERAPIE, HOŘÍCÍ KEŘ, AŽ PO UŠI). Nejnovějším trendem jsou seriály internetové, z nichž největší pozornosti se těší KANCELÁŘ BLANÍK z produkce Stream.cz. Není divu, že růst prestiže seriálové tvorby do televize přivedl — po vzoru anglo-americké *quality television* — renomované filmové tvůrce, a to nejen mainstreamového typu

(Jan Hřebejk, Petr Jarchovský), ale i vyloženě artového zaměření (Marek Najbrt, Robert Sedláček, Bohdan Sláma, Petr Zelenka, Radim Špaček). Otázkou do budoucna zůstává, jak seriálová zkušenost ovlivní jejich tvorbu pro kina.

Tyto a další související trendy badatelům otevírají neobyčejně zajímavé pole pro výzkum proměn domácí seriálové produkce, její návaznosti na film, na českou seriálovou tradici a na mezinárodní vývoj. Jestliže se česká mediální studia dosud věnovala primárně recepci seriálů, připravované číslo *Illuminace* se zaměří na jejich produkci a programování. Naše redakce uvítá příspěvky pohlížející na seriály z níže uvedených perspektiv, ale bude otevřená i jiným tématům:

- Veřejnoprávně-institucionální: rozhodování o výběru námětu, tvůrců a koproducenta, schvalování, producentské a dramaturgické vedení, hodnotové rámce klíčových aktérů.
- Byznysově-producentské: strategie nezávislých producentů pracujících na zakázkách a koprodukcích s ČT, místo seriálové tvorby v jejich portfoliu, stabilní týmové skupiny a osobní vazby s tvůrci.
- Esteticko-tvůrčí: tvůrčí metody ve vývoji a realizaci, autorské a skupinové psaní, proměny technik natáčení, výsledný seriál jako index produkčního procesu.
- Programově-tržní: strategie programového okna, návaznosti na předchozí produkty, konkurenční vymezování vůči produktům soukromých televizí, vliv sledovanosti na vnitřní hodnocení a další osudy seriálu.

2/2017

Současný český audiovizuální průmysl

(uzávěrka 28. února 2017)

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

Knihovna Národního filmového archivu

Bartolomějská 11, 110 00 Praha 1

studovna v centru Prahy nad kinem Ponrepo v krásném prostředí historického Konviktu s kavárnou

otevírací hodiny pro veřejnost

Út: 9.00–12.00, 13.00–17.00

Čt: 9.00–12.00, 13.00–17.00

Pá: 9.00–12.00

tel. +420 778 487 865

knihovna.nfa.cz

Největší specializovaná filmová knihovna v České republice je otevřena studentům, pedagogům, vědeckým pracovníkům, novinářům a veřejnosti. Zájemcům o studium filmu nabízí:

- přes 1 000 časopiseckých titulů z domova a ze zahraničí od počátků filmu do současnosti;
 - filmové scénáře k české filmové tvorbě;
 - knižní fond a další sbírky o rozsahu 123 000 knihovních jednotek;
 - archiv článků z denního tisku s filmovou tematikou od roku 1939 do současnosti;
 - volný přístup k on-line *Katalogu* a článkové *bibliografické databázi* (178 000 záznamů) na arl.nfa.cz;
 - přístup k původní *Digitální knihovně NFA* (325 000 stran) na library.nfa.cz;
 - přístup ke statisícům faktografických záznamů filmů v licencovaných databázích *American Film Institute Catalog* a *Film Index International* s předplatným až do roku 2018;
 - přístup k 9 500 titulů zahraničních periodik a dalších publikací ze společenských věd v elektronické podobě v licencovaných fulltextových databázích *FIAFplus*, *Film @ Television Literature Index with Fulltext* a *Academic Search Complete* s předplatným až do roku 2018;
 - přístup do mediální databáze *Anopress.cz* s archivem;
 - přístup do největšího novinového stánku ve světě *Library PressDisplay* (2 000 titulů v den vydání);
 - vzdálený přístup do všech licencovaných databází a informačních zdrojů 24 hodin denně pro registrované uživatele Knihovny NFA.
- 

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



**Festival of Film
Animation Olomouc** (CZ)

**14 Přehlídka animovaného
filmu Olomouc** (CZ)

3–6

12 2015

www.pifpaf.cz

Co je to animace?

Odhalte alchymii
poměru mezi věcností
a věcností v nejlepších
českých a světových
dokumentech.

Po. hlavě Echoes 2016

Discover the alchemy
between eternity and
factuality in the best
Czech and world
documentaries.

LEDEN JANUARY BRUSSELS /BE/
ÚNOR FEBRUARY BERGEN /NO/
BŘEZEN MARCH VOUZIERES, REIMS, ÉPERNAY /FR/
DUBEN APRIL UZHOROD, KIEV /UA/

PO.HLAVĚ DO SVĚTA PŘES
WWW.DOKUMENT-FESTIVAL.CZ

FOLLOW THE ECHOES AT
WWW.DOKUMENT-FESTIVAL.COM

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

3 / 2015

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 listopadu 2015. /
The manuscript was submitted in November 2015.

Cena a předplatné:

Cena jednoho čísla je 120,- Kč.

Cena pro studenty je 84,- Kč.

Roční předplatné pro Českou republiku
vč. poštovného:

Pro instituce a podnikatelské subjekty: 640,- Kč.

Pro fyzické osoby – nepodnikatele: 540,- 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: € 11 (Europe) or US\$ 15.

Annual subscription for Europe:

Institutional: € 89

Private: € 59

Annual subscription for other countries:

Institutional: US\$ 109

Private: US\$ 72

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

CONTENTS ILLUMINACE 3/2015

THEMED ARTICLES

Editorial

Michał Pabiś-Orzeszyna: Conflict Management: The Camerimage Festival and the Dialectics of Prestige

Pavel Skopal: Risk and Trust in State-Socialist Co-Production Practice.

DEFA-Barrandov Collaborations of 1970s and 1980s

Łukasz Biskupski: The Appropriation of Prestige.

Asta Nielsen's Star Persona in the Polish Territories of Russia before World War I

ANALYSIS

Radomír D. Kokeš: The Bourne Supremacy. An Action Film of Motion

INTERVIEW

Lucie Česálková: The Wild Days of Interactivity and the Charm of Beginnings.

An Interview with William Uricchio

DOCUMENTS

Martin Šraj: The May Revolution of 1945 through the Camera of Václav Kostecký

35029/2015/3

Knihovna Národního filmového archivu



10114219

OBSAH ILUMINACE 3/2015

ČLÁNKY K TÉMATU

Editorial

Michał Pabiś-Orzeszyna: Conflict Management: The Camerimage Festival and the Dialectics of Prestige

Pavel Skopal: Risk and Trust in State-Socialist Co-Production Practice.

DEFA-Barrandov Collaborations of 1970s and 1980s

Łukasz Biskupski: The Appropriation of Prestige.

Asta Nielsen's Star Persona in the Polish Territories of Russia before World War I

ANALÝZA

Radomír D. Kokeš: Bournův mýtus. Akční film pohybu

ROZHOVOR

Lucie Česálková: Divoké dny interaktivity a půvab začátků. Rozhovor s Williamem Uricchiem

EDICE A MATERIÁLY

Martin Šrajer: Květnová revoluce 1945 kamerou Václava Kosteckého