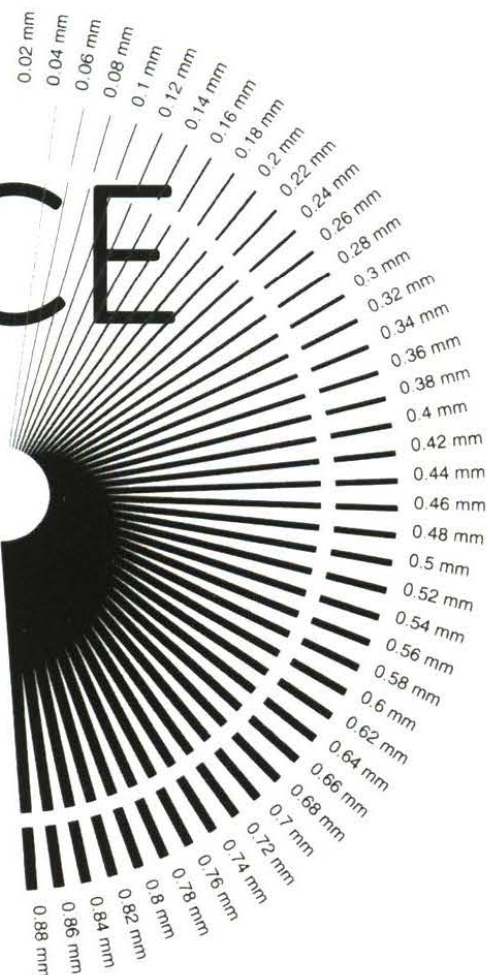


ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

1 / 2016



35 029/2016/1

Front cover / Na obálce:

Políčko z filmu SMRT MARIE MALIBRANOVÉ. / Film Still from THE DEATH OF MARIA MALIBRAN.
(Werner Schroeter, 1972)

ILUMINACE

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

1 / 2016

Ročník / Volume 28

OBSAH

Články

- Ivan David:** Zrození předpisu z ducha doby. Dlouhá legislativní cesta k vládnímu nařízení č. 72/1948 Sb., o zřízení a organizaci státního podniku „Československý státní film“ 5
- Petr Hasan:** „Neslušný a nevkusný film nemůže být krásným“.
Katolická akce, struktury katolického tábora a jejich působnost na poli kinematografie v českém prostředí první poloviny 20. století 39
- Jan Trnka:** Formování scenáristického řemesla v českém filmu 20. let
a „osvědčený“ Josef Neuberg 61
- Jiří Anger:** Co dokáže trpící tělo? Melodramatický afekt a SMRT MARIE MALIBRANOVÉ 87

Analýza

- Martin Kos:** PODFUKÁŘI. Možnosti iluzivních subsvětů ve filmové a televizní fikci 107

Rozhovor

- Johannes Bennke:** ...a jednoho dne do sebe možná vše zapadne.
Rozhovor s Georgesem Didi-Hubermanem 123

Hlasy z praxe

- Petr Szczepanik:** Najít si svou skupinu diváků na co nejvíce místech světa. Rozhovor s Viktorem Taušem 129

Edice a materiály

- Zuzana Černá:** Disciplinární rada Svazu českých filmových pracovníků
a případ Oldřicha Papeže 149
- Dokumentace řízení s Oldřichem Papežem 158

Ad fontes

- Petr Hasan:** Filmová rada (1948) 1949–1955 166
- Eva Urbanová:** OSTROV DÉMONŮ. Identifikace celovečerního filmu z roku 1933 170

Obzor

- Jana Dudková:** Sirotky, které si pamätajú, sirotky, ktoré vzdorujú, a sirotky,
ktoré upadli do zabudnutia (Constantin Parvulescu, *Orphans of the East*) 174

Projekt

- Eva Blažková:** Artový film a možnosti jeho šíření na českém trhu 179

Přílohy

- Z přírůstků Knihovny NFA 184



CONTENTS

Articles

- Ivan David:** The Birth of Law from the Zeitgeist. A Long Legislative Journey to the Statutory Order No. 72/1948 Coll. On the Foundation and Organisation of the "Czechoslovak State Film" 5
- Petr Hasan:** "An Indecent and Tasteless Film Cannot Be Beautiful." Catholic Action, Structures of Catholic Camp and Their Activities in the Field of Cinema in the Czech Milieu of the First Half of the 1920s. 39
- Jan Trnka:** Formation of Screenwriting Craft in the Czech Cinema of the 1920s and the "Established" Screenwriter Josef Neuberg..... 61
- Jiří Anger:** What is a Suffering Body Capable of? Melodramatic Affect and THE DEATH OF MARIA MALIBRAN 87

Analysis

- Martin Kos:** HUSTLE. Illusive Subworlds in Film and Television Fiction 107

Interview

- Johannes Benke:** ...and One Day It Will All Fit Together.
An Interview with Georges Didi-Huberman..... 123

Film Industry Voices

- Petr Szczepanik:** To Find One's Group of Viewers in as Many Places of the World as Possible. An Interview with Viktor Tauš..... 129

Documents

- Zuzana Černá:** Disciplinary Council of the Union of Czech Filmmakers and the Case of Oldřich Papež..... 149
- Documentation of the Proceedings with Oldřich Papež..... 158

Ad fonts

- Petr Hasan:** Film Council (1948) 1949–1955..... 166
- Eva Urbanová:** A DEMON ISLAND. Identification of Feature Film from 1933 170

Horizon

- Jana Dudková:** Orphans Who Remember, Orphans Who Defy, and Orphans Who Fell into Oblivion (Constantin Parvulescu, *Orphans of the East*) 174

Project

- Eva Blažková:** Art-House Film and its Dissemination on the Czech Market 179

Appendix

- Recent Acquisitions of the NFA Library 184

Ivan David

Zrození předpisu z ducha doby

Dlouhá legislativní cesta k vládnímu nařízení č. 72/1948 Sb., o zřízení a organizaci státního podniku „Československý státní film“

Úvodem

„Je-li co zralé pro postátnění, pak je to film!“

Prezident republiky Edvard Beneš
při manifestační schůzi s filmaři 2. srpna 1945

Jedna z nejsžíravějších veřejných kritik se snesla na projekt poválečného znárodnění československého průmyslu prostřednictvím středometrážní filmové satiry KONEC JASNOVIDCE (Vladimír Svitáček, Ján Roháč, 1957). V první polovině komediálního filmu sledujeme prosperující soukromou živnost jasnovidce Matěje Šibolína alias Mathiase Sciboliniho (Miloš Kopecký), která je následně zničena, když dojde k jejímu znárodnění. O tomto znárodnění se nešťastný jasnovidec dozvídá tak, že mu jednoho dne doputuje dokument nadepsaný „Dekret o začlenění jasnovidců, ježibab, hypnotizérů a krysařů do sektorů místního hospodářství“, v němž se píše, že se jasnovidec stává zaměstnancem blíže neupřesněného národního podniku, a to „podle vládního nařízení č. 72/48 Sb.“.

Jistě není náhodou, že číslo tohoto fiktivního vládního nařízení, které přivedilo titulem filmu avizovaný jasnovidcův konec, se shoduje s číslem vládního nařízení, kterým byl v dubnu 1948 zřízen státní podnik Československý státní film, a tím symbolicky završeno znárodnění československého filmového průmyslu.

Následující text pojednává o legislativních pracích vedoucích k přijetí právě tohoto vládního nařízení, jakož i o některých souvisejících okolnostech, které měly na uvedený proces a jeho výsledky zásadní vliv.¹⁾

1) Tento text naopak nepojednává o širším právním, politickém, společenském a kulturním kontextu, v němž dále popisovaný legislativní proces probíhal. Tento text se rovněž z hlediska časového soustředí takřka výlučně na období, kdy se zmíněné legislativní práce odehrávaly, a nikoli na období předcházející či následující; podstatnější výjimkou je pouze zahrnutí bezprostředně předcházejícího období, kdy probíhalo přijímání

Provizorní veřejnoprávní regulace a organizace kinematografie v době třetí republiky (1945–1948)

Dekret prezidenta republiky č. 50/1945 Sb., o opatřeních v oblasti filmu, přijatý dne 11. srpna 1945, byl mimořádně stručný a výslovně ve svém ust. § 1 odst. 3 počítal s tím, že organizace a správa státního filmového podnikání bude podrobně upravena ve vládním nařízení. Pouze provizorně, do doby, než bude toto nařízení přijato, byl v ust. § 4 dekretu ministr informací zmocněn, aby činil přechodná opatření nezbytná k provedení dekretu.

Avšak ještě předtím, než vůbec došlo k podpisu dekretu č. 50/1945 Sb., konkrétně již v průběhu květnové revoluce 1945, začalo organizovaně probíhat znárodnování, které bylo připravováno v odbojových kruzích během druhé světové války (ale také mimo jiné mohlo bezpochyby navázat na centralizační a etatizační tendence v kinematografii vyskytující se paralelně v téže době a v protektorátu Čechy a Morava od roku 1941 reprezentované především normotvornými aktivitami Českomoravského filmového ústředí). Už 8. května 1945 pak dala Česká národní rada Národnímu výboru českých filmových pracovníků plnou moc k přebírání kin a faktickému zajišťování znárodnění kinematografie.

O dva týdny později, konkrétně 23. května 1945, jmenoval ministr informací Václav Kopecký opatřením č. j. 80008/45²⁾ devět svých prozatímních zplnomocněnců pro řízení jednotlivých odvětví filmového podnikání.

Přes absenci prováděcího vládního nařízení činil ministr informací po celou dobu třetí republiky taková opatření, která vedla ke stále větší centralizaci a hierarchizaci filmového oboru a vytvářela v podstatě stav *fait accompli*. Tak již v polovině července 1945 (stále ještě před přijetím znárodnovacího dekretu) ministr informací svým opatřením č. j. 80.243/V. vytvořil „Prozatímní správní výbor České filmové společnosti“, který kromě osmi zmocněnců zahrnoval dva zástupce Svazu českých filmových pracovníků (nástupce Národního výboru českých filmových pracovníků, později začleněný do ROH).³⁾ Jeho úkolem bylo — za předsednictví Emila Sirotky — připravit hospodářskou a právní organizaci státního filmového monopolu.

Prozatímní správní výbor České filmové společnosti byl zrušen dalším přechodným opatřením č. j. 4417/V. z 25. března 1946, kterým ministr informací ustavil tzv. „Prozatímní správní výbor Československé filmové společnosti“, jehož součástí byla mimo jiné nová funkce ústředního ředitele (Lubomír Linhart, dosavadní zástupce Vítězslava Nezvala na V. odboru ministerstva informací).⁴⁾ Nový výbor měl funkci řídicí a koordinační, jeho

vlastního znárodnovacího dekretu — uvedené období nemohlo být vynecháno, neboť z něho všechny následující práce na prováděcím vládním nařízení logicky nezbytně vycházejí a jejich protagonisté se na něj rovněž často argumentačně odvolávají. Tento text konečně (až na drobné náznaky) nepojednává o specifickém vývoji na Slovensku. Všechna tato tematická omezení jsou dána jednak objektivními prostorovými limitacemi tohoto periodika, ale též skutečností, že zmíněná témata byla buď dříve a jinde obsírně zpracována, popř. si zaslouží vlastní komplexní studii.

2) Opatření ministra informací č. j. 80008/45 (23. 5. 1945). Národní archiv (NA), fond MI, kart. 205.

3) Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1945 a 1946*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1947, s. 19.

4) Srov. Jaroslav Jablonský – Jiří Langer – Václav Šefrna, *Filmové právo*. Praha: Ekonomická knihovna Edičního sboru Československého filmu při Ústřední půjčovně filmů pro vnitřní potřebu a odborné zájemce 1959, s. 35–36.

usnesení nabývalo však platnosti až po schválení ministrem informací; všichni zplnomocněnci byli podřízeni ústřednímu řediteli.⁵⁾

Opatřením č. j. 84.470/V. z 29. října 1946 vybavil ministr informací ústředního ředitele ČEFIS čtyřmi náměstky:⁶⁾ náměstkem pro technickou správu filmu (František Pilát), náměstkem pro hospodářské a finanční věci (Oldřich Macháček),⁷⁾ náměstkem pro distribuci filmů (Emil Sirotek) a náměstkem pro výrobu a ateliéry (Lavoslav Reichl).⁸⁾

Od 10. února 1947 dále zesílila centralizace filmu v hospodářské oblasti, když ministr informací svým opatřením č. j. 3639/V. zřídil při ministerstvu informací šestičlenný „Správní sbor filmového podnikání pro věci hospodářské a finanční“, jemuž v hospodářských otázkách podléhali všichni zplnomocněnci, jakož i ústřední ředitel ČEFIS a jeho náměstkové.⁹⁾

Opatřením ministra informací č. j. 80.640/V. z 12. března 1947 byl vydán statut ústředního dramaturgického orgánu (zřízeného již na podzim 1946) s názvem „Filmový umělecký sbor“ (FIUS).¹⁰⁾ Jeho úkolem bylo vybírat vhodné filmové náměty a doporučovat je k realizaci; aprobační komise FIUSu schvalovala již hotové filmy.

Vývoj na Slovensku mezitím vyústil ve vydání nařízení Slovenské národní rady na jaře 1947, které rozšířilo účinnost dekretu prezidenta republiky č. 50/1945 Sb. i na Slovensko, a to zpětně do srpna 1945.

Jak uvidíme, paralelně s vydáváním těchto prozatímních opatření probíhalo vytváření a projednávání různých návrhů na definitivní právní organizaci filmového monopolu, k níž nakonec došlo vydáním vládního nařízení č. 72/1948 Sb. v dubnu 1948.

Ideoví původci aneb Za vším hledej Stranu?

Jednou z institucí, které byly charakteristické pro poměry panující ve třetí československé republice, bylo nově zřízené ministerstvo informací (MI), mezi jehož hlavní cíle dle Košického vládního programu patřilo, mimo jiné, provést „důkladnou očistu“ v oblasti rozhlasu, žurnalistiky a filmu, resp. uskutečnit „ideologickou revizi“ kulturního programu Československa s „důsledným zlidověním“ systému výchovy a povahy kultury.¹¹⁾

V čele V. (filmového) odboru tohoto ministerstva stál po celou dobu jeho existence (1945–1949) básník Vítězslav Nezval, člen Komunistické strany Československa (KSČ).

V čele celého MI působil — rovněž po celou dobu jeho existence (1945–1953) — Václav Kopecký, člen KSČ a jeden ze zastánců „tvrdé linie“ v této straně.¹²⁾

5) Tamtéž.

6) I počet náměstků ústředního ředitele se několikrát změnil. Zvláštním náměstkem byl také náměstek pro Slovensko.

7) Oldřich Macháček vystřídal v září 1948 ve funkci ústředního ředitele ČSF Lubomíra Linharta a setrval zde až do roku 1953.

8) Srov. Jaroslav Jablonský – Jiří Langer – Václav Šefrna, *Filmové právo*, s. 35.

9) Tamtéž, s. 36–37.

10) Srov. Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1945 a 1946*, s. 26–28.

11) Srov. Vláda Československé republiky: Košický vládní program, čl. XV.

12) Zdařilé portréty Kopeckého, včetně vykreslení jeho působení na ministerstvu informací v době třetí republiky, je možné nalézt v těchto publikacích: Jana Pávoá, *Demagog ve službách strany: Portrét komunistického*

Václav Kopecký a Vítězslav Nezval nebyli zdaleka jedinými členy komunistické strany ve vedení MI. Na základě dochovaných interních materiálů KSČ můžeme naopak prohlásit, že vliv komunistické strany na chod MI i na chod většiny organizací v rámci zestátněného filmového podnikání byl zcela dominantní.

KSČ si vedla pečlivě seznamy všech zaměstnanců ministerstva i Československé filmové společnosti (ČEFIS), kde evidovala jejich stranickou příslušnost. Z dochovaných seznamů (s největší pravděpodobností vyhotovených v druhé polovině roku 1947) se například dozvídáme, že z 8 vedoucích míst v rámci filmového (V.) odboru ministerstva bylo 6 obsazeno členy KSČ (včetně vedoucí právního oddělení JUDr. Evy Herářové); že v rámci struktury ČEFIS dosadila KSČ své členy mimo jiné na místo ústředního ředitele (Ing. Lubomír Linhart), dvou ze čtyř jeho náměstků (Ing. František Pilát, Oldřich Macháček), ředitele Státní půjčovny filmů (Josef Hlinomaz), ředitele Československého filmového ústavu (Ing. Ladislav Křivánek), ředitele státní výroby Krátkého filmu (Elmar Klos), ředitele státní výroby Kresleného a loutkového filmu (Jaroslav Jílovec), ředitele Československého zpravodajského filmu (Jaroslav Budín) atd.; že v samotném Ústředním ředitelství ČEFIS bylo z dvanácti vedoucích míst osm obsazeno komunisty; nebo že ze šesti uměleckých šéfů filmových výrobních skupin bylo pět členy KSČ (Vladimír Borský, Martin Frič, Karel Steklý, Otakar Vávra a Jiří Weiss).¹³⁾ I pokud jde o „řadová místa“, byl počet komunistů nikoli zanedbatelný: například ve Státní půjčovně filmů bylo ze všech dvou set šedesáti sedmi zaměstnanců osmdesát dva členy KSČ.¹⁴⁾

Z významných členů KSČ působících ve filmu by na tomto místě rovněž neměl být opominut JUDr. Vojtěch Trapl, v této době tajemník ředitele Státních filmových ateliérů a laboratoří.¹⁵⁾

Nejenže počet straníků ve zmíněných státních institucích byl sám o sobě značný, ale z archivních materiálů je též zřejmé, že skutečné rozhodování o československé kulturní politice se stále intenzivněji přenášelo přímo na půdu KSČ: v oblasti filmu šlo především o filmové oddělení (FO) KSČ, posléze vystřídané filmovou komisí (FK) ÚV KSČ.¹⁶⁾

FO KSČ, které začalo fungovat hned v květnu 1945, se kromě organizace různých kulturně-propagačních aktivit (distribuce propagačních diapozitivů, spolupráce na organizaci různých výstav, zřízení mimořádné komise pro nafilmování VIII. sjezdu KSČ apod.) začalo postupem doby stále více angažovat na formulaci politických směrnic i přípravě právních předpisů pro oblast filmu — při tom velmi intenzivně spolupracovalo zejména s ústředním ředitelem ČEFIS Ing. Lubomírem Linhartem a vedoucí právního oddělení V. odboru ministerstva informací JUDr. Evou Herářovou.

politika a ideologa Václava Kopeckého. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů 2008. Karel Kaplan – Pavel Kosařík, *Gottwaldovi muži*. Praha a Litomyšl: Paseka 2012, s. 217–245.

13) NA, fond ÚV KSČ 19/7 – ÚKPKKPO 1945–1952, sign. 657, sl. 2.

14) NA, fond ÚV KSČ 19/7 – ÚKPKKPO 1945–1952, sign. 657, sl. 1.

15) JUDr. Vojtěch Trapl (1917–1998) se dostal do povědomí širší veřejnosti zejména jako režisér normalizačních agitek v 70. a 80. letech, konkrétně *TOBĚ HRANA ZVONIT NEBUDE* (1975), *VÍTĚZNÝ LID* (1977) a *VELKÉ PŘÁNÍ* (1981). Do vysokých funkcí v zestátněném filmu se však dostal hned po válce a setrval v nich několik dalších desetiletí.

16) Nejrozličnějších organizací KSČ v prostředí filmu však bylo mnoho, například filmový odbor SČM, filmová sekce Společnosti pro hospodářské a kulturní styky se SSSR apod.

Rostoucí význam FO, které zpočátku fungovalo pouze na krajské úrovni, se nakonec promítl do jeho transformace ve filmovou komisi (FK) při ústředním výboru (ÚV) KSČ. O transformaci — která proběhla současně s rozpuštěním aktivu filmových pracovníků — bylo rozhodnuto na společné schůzi filmových pracovníků a zástupců kulturně propagačního a kádrového oddělení ÚV KSČ dne 23. 10. 1946.¹⁷⁾

FK se poprvé oficiálně sešla 11. listopadu 1946. Na této schůzi již byly zcela konkrétně a jmenovitě kladeny závazné úkoly členům komise, včetně těch nejvýznamnějších. Například Ing. Lubomíru Linhartovi bylo uloženo, aby vyjednával se Sověty o dovozu „krátkých filmů s budovatelskou tendencí pro účely propagace budování republiky“. Ministrovi informací bylo uloženo zaslat dopis svým pověřencům, „ve kterém je bude informovat o jmenování náměstků a o rozdělení kompetence ve filmu“.¹⁸⁾

Tato tendence — řízení československého filmového průmyslu z ÚV KSČ, kdy oficiální státní instituce (ministerstvo informací, jeho V. odbor, ČEFIS, zplnomocněnci) postupně degradovaly na úroveň pouhých „převodových pák“ — byla nakonec přijata jako závazná směrnice na schůzi předsednictva FK konané dne 23. dubna 1947.¹⁹⁾ Obdobně když byla později zřízena filmová komise též v rámci KSS (jejím předsedou se stal Ján Ladislav Kalina), bylo na její ustavující schůzi dne 28. října 1947 přítomným sděleno, že „filmová komisia je orgánom strany a rieši zásadne otázky filmu. Usnesenia tejto komisie sú záväzné pre všetkých členov v našej strane“.²⁰⁾

V rámci shora zmíněných „nadstandardních vztahů“ FO s Ing. Lubomírem Linhartem a JUDr. Evou Heráfovou byly mimo jiné na přelomu let 1945 a 1946 vypracovány i první oficiální návrhy prováděcího vládního nařízení k dekretu č. 50/1945 Sb., o kterých bude zmínka v dalších částech tohoto textu.

Příprava a přijímání dekretu prezidenta republiky č. 50/1945 Sb., o opatřeních v oblasti filmu

Zpětně je prakticky nemožné přesně zjistit, kolik návrhů právního předpisu o znárodnění filmu vzniklo. I přímí pamětníci tvorby těchto návrhů se v přesných počtech rozcházejí.²¹⁾

17) Zápis ze schůze filmových pracovníků a zástupců kult. prop. a kádrového oddělení ÚV KSČ ze dne 23. X. 1946 (23. 10. 1946). NA, fond ÚV KSČ 19/7 – ÚKPKKPO 1945–1952, sign. 654.

18) Zápis ze schůze filmové komise při ÚV KSČ ze dne 11. XI. 1946 (11. 11. 1946). NA, fond ÚV KSČ 19/7 – ÚKPKKPO 1945–1952, sign. 654.

19) Zápis o poradě předsednictva filmové komise, konané dne 23. IV. 1947 (23. 4. 1947). NA, fond ÚV KSČ 19/7 – ÚKPKKPO 1945–1952, sign. 654.

20) Zápisnica z ustavujúcej schôdzky Filmovej komisie, ktorá sa konala dňa 28. októbra 1947 (28. 10. 1947). NA, fond ÚV KSČ 19/7 – ÚKPKKPO 1945–1952, sign. 654.

21) Vzpomínky některých z těchto pamětníků byly k dvacetiletému výročí nacionalizace filmového průmyslu publikovány souhrnně v roce 1965 v časopise *Film a doba*. Srov. Jak byl znárodněn československý film. *Film a doba* 11, 1965, č. 2, č. 3, č. 4, č. 5, č. 8, č. 9 a č. 12. Svá svědectví časopisu postupně poskytli filmoví pracovníci František Pilát, Elmar Klos, Lubomír Linhart, Otakar Vávra, Emil Sirotek, Karel Feix, Vladimír Kabelík, Jindřich Elbl a Ján Fintora. Pamětníci se shodují v obecných věcech (například že systematické diskuse o formě a organizaci zestátnění byly zahájeny na ilegální úrovni už několik měsíců po vypuknutí války, že zde existovala v zásadě dvě centra těchto diskusí, totiž pražské a zlínské atd.), v detailech se však často rozcházejí.

Jisté je, že i koncepčně se jednotlivé návrhy (vypracovávané různými skupinami a osobami) lišily.²²⁾ Můžeme však konstatovat, že v „mainstreamu“ těchto návrhů dominovala základní idea, že ke všem hlavním činnostem spojeným s výrobou a exploatací filmů má být v poválečném Československu oprávněn výlučně stát, který měl též získat do svého výlučného vlastnictví všechny prostředky potřebné k realizaci tohoto práva.

Jak už bylo zmíněno výše, faktická nacionalizace kinematografie (zabírání kin, filmových kopií atd.) začala živelně, hned jak to umožnila končící válka a posouvající se fronta. Vlastní legislativní práce na dekretu prezidenta republiky č. 50/1945 Sb. pak byly zahájeny krátce po osvobození Československa: dne 26. května 1945 rozeslalo MI prvotní návrh dekretu²³⁾ do připomínkového řízení.²⁴⁾ Tento návrh, který byl uvozen poměrně košatou preambulí,²⁵⁾ již svým názvem („Dekret presidenta republiky o *prozatímních* opatřeních v oblasti filmu“) naznačoval, že zamýšlená zákonná úprava je toliko provizorní. To potvrzoval i jeho článek 1, který výslovně hovořil o předpokládané „nové zákonné úpravě“.²⁶⁾ Z účinnosti dekretu měl být dle tohoto návrhu vyňat „amatérský film a dále odborná činnost kinematografických skupin československé branné moci“. (Čl. 1 odst. 3 cit. návrhu dekretu.) Podniky, k jejichž provozu měl být dle návrhu dekretu nově způsobilý pouze stát, měly být odevzdány jejich „provozovateli“ do rukou „zplnomocněnců jmenovaných podle směrnic ministra informací“, přičemž se tato odevzdací povinnost vztahovala výlučně na podniky nalézající se v „zemi České a Moravskoslezské a v celní cizině“. (Čl. 2 cit. návrhu dekretu.) K provádění dekretu měl být zmocněn ministr informací. (Čl. 3 cit. návrhu dekretu.)

Úřad předsednictva vlády (ÚPV) dne 1. června 1945 k návrhu zaslal tyto hlavní připomínky:

1) „Preambul osnovy vyjadřuje úmysl zákonodárcův bohatou a téměř solemní dikcí. To nebylo dosud zvykem: jediný zákon měl slavnostní preambuli, totiž ústavní listina.“

2) ÚPV dále vyjádřil přesvědčení, že by z dekretu nemělo vyplývat, že výsledným řešením bude znárodnění, „neboť se tím předbíhá budoucí úpravě, jež má býti vyhrazena zákonu“. ÚPV proto doporučil přepracování osnovy tak, že „provoz filmových výroben, ate-

22) Asi nejznámějším „disentním“ návrhem zestátnění vzniklým na domácí půdě byl návrh filmového producenta Miloše Havla, který počítal se vznikem jakési monopolní akciové filmové společnosti, ve které by akcie byly rozděleny mezi stát (51 %) a filmaře (49 %) a která by byla řízena odborníky z filmového oboru. Více o tomto návrhu viz Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1945 a 1946*, s. 18.

23) Jeho text vznikl v tzv. legislativní komisi, jejímiž členy byli Elmar Klos, Jindřich Elbl a Jan Hejman. Srov. Tereza C z e s a n y D v o ř á k o v á, Elmar Klos a zestátnění československé kinematografie. In Jan Lukeš (ed.), *Černobílý snář Elmara Klose*. Praha: Národní filmový archiv 2011, s. 56.

24) Průvodní dopis ministerstva informací s návrhem dekretu prezidenta republiky o prozatímních opatřeních v oblasti filmu adresovaný Předsednictvu ministerské rady, č. j. 80.010/45 (26. 5. 1945). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. 662-1.

25) Tato preambule se s několika drobnými opravami (slovosled apod.) dostala celá i do finální verze dekretu prezidenta republiky č. 50/1945 Sb.

26) „Provoz filmových atelierů, výroba filmů, laboratorní zpracování filmů, půjčování filmů, jakož i jejich veřejné promítání v zemi České a Moravskoslezské a dovoz filmů pro celé území Československé republiky se od účinnosti tohoto dekretu až do nové zákonné úpravy odnímá soukromému podnikání.“ (Čl. 1 odst. 1 cit. návrhu dekretu.) „Až do další zákonné úpravy jest k podnikání uvedenému v odst. 1 oprávněn výhradně stát.“ (Čl. 1 odst. 2 cit. návrhu dekretu.) Z uvedených ustanovení je také zřejmé, že dle tohoto prvního návrhu se měl státní monopol týkat výhradně země České a Moravskoslezské; pouze v oblasti dovozu filmů měl monopol zahrnovat celé území Československa.

lierů, půjčoven, kin atd. se dává do zatimní správy státní, prováděné min. informací v dohodě s min. financí“.²⁷⁾

Relativně obsáhlé připomínky k návrhu zaslalo dne 4. června 1945 presidium ministerstva financí (MF); šlo především o následující:

1) MF požadovalo doplnit návrh tak, aby z něj bylo zřejmé, že opatření k jeho provádění může ministr informací činit pouze „v dohodě s ministrem financí“. Tento požadavek MF zdůvodňovalo pragmatickými argumenty, zejména tak, že „úkoly, které mu ukládá vládní program, vyžadují si neúměrně vyšších nákladů, než které měla dosavadní finanční správa“.

2) MF se dále pozastavilo nad skutečností, že návrh dekretu hovoří na jedné rovině o výrobě filmů, půjčování filmů i veřejném promítání filmů, a vyjádřilo především názor, že „výroba by měla být centralisována, promítání decentralisováno. Provoz jednotlivých biografů [...] odvisí plně od zvyklostí a potřeb té které oblasti“. Stejně tak MF navrhlo též decentralizaci půjčoven s tím, že by měly být alespoň dvě: jedna pro zemi Českou a druhá pro zemi Moravskoslezskou. Na půjčovny by měl mít dle jeho názoru vliv ministr informací svými směrnicemi, čímž by nepřímo získal též „dostatečný vliv na biografy“.²⁸⁾

Presidium ministerstva průmyslu (MPr) vyjádřilo ve svém přípisu z 5. června 1945 zásadní požadavek, aby byly z kompetence MI vyňaty filmové ateliery a laboratoře, a naopak včleněny do kompetence MPr, protože mají „bezesporně průmyslový charakter“. MPr rovněž ohledně celého konceptu znárodnění varovalo, že „americké filmové společnosti zásadně svého času odmítaly dodávky filmů monopolním společností“.²⁹⁾

Presidium ministerstva školství a národní osvěty (MŠNO) svým dopisem ze dne 6. června 1945 k návrhu dekretu vyjádřilo zejména tyto podněty a požadavky:

1) „[...] žádám, aby v místech, kde je jediný kinematograf, byla [...] jeho správa trvale ponechána v rukou Národního výboru — osvětové komise (osvětového sboru).“

2) „[...] navrhuji, aby provedením navrhovaného dekretu presidenta republiky byli pověřeni ministr informací a ministr školství a osvěty“.³⁰⁾

Ministerstvo ochrany práce a sociální péče (MOPSP) zaslalo dne 8. června 1945 důležitý podnět, aby byl návrh dekretu doplněn trestními sankcemi, a to analogicky k některým jiným dekretům (výslovně je zmiňován příklad dekretu č. 5/1945 Sb., o neplatnosti některých majetkově-právních jednání z doby nesvobody a o národní správě majetkových hodnot Němců, Maďarů, zrádců a kolaborantů a některých organizací a ústavů).³¹⁾

Ministerstvo národní obrany (MNO) prostřednictvím své Hlavní správy výchovy a osvěty navrhlo konkrétní změnu formulace relevantní pasáže v návrhu dekretu. Jak uvedeno výše, první verze návrhu dekretu stanovovala výjimku ze státního monopolu pro

27) Dopis Úřadu předsednictva vlády Ministerstvu informací, k č. j. 80.010/45 (1. 6. 1945). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. 662-1.

28) Dopis Presidia ministerstva financí Předsednictvu ministerské rady, č. j. 1361/45 (4. 6. 1945). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. 662-1.

29) Dopis Presidia ministerstva průmyslu Ministerstvu informací, č. j. P-4172/1-1945 (5. 6. 1945). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. 662-1.

30) Dopis Presidia ministerstva školství a národní osvěty Ministerstvu informací, č. j. 2961/45 — pres. (6. 6. 1945). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. 662-1.

31) Dopis Ministerstva ochrany práce a sociální péče Předsednictvu ministerské rady a Ministerstvu informací, č. j. P-2546-2/2-1945 (8. 6. 1945). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. 662-1.

„odbornou činnost kinematografických skupin československé branné moci“. S odůvodněním, že tato formulace je příliš úzká, když „MNO podle vzoru spojeneckých armád hodlá filmovou službu u vojska rozšířit a zintenzívnit“, MNO navrhlo, aby z působnosti zákona byla vyňata celá „filmová činnost v rámci Ministerstva národní obrany“.³²⁾

Počínaje dnem 20. června 1945 začalo MI jednotlivé připomínky postupně vypořádat:

1) Ministerstvu financí napsalo, že budoucí právní úprava jím navrhovaná předpokládá, že „veškerý výnos z veřejného promítání filmů vrátí se opět ve prospěch filmové tvorby, zdokonalení výroby, rozšíření sítě a zdokonalení technické výstroje československých kin [...]“. Z těchto důvodů ministerstvo neshledává „odůvodněnou součinnost ministra financí při provádění navrhovaného dekretu [...]“ zastávajíc důsledně názor resortní koncentrace.“ MI současně odmítlo i návrh MF na decentralizaci kin: „Ministerstvo informací pokládá za jediné možnou úpravu, která svěruje provoz čl. kin přímo ministerstvu informací“.³³⁾

2) Ministerstvu školství a národní osvěty s analogickým odůvodněním napsalo, že ani s ním se nehodlá dělit o svou kompetenci při provádění dekretu.³⁴⁾

3) Ministerstvu národní obrany napsalo, že souhlasí s jím navrženou změnou formulace dekretu, jak byla uvedena výše.³⁵⁾

4) Předsednictvu vlády napsalo, že uznává neobvyklost preambule u normy prozatímního rázu, ale pokládá filmové podnikání za natolik klíčové, že je existence této preambule dostatečně ospravedlněna. MI dále odmítlo návrh ÚPV, aby provoz podniků, na které se návrh dekretu vztahuje, byl svěřen toliko do zatímní správy státu.³⁶⁾

5) Ministerstvu ochrany práce a sociální péče napsalo, že pokud jde o jeho návrh na zavedení trestních sankcí do dekretu, nepokládá je za nutné, „poněvadž největší část podniků je již pod správou ministerstva informací [...]. Vedle toho má ministerstvo informací samo prostředky k tomu, aby vymohlo plnění dekretu cestou administrativní“.³⁷⁾

(Výše zmíněné připomínky ministerstva průmyslu MI zřejmě vůbec nevypořádalo.)

Další výměna písemných přípisů k návrhu dekretu pokračovala až od poslední třetiny července. Dne 21. července 1945 rozeslalo svoji repliku MF, v níž mimo jiné uvedlo, že trvá na tom, aby byl ministr financí „pověřen vypracováním a provedením oné části dekretu, která se dotýká výroby a exploatace filmů, pokud tento bude sloužit exportu za účelem získání cizozemských platidel“.³⁸⁾

32) Dopis Ministerstva národní obrany (Hlavní správa výchovy a osvěty) Ministerstvu informací (filmový odbor), č. j. 36/KSVO 1945 (12. 6. 1945). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. 662-1.

33) Dopis Ministerstva informací Presidiu ministerstva financí, k č. j. 1361/45 pres. (20. 6. 1945). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. 662-1.

34) Dopis Ministerstva informací Presidiu ministerstva školství a národní osvěty, č. j. 80.133/45-V. (20. 6. 1945). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. 662-1.

35) Dopis Ministerstva informací Ministerstvu národní obrany, č. j. 80.133/45-V. (20. 6. 1945). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. 662-1.

36) Dopis Ministerstva informací Předsednictvu vlády Československé republiky v Praze, č. j. 80.133/1945 (20. 6. 1945). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. 662-1.

37) Dopis Ministerstva informací Ministerstvu ochrany práce a sociální péče, č. j. 80194/1945 (26. 6. 1945). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. 662-1.

38) Dopis Ministerstva financí Presidiu ministerské rady, k č. j. 80133/45 (21. 7. 1945). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. 662-1. Dopisem ze dne 30. 7. 1945 podpořil postoj MF — pokud šlo o žádost o pověření MF vypracování.

Dne 24. července 1945 projednávala osnovu dekretu vláda, která určila komisi sestávající ze sedmi ministrů (vedle ministra informací Václava Kopeckého byl členem této komise například i ministr vnitra Václav Nosek či ministr průmyslu Bohumil Laušman), jejímž úkolem bylo dosavadní návrh dekretu detailně prodiskutovat, dohodnout některé kompromisy u sporných bodů a vypracovat následně nový návrh dekretu, který bude reflektovat dosavadní připomínky.³⁹⁾ Není zcela zřejmé, kdy přesně komise novou verzi návrhu dekretu vypracovala,⁴⁰⁾ muselo se však jednat jenom o několik málo dnů, protože dále uvedené repliky už na nové znění návrhu přímo reagují. Do nového návrhu dekretu byla především zapracována tato věta jako ústupek MI vůči MF: „Ve věcech hospodářských a finančních zásadního významu ministr informací jedná v dohodě s ministrem financí“. Nová verze dekretu také v reakci na diskusi ve vládě nově upravovala otázku náhrad bývalým majitelům znárodněných podniků; tato úprava však byla mimořádně stručná, když pouze v ust. § 2 odst. 3 návrh nově hovořil o tom, že odškodnění bývalých vlastníků znárodněných podniků se má dít podle směrnic, které vydá ministr informací v dohodě s dalšími zúčastněnými ministry, s tím, že některým subjektům má být poskytnuta náhrada „ve výši obecné ceny“. I tato verze návrhu dekretu dosud hovořila o tom, že zestátnění má být omezeno na území země České a Moravskoslezské (s výjimkou dovozu filmů).

Dne 2. srpna 1945 odeslal svou repliku ministerstvu informací ÚPV; v ní navazoval na předešlou diskusi, ovšem již ve světle upraveného návrhu. Zopakoval, že nadále nevidí smysl preambule. Dále připojil novou připomínku týkající se plánovaného přebírání zestátněného majetku: upozornil mimo jiné na krkolomnou konstrukci, podle níž povinnost odevzdat podnik do vlastnictví státu dle návrhu vznikala jeho „dosavadnímu provozovateli“, aniž by bylo zřejmé, jaký má tato osoba smluvní vztah ke skutečnému dosavadnímu vlastníku podniku, přičemž nebylo jasné, z jakého titulu tato osoba mohla vydat něco, co jí nepatří (stát se měl stát vlastníkem až okamžikem převzetí majetku). ÚPV dále upozornil, že návrh dekretu vůbec nereflektuje případné závazky dosavadních vlastníků znárodněného majetku, zejména co se týče dlužných daní a dávek. ÚPV také vznesl výhrady k ust. § 3, který se zabýval užíváním výtěžků z filmového podnikání: „Nejasný je předpis druhé věty tohoto paragrafu, neboť co znamená, že „ve věcech hospodářských a finančních zásadního významu ministr informací jedná v dohodě s ministrem financí?“ ÚPV v téže větě současně navrhl „nahraditi slovo ‚jedná‘ slovem ‚rozhoduje‘“. Ke zmocnění ministra informací k provedení dekretu v § 4 pak ÚPV poznamenal: „Podle ústavní lis-

váním a provedením té části dekretu, jež se týká výroby a exploatace filmu — Nejvyšší účetní kontrolní úřad (NÚKÚ). Srov. Dopis Nejvyššího účetního kontrolního úřadu Úřadu předsednictva vlády, č. j. 4732-I/6-1945 (30. 7. 1945). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. 662-1.

39) Právě na tomto jednání vlády například trval ministr výživy Václav Majer na tom, že text dekretu musí počítat s poskytováním náhrad majitelům vyvlastněných podniků (o těchto náhradách se text návrhu dosud vůbec nezmiňoval). Srov. zápis z tohoto jednání vlády zde: Karel J e c h – Karel K a p l a n, *Dekrety prezidenta republiky 1940–1945*, s. 395–397.

40) Z některých indicií se zdá, že se komise v úplnosti nikdy nesešla a že i nový návrh byl opět jednostranným dílem ministerstva informací. Takto přinejmenším věc prezentoval státní tajemník Ján Lichner (který měl být taktéž členem vládní komise) na zasedání vlády ze 7. srpna 1945, kde byl návrh dekretu s několika posledními změnami schválen. Viz zápis z tohoto jednání vlády zde: Karel J e c h – Karel K a p l a n, *Dekrety prezidenta republiky 1940–1945*, s. 397–401.

tiny provádějí se zákony nařízeními a ústava nezná možnost provedení zákona prozatímními opatřeními jednotlivého člena vlády“.⁴¹⁾

Hned následujícího dne, 3. srpna 1945, byla rovněž na ÚPV vypracována druhá zpráva o připomínkovém řízení, která shrnovala poslední vývoj. ÚPV v této zprávě, a to v návaznosti na své výše uvedené připomínky z 1. června 1945 i repliku z 2. srpna 1945, nadále shledával i na novém znění návrhu různé nedostatky: předně setrval zpochybňoval radikální řešení formou zestátnění, a to zejména pokud jde o kina (ÚPV zde upozorňoval, že obdobný postoj zaujali někteří ministři na jednání vlády 24. července 1945 a že tento postoj byl ignorován). Pokud jde o navržené náhrady vyvlastnění prostřednictvím ministerských směrnic, ÚPV namítal, že „tento postup představuje novum v našem právním řádu“, protože „otázka výše náhrady se ponechává v rukou výlučně onoho státního orgánu, jehož zájem je právě opačný zájmům vyvlastněných“. (Naráží zde na skutečnost, že standardní vyvlastňovací řízení vedl dosud vždy nezávislý soud, který rovněž rozhodoval o výši náhrady. Této otázce se obsírněji věnoval i v předcházející replice z 2. srpna 1945.)⁴²⁾

Ze dne 3. srpna 1945 pochází záznam o uskutečněném telefonickém hovoru z ministerstva vnitra (zřejmě na MI), z něhož vyplývá, že ministerstvo vnitra (MVn) požádalo, aby do návrhu dekretu bylo doplněno ustanovení, že „dosavadní předpisy o dávce ze zábav, vybírané při vstupném do biografických představení, zůstávají nedotčeny“.⁴³⁾

Dne 6. srpna 1945 MI vypořádalo repliku ÚPV z 2. srpna 1945, přičemž uvedlo zejména následující:

1) MI konstatuje, že preambule bude zachována, protože dekret je nově koncipován tak, že nebude mít pouze provizorní povahu, přičemž se mění i jeho název na dekret prezidenta republiky „o opatřeních v oblasti filmu“.⁴⁴⁾

2) Námitku ÚPV, že dekret hovoří o tom, že povinnost odevzdat majetek určený ke znárodnění mají provozovatelé, a nikoli dosavadní vlastníci znárodněných podniků, MI „vypořádalo“ tak, že do příslušného ustanovení (§ 2 odst. 1) přidalo na závěr slova, že okamžikem odevzdání majetku MI toto ministerstvo „vstupuje [...] do práv a závazků dosavadních provozovatelů“. Tím byl dle názoru MI zcela ozřejměn vztah mezi státem a těmito provozovateli.

3) MI dále ostře odmítlo návrh ÚPV, aby s vlastníky zestátněných podniků bylo vedeno klasické vyvlastňovací řízení, kde o výši náhrady rozhoduje soud, a to s velmi příznačným odůvodněním, že plánovaný dekret „jako dosud veškeré dekrety toho druhu, vydané prezidentem republiky, jsou výrazem tvoření nového práva, které si vynutila doba [...]“. Z klasické právní zásady *lex posterior derogat priori*⁴⁵⁾ lze pak dle názoru MI „dovoditi, že

41) Dopis Úřadu předsednictva vlády Ministerstvu informací v Praze, č. j. 4.133/45 (2. 8. 1945). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. 662-1.

42) Zpráva o připomínkovém řízení o osnově dekretu prezidenta republiky o prozatímních opatřeních v oblasti filmu, již vypracovalo ministerstvo informací (3. 8. 1945). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. 662-1.

43) Záznam telefonického hovoru s p. odbor. radou Drdackým z ministerstva vnitra (3. 8. 1945). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. 662-1.

44) Není bohužel zcela zřejmé, kdy, na základě jaké dohody a z jakého přesně důvodu bylo upuštěno od myšlenky, že dekret bude mít pouze provizorní charakter: Tento dopis prezidia ministerstva informací je patrně prvním oficiálním písemným dokladem o uvedené změně koncepce dekretu. Následujícího dne bylo opuštění myšlenky na provizorní charakter dekretu potvrzeno a upřesněno na jednání vlády, jak uvádím dále.

45) „Ustanovení nového zákona mají přednost před odporujícími ustanoveními zákona starého.“

nebylo úmyslem uplatňovati zde zdlouhavé a potřebám dnešní doby nevyhovující řízení vyvlastňovací“.

4) Na připomínku ÚPV, že návrh dekretu neřeší otázku závazků dosavadních vlastníků vůči třetím osobám i vůči státu, MI na závěr ust. § 2 odst. 3 doplnilo větu tohoto znění: „Československý stát ručí za závazky podniků převzatých podle tohoto dekretu až do výše hodnoty převzatého jmění.“

5) Na výše uvedenou námitku ÚPV o nejasnosti závěrečné věty v § 3 odst. 1 návrhu dekretu konstatující, že „ve věcech hospodářských a finančních zásadního významu ministr informací jedná v dohodě s ministrem financí“, MI zareagovalo tak, že přistoupilo pouze na návrh, aby slovo „jedná“ bylo nahrazeno slovem „rozhoduje“.

6) Na námitku ÚPV, že ústava nepřipouští možnost provádění zákona prozatímními opatřeními jednotlivého člena vlády, MI reagovalo tvrzením, že analogické případy jsou známé i z minulosti, konkrétně například ze zákonů č. 83/1929 Sb., o Národním divadle, a č. 125/1927 Sb., o organizaci politické správy.

7) V citovaném přípise MI rovněž oznámilo, že přistupuje na výše uvedený telefonický požadavek MVn a doplňuje do ust. § 3 druhý odstavec tohoto znění: „Předpisy o obecní dávce ze zábav z předváděných filmů zůstávají tímto dekretem nedotčeny“.⁴⁶⁾

Hned následujícího dne, 7. srpna 1945, proběhlo jednání vlády, na kterém byly do návrhu dekretu zapracovány poslední připomínky:

1) Předně bylo potvrzeno, že dekret nebude mít čistě provizorní charakter. Zmínka o předpokládané nové zákonné úpravě byla vypuštěna a do ust. § 1 odst. 3 návrhu dekretu vloženo nové ustanovení tohoto znění: „Organizace a správa podnikání uvedených v odstavcích 1 a 2⁴⁷⁾ bude upravena vládním nařízením, přičemž provoz veřejného promítání v zemích České a Moravskoslezské bude svěřen zpravidla národním výborům“.⁴⁸⁾

2) Na návrh náměstka předsedy vlády Klementa Gottwalda byla z ust. § 1 odst. 1 návrhu dekretu vyškrtuta slova, že se úprava vztahuje na zemi Českou a Moravskoslezskou. Státní monopol v tomto ustanovení uvedený se tak nově měl vztahovat na území celého Československa.

3) Na uvedeném zasedání vlády byly diskutovány i některé dílčí aspekty návrhu dekretu. Ministr zdravotnictví za lidovou stranu Adolf Procházka například znovu zpochybnil smysluplnost rozsáhlé preambule a označil ji přímo za „prakticky a politicky nebezpečnou“. Vypuštění preambule ministr informací Václav Kopecký striktně odmítl, přičemž Klement Gottwald doplnil, „že by každý zákon měl vlastně míti preambuli vysvětlující jeho smysl a význam“.

4) Závěrem jednání o tomto bodu programu schválila vláda usnesení, že návrh dekretu prezidenta republiky o opatřeních v oblasti filmu s výše uvedenými změnami schvalu-

46) Dopis Presidia ministerstva informací Úřadu předsednictva vlády, č. j. 3319/45 (6. 8. 1945). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. 662-1.

47) Tj. provoz filmových ateliérů, výroba filmů, jejich laboratorní zpracování, půjčování filmů, veřejné promítání filmů a dovoz a vývoz filmů pro celé území Československé republiky.

48) Svěření provozu veřejného promítání národním výborům bylo už v některých dřívějších připomínkách naznačováno jako možný kompromis s ohledem na zásadní odpor některých ministerstev proti nacionalizaci a centralizaci kin. Politická dohoda o přistoupení na uvedený kompromis byla však zřejmě učiněna až na zde uváděném jednání vlády.

je, a uložila ministru informací, aby definitivní text návrhu předložil prezidentu republiky s návrhem vlády na vydání tohoto dekretu.⁴⁹⁾

Dne 11. srpna 1945 prezident republiky návrh dekretu o opatřeních oblasti filmu podepsal a dne 28. srpna 1945, kdy byl dekret pod číslem 50 publikován ve sbírce zákonů, vstoupil také v účinnost.

První pokusy o přijetí prováděcího vládního nařízení, 1945–1947

Připomínkové řízení k prvnímu oficiálnímu návrhu vládního nařízení na provedení znárodnovacího dekretu z pera MI sice začalo až na podzim roku 1946, předtím i potom však spatřila světlo světa celá řada neoficiálních či „polooficiálních“ návrhů tohoto právního předpisu, a to od nejrozumnějších jedinců a zájmových skupin. S ohledem na omezenou plochu tohoto textu se v tomto místě věnuji pouze tomu z oněch návrhů, který v roce 1945⁵⁰⁾ vypracoval V. odbor MI. Jím v této fázi navržené nařízení mělo nést název „o organizaci a správě podnikání v oblasti filmu“ a mělo vycházet z těchto základních principů:

1) Za účelem organizace a správy filmového podnikání měla být zřízena Československá filmová společnost se sídlem v Praze (§ 1 odst. 1 cit. návrhu v. n.), a to jako samostatná právnická osoba (§ 2 odst. 1 cit. návrhu v. n.). Právní forma této právnické osoby není z návrhu zcela zřejmá, nicméně fakt, že stát neměl ručit za její závazky (§ 4 odst. 2 cit. návrhu v. n.) a že podrobnosti její vnitřní organizace měly být upraveny statutem se silou vládního nařízení (§ 5 cit. návrhu v. n.), napovídají, že byla zamýšlena forma národního podniku. Na nově zřízenou Československou filmovou společnost měl stát přenést veškerý dekretem znárodněný majetek, jak mu to výslovně umožňovalo ust. § 2 odst. 2 znárodnovacího dekretu (§ 3 odst. 2 cit. návrhu v. n.). Československá filmová společnost měla být „bez újmy kulturního, uměleckého a výchovného poslání filmu“ spravována podle zásad obchodního podnikání (§ 4 odst. 1 cit. návrhu v. n.), přičemž se ale počítalo s tím, že případné „přebytky svých výtěžků“ bude odvádět státu (§ 4 odst. 3 cit. návrhu v. n.). O detailech organizace Československé filmové společnosti bylo — jak již řečeno — pojednáno v návrhu jejího statutu, který byl zamýšlen jako příloha vládního nařízení a počítal s tím, že orgány nově zřízené právnické osoby budou její představenstvo, ústřední ředitel a dozorčí rada (§ 3 odst. 1 cit. návrhu Statutu Československé filmové společnosti).

49) Karel J e c h – Karel K a p l a n, *Dekrety prezidenta republiky 1940–1945*, s. 397–401. Jistou kuriozitou je, že takřkajíc pět minut po dvanácté, 3 dny po schválení návrhu dekretu ve vládě, tj. 10. srpna 1945, rozeslalo MZV — které přitom hned 1. června 1945 sdělilo, že nemá k návrhu žádné připomínky, a později se připomínkového řízení vůbec aktivně neúčastnilo — dopis, v němž nově vyjádřilo k návrhu dekretu jako celku „zásadně odmítavý“ postoj a varovalo před zavedením státního monopolu zejména s ohledem na styky s cizinou. Na uvedený přípis MZV již (pravděpodobně) nikdo písemně nereagoval. Srov. Dopis Ministerstva zahraničních věcí Předsednictvu min. rady, č. j. 15510/III-45 (10. 8. 1945). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. 662-1.

50) Přesné datum bohužel není na textu návrhu uvedeno. Z okolností se můžeme domnívat, že návrh pochází z období konce roku 1945. V textu dále uvádím, že tento návrh nikdy nebyl rozeslán do připomínkového řízení. Z různých narážek v dále citovaných dokumentech nicméně vyplývá, že byly s některými ústředními orgány státní správy vedeny jakési předběžné neformální konzultace. O jejich průběhu a výsledku však nemám podrobné zprávy, proto se jimi dále nezabývám.

2) Návrh vlastního nařízení předvídal širokou dohledovou činnost MI nad nově zřízenou Československou filmovou společností: MI mělo být oprávněno (v dohodě se slovenským pověřenectvem informací) dozírat na Československou filmovou společnost „po všech stránkách její činnosti a hospodaření, jakož i k odstranění závad dávati příkazy a zákazy“ (§ 6 odst. 1 cit. návrhu v. n.), „učiniti vhodná opatření k prozatímnímu vedení její správy, pokud by nastaly nepravidelnosti ohrožující její řádnou činnost“ (§ 6 odst. 2 cit. návrhu v. n.), přičemž „projednávání zásadních otázek neb otázek většího rozsahu mezi Československou filmovou společností a jinými ústředními úřady“ mělo se dít zásadně „za účasti ministerstva informací, po případě pověřenectva informací“ (§ 6 odst. 3 cit. návrhu v. n.). Z návrhu Statutu Československé filmové společnosti je pak zřejmé, že na MI měly být do značné míry závislé i jednotlivé orgány této společnosti: ministr informací měl jmenovat všechny členy představenstva (§ 4 odst. 3 cit. návrhu statutu Československé filmové společnosti) i jejího ústředního ředitele (§ 6 odst. 2 cit. návrhu statutu Československé filmové společnosti); zástupce MI měl předsedat dozorčí radě (§ 8 odst. 3 cit. návrhu statutu Československé filmové společnosti). Ministr informací měl mít také právo v případě jakéhokoliv nesouhlasu svého zástupce v představenstvu s některým usnesením představenstva (jakožto hlavního orgánu plánované Československé filmové společnosti), pokud se týkalo věcí „kulturně-politických, hospodářských“ nebo „finančních zásadního významu“, toto usnesení nahradit vlastním rozhodnutím (§ 5 odst. 5 cit. návrhu statutu Československé filmové společnosti) apod.

3) Návrh vládního nařízení se dotýkal i citlivé otázky veřejného promítání filmů a předpokládal, že „o tom, v kterých kinematografických podnicích [...] bude [...] svěřen provoz veřejného promítání v zemích České a Moravskoslezské národním výborům“, rozhodne MI. Národním výborům přitom neměl být svěřen provoz veřejného promítání „tam, kde to vyžadují státní zájmy [...]“ (§ 7 odst. 1 cit. návrhu v. n.). MI mělo také (v dohodě s ministerstvy vnitra a financí) vydat „všeobecné směrnice pro provoz veřejného promítání národními výbory a pro způsob tohoto provozu“ (§ 7 odst. 2 cit. návrhu v. n.). Veškerou tržbu z promítání měly národní výbory odvádět Československé filmové společnosti, která jim naopak měla hradit provozní režii (§ 7 odst. 3 cit. návrhu v. n.).

4) Nařízení měl provést ministr informací „v dohodě se zúčastněnými ministry“ (§ 8 cit. návrhu v. n.).⁵¹⁾

Z výše uvedených skutečností je zřejmé, že tento prvotní návrh V. odboru byl koncipován velmi jednostranně, a to v tom smyslu, že faktickým mocenským centrem v československé kinematografii se napříště mělo stát jednoznačně komunistickou stranou ovládané ministerstvo informací, které by řídilo filmové podnikání „v rouše“ formálně samostatné Československé filmové společnosti.

Uvedený návrh vyvolal bouřlivou reakci v táboře stávajících zplnomocněnců ministra informací, kteří si vynutili u „svého“ ministra schůzku.⁵²⁾

Na schůzce, která se uskutečnila 27. ledna 1946 od 14. do 24. (!) hodiny, předali zplnomocněnci ministrově a ostatním zúčastněným písemně své vyjádření k návrhu V. odboru,

51) Vládní nařízení o organizaci a správě podnikání v oblasti filmu [návrh] a Statut Československé filmové společnosti [návrh], č. j. 80624/46 (1945). NA, fond MI, kart. 205, sign. Čs. filmová společnost. 1945–1949.

52) Na schůzce byly probírány i některé další body, zejména personální otázky v oblasti filmu. Těmto otázkám se zde nevěnuji.

načež se rozproudila „velmi obsažná, věcná i temperamentní debata“.⁵³⁾ Z vyjádření vyplývaly tyto věci:

1) „Asi před devíti týdny“ hovořili zplnomocněnci s ministrem informací, přičemž mu údajně předali „obsáhlý písemný návrh na prozatímní opatření organizační“, jeho obsahem bylo, že ministr informací měl „další správou filmových věcí“ pověřit „sbor sedmi odborných českých a slovenských pracovníků“ z řad zplnomocněnců a v čele s Ing. Lubomírem Linhartem (dosavadním ministerským radou na V. odboru MI). Výsledkem uvedeného jednání mezi zplnomocněnci a ministrem mělo být ministrovo „rozhodnutí, aby pánové Linhart a Dvořák prostudovali [...] předložený návrh a v nejkratším možném čase předložili jeho definitivní koncept“.

2) Předložený organizační návrh zplnomocněnců se v rozporu s řečeným nestal předmětem jednání V. odboru MI, které místo toho vypracovalo vlastní, výše citovaný návrh vládního nařízení, přičemž zplnomocněnci byli údajně záměrně vyloučeni z účasti na přípravných pracích a „V. odbor vedl skrze Ing. Linharta právní porady se zástupci ostatních ministerstev, aniž sbor zplnomocněnců byl o průběhu či obsahu těchto jednání informován [...]“.

3) Pokud jde o konkrétní připomínky zplnomocněnců uvedené v citovaném vyjádření, jejich jádrem byla zřejmá snaha o co největší omezení vlivu MI na chod zamýšlené právnické osoby Československá filmová společnost (například téměř celé výše rozebírané ustanovení § 6 návrhu v. n. pojednávající o dohledu MI mělo být odstraněno; s odkazem na výše uváděné ustanovení § 7 návrhu v. n. bylo argumentováno, že „neručí-li stát za závazky společnosti, není dosti logické, usiluje-li zároveň, aby v její správě měl rozhodující vliv“ apod.). Své návrhy zplnomocněnci odůvodňovali tak, že film je především „duchovní tvorba“ vyžadující „maximum užitečné svobody“, a tudíž musí být „spravován autonomně, a tedy odborně, protože výrobu filmu nelze srovnávat s kteroukoliv jinou průmyslovou výrobou“. Zplnomocněnci dále konstatovali, že plně souhlasí s tím, aby „společenský dohled na filmovou tvorbu“ vykonával státní úřad, konkrétně MI; s odkazem na údajnou „důtklivou radu presidenta republiky“ však zplnomocněnci ve svém vyjádření prohlašovali, že budou „trvat důsledně na požadavku, aby dozor ministerstva informací byl přesně oddělen od vlastního provozu Československé filmové společnosti [...]“ a prováděn tak, „aby se nepodobal soustavným, každodenním a malicherným zásahům administrativním do všech složek provozu a podle dobrého zdání nejrozmanitějších referentů ministerstva“.

4) Konkrétní představa zplnomocněnců byla dle vyjádření taková, že místo ústředního ředitele měl být v čele společnosti jako výkonný orgán sedmičlenný „presidiální sbor“ a představenstvo měla nahradit pětadvacetičlenná pracovní rada, která by volila členy zmíněného výkonného sboru. Běžnou hospodářskou a provozní činnost společnosti mělo obstarávat dvanáct skupin (jejich kompetence byly rozděleny zjevně dle vzoru dosavadního systému zmocněnců: měla zde být například skupina pro dovoz a vývoz filmů, pro zpravodajský film apod.), v čele každé skupiny měl být jeden ředitel. Dohled ministerstva

53) Záznam o poradě konané dne 27. ledna 1946 u pana ministra informací za přítomnosti zástupců V. odboru a závodních rad jednotlivých filmových podniků a za přítomnosti zplnomocněnců, tak jak v presenční listině je uvedeno, č. j. 80624/46 (27. 1. 1946). NA, fond MI, kart. 205, sign. Čs. filmová společnost. 1945–1949.

informací se měl přesunout takřka výhradně do dozorčí rady, která měla mimo jiné odsouhlasovat „rozhodnutí v otázkách hospodářských a finančních zásadní povahy a velké důležitosti“.⁵⁴⁾

Výsledkem této „protiofenzivy“ zplnomocněnců, která požadovala vytvoření podstatně decentralizovanější a autonomnější právnické osoby pro potřeby filmového oboru, než jakou předpokládal návrh ministerstva informací, byl na setkání dojednaný kompromis, jehož podstatou bylo především následující: ministerstvo informací upustí od dalšího projednávání vypracovaného návrhu vládního nařízení, ale v jím předkládaných intencích bude Ing. Lubomír Linhart přesto pověřen funkcí ústředního ředitele, jemuž budou sice všichni zplnomocněnci odpovědní, on však bude současně realizovat jejich usnesení; ke svým činnostem bude ústřední ředitel vybaven třemi náměstký, totiž pro produkci, pro distribuci a pro hospodářskou kontrolu.⁵⁵⁾ Uvedená dohoda byla postupně realizována opatřeními ministra informací: funkce ústředního ředitele byla oficiálně vytvořena dva měsíce po uvedeném jednání, 25. března 1946, opatřením ministra informací č. j. 4417/V., o kterém se zmiňuji v předchozím textu.

Že dosažený kompromis situaci na dlouho neuklidnil, dokládá obsáhlý dopis zplnomocněnců ministrovi informací z 5. května 1946, který pod záminkou jakési rekapitulace roční práce zplnomocněnců ostře útočí na aktuální vývoj ve filmovém oboru a především na osobu nového ústředního ředitele Lubomíra Linharta. Ten dle autorů dopisu systematicky rozvrací skoro vše, co se jim podařilo vybudovat, přičemž se neváhá uchýlovat ani k intrikám, když hlavní a jedinou zásadou mu prý od počátku byla „nesmyslná tuhá centralizace [...] založená na systému osobně oddaných služebníků, kteří bez rozpaků a bez námitek plnili i sebeamaterštější příkazy ústředního ředitele“. K samotným zplnomocněncům Lubomír Linhart dle jejich názoru zaujal „poměr starorakouského feldvebla k uchům na cvičišti“. V závěru dopisu tak zaznívá jasná výzva: „[...] žádáme [...], abyste zrušil jmenování Ing. L. Linharta ústředním ředitelem, předsednictvo prozatímního výboru dočasně svěřil přednostovi V. odboru“ a „řečenému výboru zároveň uložil připravit v nejkratší době návrh na osnovu vládního nařízení a organizační řád příštích definitivních institucí [...]“.⁵⁶⁾ Není mi známo, zda ministr informací na tuto supliku nějak odpověděl, v každém případě však uvedeným požadavkům nebylo vyhověno.

Oficiální připomínkové řízení k návrhu prováděcího vládního nařízení bylo, jak už v úvodu této části zmíněno, zahájeno až na podzim roku 1946 — a to zcela zjevně s ohledem na výše naznačené názorové rozpory, které neumožnily projednání původního návrhu vládního nařízení z roku 1945.

Tedy konečně dne 8. října 1946 rozeslalo MI do připomínkového řízení nový návrh vládního nařízení, které mělo (opět) nést název „o organizaci a správě podnikání v oblasti filmu“. MI zřejmě předvíдалo hladký průběh projednání tohoto návrhu, neboť v průvodním dopise, s kterým byl návrh rozeslán, byla stanovena krátká lhůta pro zasílání připo-

54) Připomínky a návrhy sboru zplnomocněnců ministra informací pro správu filmových věcí k opravě a úpravě textů předložených V. odborem [včetně průvodního dopisu], příloha k č. j. 80624/46 (27. 1. 1946). NA, fond MI, kart. 205, sign. Čs. filmová společnost. 1945–1949.

55) Zápis o poradě konané dne 27. ledna 1946.

56) Dopis zplnomocněnců ministru informací Václavu Kopeckému (5. 5. 1946). NA, fond ÚV KSČ 19/7 — ÚKPKKPO 1945–1952, sign. 645-2.

mínek: pouze do 17. října 1946. Na základě těchto připomínek se následně měla 24. října 1946 konat meziministerská porada na MI, kde by bylo dohodnuto konečné znění předpisu. V průvodním dopise MI dále výslovně připouštělo, že se při sestavení nového návrhu inspirovalo dekretem č. 100/1945 Sb., o znárodnění dolů a některých průmyslových podniků, resp. jej provádějícím vládním nařízením č. 6/1946 Sb., kterým se vydává statut národních podniků průmyslových. Forma národního podniku byla zdůvodňována i s odkazem na usnesení vlády z 16. července 1946, které uložilo ministru informací dát československým filmovým podnikům „řádny právní základ podle zásad oddílu III.⁵⁷⁾ dekretu presidenta republiky ze dne 24. října 1945, č. 100 Sb., o znárodnění dolů a některých průmyslových podniků“.⁵⁸⁾ Návrh vládního nařízení vycházel pak z těchto principů:

1) Z majetku, který přešel nebo od účinnosti navrhovaného vládního nařízení přejde do vlastnictví státu ve smyslu § 2, odst. 2 znárodnovacího dekretu č. 50/1945 Sb., měl být zřízen národní podnik Československá filmová společnost se sídlem v Praze (§ 1 odst. 1 odst. 2 cit. návrhu v. n.). Národní podnik měl být „majetkem státu“, mít postavení samostatné právnické osoby (§ 2 odst. 1 cit. návrhu v. n.) a vykonávat oprávnění státu v oblasti filmového podnikání „v souladu se zájmy státu a plně úkoly umělecké“, nicméně dle zásad obchodního podnikání (§ 3 cit. návrhu v. n.).

2) Na národní podnik měla přejít všechna práva, do nichž vstoupil stát podle § 2 odst. 1 znárodnovacího dekretu, jakož i všechna práva a závazky následně vzniklé z provozu filmového podnikání (§ 4 odst. 1 cit. návrhu v. n.). Stát neměl ručit za závazky podniku (§ 4 odst. 2 cit. návrhu v. n.).

3) Pokud jde o vliv MI, počítal návrh s tím, že ministr informací řídí svými nebo jím pověřenými orgány činnost podniku „po stránce kulturně-politické“, a „dozírá jimi na uměleckou hodnotu filmů, na řádný chod podniku a přezkoumává jimi kdykoliv jeho činnost i hospodaření“ (§ 7 odst. 1 cit. návrhu v. n.).

4) Velmi podobně jako v prvním návrhu vládního nařízení citovaném v úvodu této části (který nebyl oficiálně projednáván v připomínkovém řízení) je pojednána pravomoc MI v oblasti dozoru nad promítáním filmů: „O tom, ve kterých provozovnách pro veřejné promítání filmů [...] bude [...] provoz svěřen národním výborům, rozhodne ministerstvo informací [...]“ (§ 8 odst. 1 cit. návrhu v. n.). Opět se též počítalo s tím, že MI v dohodě s ministerstvy vnitra a financí vydá „všeobecné směrnice pro provoz veřejného promítání národními výbory a pro způsob tohoto provozu“ (§ 8 odst. 2 cit. návrhu v. n.). A rovněž i podle tohoto návrhu měly národní výbory odvádět veškerou tržbu národnímu podniku, který jim měl na oplátku hradit provozní náklady (§ 8 odst. 3 cit. návrhu v. n.).

5) I toto nařízení měl provést ministr informací „v dohodě se zúčastněnými členy vlády“ (§ 9 cit. návrhu v. n.).

57) Oddíl III. uvedeného dekretu se zabývá organizací průmyslových národních podniků. Nebylo zcela zřejmé (a stalo se předmětem dohadů), co ve vládním usnesení znamenalo, že má být právní základ vytvořen *podle zásad* tohoto oddílu, resp. co se vůbec myslí oním „právním základem“: MI si tuto větu, jak uvidíme, vložilo prostě tak, že má být vytvořen nový národní podnik, a to formou vládního nařízení.

58) Průvodní dopis Presidia ministerstva informací s návrhem Vládního nařízení o organizaci a správě podnikání v oblasti filmu včetně návrhu statutu národního podniku Československá filmová společnost adresovaný Kanceláři presidenta republiky a dalším 14 okruhům připomínkových míst, č. j. 15.000/1946 přes. (8. 10. 1946). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III. 662-3.

Navrhovaný „Statut národního podniku Československá filmová společnost“ (měl se opět stát přílohou vládního nařízení), který skutečně svou strukturou i celkovým charakterem připomíná výše vzpomínané vládní nařízení č. 6/1946 Sb., byl obsáhlý a ve velkých podrobnostech pojednával o chodu zamýšleného národního podniku. Principy statutu zde tedy shrnuji pouze ve stručnosti:

1) Orgány národního podniku mělo být představenstvo, ústřední ředitel a ředitelská rada. Orgánem s hlavními pravomocemi mělo být dvanáctičlenné představenstvo, jehož dvě třetiny měl přímo jmenovat ministr informací, zbylá třetina pak měla být volena zaměstnanci podniku — i u této třetiny ovšem volba musela být potvrzena ministrem informací (§ 1 odst. 1–3 cit. návrhu statutu n. p. Československá filmová společnost). I pokud jde o ústředního ředitele (statutární orgán podniku), měl být jmenován a odvoláván ministrem informací (§ 8 odst. 1 cit. návrhu statutu n. p. Československá filmová společnost). Konečně mělo být ministrem informací jmenováno i všech 6 členů ředitelské rady, a to ze zaměstnanců podniku (§ 12 odst. 1 cit. návrhu statutu n. p. Československá filmová společnost); funkce této rady měla spočívat ve vytváření koncepčních materiálů a různých statistik, zajišťování odborného školení zaměstnanců atd. (§ 13 cit. návrhu statutu n. p. Československá filmová společnost).

2) Z úplně posledního ustanovení návrhu statutu je zřejmé, že tím, kdo měl národní podnik fakticky řídit, mělo být v konečném důsledku opět MI. Dle statutu ministr informací řídí činnost podniku svými nebo jím pověřenými orgány „po stránce kulturně-politické“ a „dozírá jimi na uměleckou hodnotu filmů, na řádný chod podniku a přezkoumává jimi kdykoliv jeho činnost i hospodaření“. K „odstranění závad“ může pak „dávati příkazy a zákazy“. Dozorčí orgány jsou přitom „kdykoliv oprávněny nahlížeti do písemností a knih podniku a vstupovati do všech jeho prostor, vyžádati si zprávy a vysvětlivky, účastniti se všech porad a schůzí orgánů podniku“ (§ 29 odst. 1 cit. návrhu statutu n. p. Československá filmová společnost). Schválení ministra informací měla podléhat zásadní rozhodnutí orgánů podniku jako roční pracovní program a roční závěrka, sám ministr informací měl pak mimo jiné rozhodovat o návrzích programových investic, o jakékoliv majetkové dispozici s nemovitostmi podniku či o dlouhodobých úvěrech podniku (§ 29 odst. 2 cit. návrhu statutu n. p. Československá filmová společnost). Ministr informací měl kromě jiného mít i právo „zrušiti usnesení nebo opatření orgánů podniku, odporuje-li veřejným nebo státním zájmům“ (§ 29 odst. 6 cit. návrhu statutu n. p. Československá filmová společnost).⁵⁹⁾

Proti rozeslanému návrhu vládního nařízení a k němu připojeného statutu se strhla hned od počátku ostrá kritika takřka všech obeslaných připomínkových míst, která cítila potřebu se k návrhu vyjádřit. Vzhledem k početnosti a rozsahu těchto připomínek dále uvádím pouze ty nejzásadnější a nejcharakterističtější.

Ministerstvo spravedlnosti (MS) dne 15. října 1946 k návrhu zaslalo mimo jiné tyto hlavní připomínky:

1) Návrh vládního nařízení dle MS jasně ukazuje, že znárodňovací dekret č. 50/1945 Sb. je špatný a v praxi neproveditelný a měl by být novelizován nebo nahrazen zcela novou

59) Vládní nařízení o organizaci a správě podnikání v oblasti filmu [návrh] a Statut národního podniku Československá filmová společnost [návrh], č. j. 15.000/46 přes. (1946). NA, fond MI, kart. 680, sign. III 662-3.

úpravou: „Je třeba si otevřeně již přiznat [...], že dekret č. 50/1945 Sb. nelze uspokojivě provést, leč bychom se odhodlali porušit ustanovení § 55 ústavní listiny“.⁶⁰⁾ [...] MS tak zásadně odmítlo již samotný princip dalšího postupu cestou vládního nařízení; touto cestou zejména dle jeho názoru není možné zříditi nový národní podnik.

2) Pokud jde o ustanovení § 3 návrhu v. n., dle kterého má národní podnik vykonávat svá oprávnění „v souladu se zájmy státu a plně úkoly umělecké“, MS dodává: „Pojem ‚zájmy státu‘ je příliš pružný. [...] Netřeba zvláště zdůrazňovat, že tyto zájmy mohou být a často bývají v kolisi [...]“.

3) MS konstatuje, že preambule dekretu nemá normativní základ, a není tudíž možné se na ni odvolávat, a to ani v důvodové zprávě. (Srov. výše ustanovení § 7 cit. návrhu v. n. a jeho odůvodnění v důvodové zprávě.)

4) Kritice MS neušly ani návrhem v. n. předvídané kompetence MI: „Působnost ministerstva informací není ničím podložena [...]. Odvolávání se na dekret č. 100/1945 Sb. a na vl. nař. č. 6/1946 Sb. nemůže být vážně míněno“.⁶¹⁾

Ministerstvo průmyslu (MPr) ve svém dopise ze dne 16. října 1946 mimo jiné sdělovalo svůj nesouhlas s tím, aby vliv MI na chod zamýšleného národního podniku šel tak daleko, že by ministr informací jmenoval (nebo přinejmenším schvaloval) i členy všech orgánů podniku, jak to návrh v. n. předpokládal. MPr naproti tomu navrhovalo, aby tyto kompetence příslušely celé vládě.⁶²⁾

Následujícího dne, 17. října 1946, rozeslalo své připomínky i Ministerstvo výživy (MVŽ). Také toto ministerstvo se podívovalo nad nebývalým vlivem MI na zamýšlený národní podnik. Jako možné řešení MVŽ navrhuje, buď aby se řízení národního podniku skutečně svěřilo jeho orgánům, anebo aby film nebyl organizován jako národní podnik, ale jako státní podnik: „Kdyby byla zvolena forma státního podniku, stačilo by patrně zmocnění uvedené v § 1 odst. 3 citovaného dekretu“.⁶³⁾

Obsáhlé připomínky k návrhu zpracoval a dne 18. října 1946 rozeslal Úřad předsednictva vlády (ÚPV). I tento úřad zkritizoval pokus MI o „malou domů“ a konstatoval nevhodnost zvolené právní formy podniku. Dle názoru ÚPV by se MI mělo věnovat „jen zásadnímu řízení filmové politiky, zejména po stránce kulturní a dozoru nad podnikem“, zatímco „o otázkách obchodních a hospodářských by rozhodovaly povolané orgány podniku samostatně. Navržená úprava se blíží spíše typu podniku státního“.⁶⁴⁾

Ministerstvo pošt (MPš) se ve svých připomínkách připojilo k výše uvedeným úřadům, když zejména konstatovalo:

60) Ustanovení § 55 ústavní listiny z roku 1920 zakazuje exekutivě tzv. postup *praeter legem*, tedy jednoduše řečeno zakazuje vládě jakoukoliv činnost, která by neměla oporu v zákoně. Celé ustanovení zní takto: „Nařízení vydávati lze jen ku provedení určitého zákona a v jeho mezích.“

61) Dopis Ministerstva spravedlnosti v Praze Presidiu ministerstva informací, č. j. 69 912/46-II/3 (15. 10. 1946). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-3.

62) Dopis Presidia ministerstva průmyslu Ministerstvu informací, č. j. P IV-2600-11/1/46 (16. 10. 1946). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-3.

63) Dopis Ministerstva výživy Ministerstvu informací, č. j. 79.946-IX/1-46 (17. 10. 1946). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-3.

64) Dopis Úřadu předsednictva vlády Ministerstvu informací, k č. j. 15.000/1946 pres. (18. 10. 1946). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-3.

1) Dekret č. 50/1945 Sb. byl od počátku zamýšlen jako pouhé provizorium — je to zřejmé i z jeho stávajícího názvu, v němž se hovoří nikoli o znárodnění, ale toliko o „opatření“ — a ostatně i preambule naznačuje, že trvalá úprava státního filmového podnikání bude provedena teprve budoucím předpisem. MPš přitom dochází k závěru, že definitivní úprava znárodněného filmového oboru může být provedena jedině zákonem, „jak se to stalo v oboru výroby průmyslové, potravinářské, bankovní a pojišťovnictví“. Následně MPš vypočítává celou řadu legislativně-technických nedostatků dekretu č. 50/1945 Sb., které dle jeho názoru znamenají, že dekret je jako základ pro trvalou úpravu znárodnění zcela nepoužitelný.

2) Kromě koncentrace pravomocí do rukou ministra informací MPš kritizuje i dle jeho názoru neúměrnou míru plánované centralizace, přičemž připomíná, že v žádném odvětví národního hospodářství se zatím nestalo, že by zde existoval pouze jediný podnik, a že toto rozhodnutí „bylo diktováno jistě úvahou, že nebude na škodu, když jednotlivé národní podniky budou spolu zdravě soutěžit, a tak budou pobádány k větší výkonnosti a rentabilitě“.⁶⁵⁾

Proti tomu, aby všechny členy orgánů národního podniku jmenoval nebo schvaloval pouze ministr informací, se ve svých připomínkách z 19. října 1946 ohradilo i Ministerstvo zahraničního obchodu (MZO) a žádalo, aby alespoň dvě třetiny členů představenstva podniku jmenovala celá vláda. Navíc požadovalo, aby do jeho kompetence byl svěřen dovoz a vývoz filmů.⁶⁶⁾

Více kompetencí — a to „v oboru filmu školního, lidovýchového, tělovýchového a vědeckého“ — pro sebe žádalo ve svém dopise i MŠO. Vyjma toho i ono konstatovalo, že zřízení národního podniku, resp. jakékoliv jiné samostatné právnické osoby, formou vládního nařízení bez opory v zákoně je v rozporu s ust. § 55 ústavní listiny, tedy praeter legem: MŠO mínilo, že dekret č. 50/1945 Sb. navíc — zmiňuje-li v ust. § 2 odst. 2 možnost přenést znárodněný majetek na jím zřízené subjekty — míní výhradně subjekty již existující. I MŠO vidělo do budoucna jako jedinou možnost přijetí novely znárodněovacího dekretu nebo zcela nového právního předpisu a vyzvalo, aby na takovém zákoně byly zahájeny legislativní práce.

Zásadní nesouhlas s navrženým v. n. vyslovila dokonce i Kancelář prezidenta republiky (KPR) v dopise z 21. října 1946, která varovala před nebezpečím byrokratizace celého systému: „[...] má-li filmové podnikání po stránce umělecké a po stránce hospodářské plně prosperovati a plniti úkoly od něho očekávané, musí býti řízeno jenom odborníky“. KPR přitom konstatovala, že plánované v. n. počítá s ještě větší mírou byrokratizace, než jaká už byla zavedena ve znárodněných průmyslových podnicích.⁶⁷⁾

Ministerstvo techniky (MT) v dopise z 22. října 1946 sdělilo, že se v plném rozsahu připojuje k připomínkám MS i MPš a požaduje rovněž vytvoření návrhu nového zákona.⁶⁸⁾

65) Dopis Ministerstva pošt Ministerstvu informací, č. j. P/2-1100-18:48413 (18. 10. 1946). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-3.

66) Dopis Presidia ministerstva zahraničního obchodu Ministerstvu informací, č. j. P-10.549/1946 (19. 10. 1946). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-3.

67) Dopis Kanceláře prezidenta republiky Ministerstvu informací, č. j. D-18.215/46 (21. 10. 1946). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-3.

68) Dopis Ministerstva techniky Presidiu ministerstva informací, č. j. 274/1-VI/1-1946 (22. 10. 1946). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-3.

MF ve svých připomínkách ze dne 23. října 1946 obdobně jako MVŽ sdělilo, že za vhodnější formu organizace vzhledem k formulaci dekretu č. 50/1945 Sb. považuje státní podnik. Kromě řady dalších legislativně-technických připomínek MF také požadovalo, aby v návrhu v. n. byla výslovně zmíněna kompetence ministra financí na řízení filmového podniku, a to s poukazem na ust. § 3 odst. 1 znárodňovacího dekretu.⁶⁹⁾

Konečně téhož dne, tedy 23. října 1946, zaslalo své připomínky i Ministerstvo pro sjednocení zákonů (MSZ) a zopakovalo v nich názor několika výše vzpomínaných ústředních správních orgánů počínaje MS, totiž že dekret č. 50/1945 Sb. byl míněn jako provizorní opatření, a že tedy vládním nařízením vydaným na jeho podkladě nemůže být provedena definitivní úprava filmového oboru. Taková definitivní úprava i dle názoru MSZ může být obsažena pouze v novém „zákoně o znárodnění filmového podnikání“. Vyjma toho MSZ zopakovalo názor MPš, že je ekonomicky neúčelné slučovat celý obor do jediného podniku a mělo by být zřízeno více podniků konkurenčních.⁷⁰⁾

Následujícího dne, 24. října 1946, se na MI opravdu uskutečnila meziministerská porada, kterou ministerstvo předpokládalo ve svém dopise z 8. října 1946. Výsledek této porady byl však zjevně jiný, než MI původně předvíдалo: většina přítomných v souladu se svými písemnými vyjádřeními požadovala stávající návrh MI stáhnout a místo něj přikročit k přímé novelizaci dekretu č. 50/1945 Sb.⁷¹⁾

MI bylo tedy nuceno svůj návrh v. n. včetně statutu národního podniku stáhnout, čímž tato fáze připomínkového řízení skončila. Jako jakousi symbolickou tečku zaslalo ještě dne 27. prosince (!) 1946 své připomínky Ministerstvo dopravy (MD), v nichž stroze oznámilo, že se připojuje ke stanoviskům MSZ, MVŽ, MT, MF, MŠO, MZO, MPš, MPr, MS, KPR, ÚPV a Státního úřadu plánovacího⁷²⁾ a požaduje, aby byla nová úprava provedena formou zákona a také aby bylo zřízeno více samostatných podniků.⁷³⁾

Iniciativní poslanecký návrh na vydání zákona o dalších opatřeních v oblasti filmu, 1947–1948

V předchozí části jsme se opakovaně setkali s názorem, že definitivní úpravu znárodnění kinematografie by — vzhledem k nejrůznějším nedostatkům dekretu č. 50/1945 Sb. — měla zakotvit zcela nová zákonná úprava, která by znárodňovací dekret buď zásadně novelizovala, nebo úplně nahradila.

69) Dopis Ministerstva financí Presidiu ministerstva informací, č. j. 265395/46-IV/3 (23. 10. 1946). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-3.

70) Dopis Ministerstva pro sjednocení zákonů Ministerstvu informací, č. j. 621/46 pres. (23. 10. 1946). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-3.

71) O průběhu této schůzky stručně pojednává přípis MVn, které sděluje, že s ohledem na tuto schůzku nebude zpracovávat k návrhu v. n. žádné vlastní připomínky a vyčká „věcí příštích“. Srov. Dopis Ministerstva vnitra Ministerstvu informací, č. j. B-1340-3/10-46-I/2 (26. 10. 1946). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-3.

72) Připomínky Státního úřadu plánovacího nejsou archivovány, z tohoto textu MD je však zřejmé, že byly ve vztahu k předloženému návrhu rovněž odmítavé.

73) Dopis Ministerstva dopravy Ministerstvu informací, č. j. 8180/1946 kab (26. 10. 1946). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-3.

V této souvislosti tak nemůžeme opomenout alespoň stručně zmínit návrh zákona „o dalších opatřeních v oblasti filmu“ iniciovaný skupinou „sokolských“ poslanců. Přesněji řečeno, návrh předložilo dohromady šedesát čtyři poslanců z celkem třísetčlenného Národního shromáždění. V čele předkladatelů stál JUDr. Antonín Hřebík, za třetí republiky starosta Československé obce sokolské a poslanec za ČSNS; rovněž většina ostatních předkladatelů byla národními socialisty (celkem 40), byli zde však i poslanci za ČSL (14), ČSSD (5) a slovenskou DS (5); mezi předkladateli přitom nechyběla řada známých jmen jako prezidentův bratr Vojta Beneš (ČSSD), novinář Ota Hora (ČSNS) nebo dlouholeté bojovnice za ženská práva JUDr. Milada Horáková (ČSNS) a Františka (Frána) Zemínová (ČSNS).

Návrh zákona byl jako tisk 815 ze dne 24. září 1947 rozdistribuován mezi poslance Národního shromáždění a rozeslán k podání stanovisek též na legislativní odbory ústředních státních orgánů. Přestože nebyl — vzhledem k právě vrcholící politické krizi, která vyústila v únoru příštího roku ve státní převrat — uvedený návrh zákona nikdy v Národním shromáždění ani projednáván, dokázal v odborné i laické veřejnosti vzbudit značné vášně. Podstatu návrhu zákona můžeme stručně shrnout takto:

1) V první řadě bylo cílem návrhu zjevně vyjmout některé podniky a činnosti z působnosti znárodňovacího dekretu č. 50/1945 Sb. Státní filmový monopol se napříště⁷⁴⁾ dle § 1 citovaného návrhu zákona neměl vztahovat na:

(a) *podniky sloužící veřejnému promítání filmů, které dne 28. srpna 1945 náležely českým nebo slovenským korporacím tělovýchovným,⁷⁵⁾ charitativním nebo národním anebo byly těmito korporacemi provozovány nebo stran kterých přísluší takovým korporacím nárok podle zákona č. 128/46 Sb.⁷⁶⁾ [...],*

(b) *podniky, které vláda ve zvlášť odůvodněných případech na návrh ministra informací [...] vyjme z dosahu dekretu,*

(c) *filmovou činnost v rámci ministerstva školství a osvěty.*

2) Návrh — v reakci na vágní úpravu této materie ve znárodňovacím dekretu — se podrobněji zabýval způsobem stanovování náhrady za znárodněný majetek (§ 6 cit. návrhu zák.) a současně zakotvoval povinnost ministra informací ve lhůtě jednoho roku od účinnosti zákona o této náhradě rozhodnout (§ 7 odst. 1 cit. návrhu zák.) a ve lhůtě dalších šesti měsíců (od doručení rozhodnutí o náhradě) tuto náhradu v hotovosti vyplatit (§ 7 odst. 2 cit. návrhu zák.).

3) I tento návrh zákona počítal s tím, že státní filmové podnikání bude organizováno ve formě národního podniku, takový podnik však neměl vzniknout jeden, ale hned čtyři — a to sice Československé filmové ateliery a laboratoře, Československá výroba filmů, Čes-

74) Podniky už podle dekretu znárodněné, které by byly novým zákonem vyňaty z jeho působnosti, měly být vráceny a za dobu jejich užívání státem poskytnuta náhrada, srov. § 25 cit. návrhu zák.

75) Míněno zde bylo především několik stovek kin, která za první republiky (nepřímo) provozovala tělocvičná jednota Sokol, a jejichž znárodnění bylo předmětem sváru po celou dobu třetí republiky.

76) Uvedený zákon s určitými specifickými výjimkami prohlašoval za neplatné jakékoliv majetkové převody a jiná nakládání s majetkem, které proběhly po 29. 9. 1938 pod tlakem okupace nebo národní, rasové nebo politické perzekuce.

koslovenský obchod s filmy a Československé kinematografické podniky. Uvedené národní podniky měly být „bez újmy kulturního poslání filmu“ vedeny dle zásad obchodního podnikání a stát neměl ručit za jejich závazky (§ 13 odst. 1 cit. návrhu zák.). Případné přebytky svých výtěžků měly národní podniky odvádět státu, „který jich použije ve prospěch filmového podnikání, zejména ku podpoře výroby českého a slovenského filmu“ (§ 13 odst. 2 cit. návrhu zák.). Orgány každého podniku měl být ředitel a dvanáctičlenné představenstvo, činnost všech podniků dohromady měla být pak koordinována čtyřladvacetičlennou Československou filmovou radou. (Do uvedených počtů nezahrnuji náhradníky.)

4) Filmové podnikání se mělo stát značně nezávislým na MI. Návrh sice neurčitě stanovil, že ministr informací „dozírá“ na národní podniky (§ 18 cit. návrhu zák.), nestanovil mu však žádné konkrétní kompetence (tyto mohly být případně vyjasněny statutem, který by měl formu vládního nařízení, srov. § 17 cit. návrhu zák.). Ministrový kompetence předpokládané výše uvedenými návrhy vládních nařízení z pera MI měla v podstatě převzít Československá filmová rada jako nový vrcholný orgán filmového podnikání, a to včetně dohledu „na veškerou činnost v oblasti filmu po stránce kulturně politické“ (srov. § 21 odst. 1 cit. návrhu zák.). Ministr informací rovněž neměl jmenovat členy žádného nově zamýšleného orgánu: představenstvo národních podniků mělo být z jedné třetiny volené⁷⁷⁾ a ve zbývajících částech jmenované Československou filmovou radou (ministr informací měl pouze potvrzovat volbu a jmenování), ředitele podniků měla jmenovat a odvolávat vláda (§ 16 odst. 1 cit. návrhu zák.), ta měla taktéž jmenovat celou Československou filmovou radu, jejíž „složení musí odpovídati politickému složení československého Národního shromáždění“ (§ 22 odst. 1 cit. návrhu zák.).⁷⁸⁾

Stručná důvodová zpráva, která návrh zákona doprovázela, především upozorňovala na provizorní charakter dekretu č. 50/1945 Sb. a na nutnost jeho novelizace: stávající stav ve filmovém oboru prohlašovala za neuspokojivý a vyžadující zjednotění pořádku. Důvodová zpráva taktéž připomínala neslavný konec připomínkového řízení k návrhu vládního nařízení, rozebíraný v předchozí části: právě toto připomínkové řízení dle autorů důvodové zprávy jasně v praxi ukázalo, že dosavadní znárodňovací dekret je bez zásadní novelizace nepoužitelný. Důvodová zpráva se vyjádřila i k otázce sokolských kin, přičemž argumentovala zejména z pozice ochrany ekonomických a tělovýchovných zájmů příslušných „tělovýchovných, charitativních a národních organizací“.⁷⁹⁾

Jak už bylo naznačeno výše, návrh zákona byl (až do únorového převratu) předmětem značných sporů: Zejména MI a s ním spolupracující organizace zahájily v tisku a na řečnických tribunách různých shromáždění rozsáhlou kampaň proti návrhu zákona a varovaly před plíživým návratem k „soukromokapitalistickým“ poměrům ve filmu i ve státě. Československé filmové nakladatelství⁸⁰⁾ dokonce při této příležitosti vydalo v nákladu

77) Kdo měl volbu provádět, nebylo z návrhu zákona zcela zřejmé: návrh hovořil o *osazenstvu* (mysleni byli zřejmě zaměstnanci podniku). Tato nejasnost byla jednou z velmi četných legislativně technických vad, kterými návrh trpěl. (Je však třeba připomenout, že pojem *osazenstvo* v podobném, i když o něco jasnějším kontextu používá i dekret č. 100/1945 Sb. — srov. jeho ust. § 21 odst. 1).

78) Tisk č. 815 Ústavodárného Národního shromáždění republiky Československé 1947: Návrh poslanců [...] na vydání zákona o dalších opatřeních v oblasti filmu (24. 9. 1947). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-4.

79) Srov. Důvodová zpráva tamtéž.

80) *Z příkazu Čsl. filmové společnosti* — jak se uvádí v tiráži této publikace.

10 000 výtisků propagační brožuru s příznačným názvem „Znárodněný film a pokusy o jeho „odnárodnění“: K návrhu zákona, kterým se sahá na samu podstatu dekretu presidenta republiky o znárodnění filmu“. Brožura mimo jiné obsahuje text zajímavého projevu ministra informací Václava Kopeckého ze srpna 1947, v němž hovoří o tom, že se dozvěděl o přípravách návrhu zákona, a naznačuje, že kdyby snad měl být návrh předložen a schválen, budou následovat rázné protiakce ze strany „nejširších mas lidu“. Brožura je také příznačná tím, že naznačuje, že stát nemá nic proti řadovému členstvu Sokola, ale výhradně proti „některým činitelům jeho vedení“, kteří sledují vlastní ziskné zájmy (stejná argumentace byla totiž komunisty užívána během vládní krize i ve vztahu k nekomunistickým stranám Národní fronty).⁸¹⁾

Vedle zmíněné kampaně zaměřené na nejširší vrstvy obyvatelstva — na kterou odpovídal nekomunistický, především národně socialistický tisk vlastními replikami v intencích odůvodnění návrhu zákona — se vedla o návrhu i odborná diskuse, a to zejména v ústředních státních orgánech při vytváření stanoviska vlády k návrhu zákona. Vzhledem k značné obsáhlosti dílčích stanovisek jednotlivých úřadů níže pouze co nejstručněji shrnuji jejich hlavní body, přičemž pomímím v jednotlivostech opakující se výtky na nízkou legislativně technickou úroveň poslaneckého návrhu a jeho formální vady (tyto dílčí výtky přitom tvoří často největší část jednotlivých stanovisek).⁸²⁾

ÚPV rozeslal své stanovisko k návrhu zákona dne 4. listopadu 1947. Aniž z hlediska obsahu zevrubněji hodnotil navržený model fungování kinematografie, přijetí zákona jednoznačně nedoporučil, a to právě pro celou řadu nejasných formulací, termínů a konstrukcí, které návrh zákona dle jeho názoru používal. Autor stanoviska ironicky konstatoval, že také dekret presidenta republiky ze dne 11. srpna 1945, č. 50 Sb., o opatřeních v oblasti filmu, „je, jak se to v praxi pocituje, značně nedokonalý a bylo by ovšem chybou se domnívat, že dvě nedokonalé normy vytvoří snad společně normu dokonalou“.⁸³⁾

MOPSP se ve svém stručném stanovisku ze 4. prosince 1947 formální stránkou návrhu zákona nezabývalo naopak vůbec a prostě konstatovalo, že „novelisace dekretu, jak ji navrhuji poslanci Dr. Hřebík a druhové, znamenala by značné okleštění díla znárodnění“, s čímž MOPSP „nemůže naprosto souhlasit“.⁸⁴⁾

Jako hlavní zastávce návrhu zákona se ukázalo MS. Ve svém přípisu z 8. prosince 1947 obvinilo ÚPV ze snahy návrh zákona za každou cenu očernit a vyčítat mu i malichernosti, včetně stylistických a gramatických podružností.⁸⁵⁾

81) Srov. *Znárodněný film a pokusy o jeho „odnárodnění“: K návrhu zákona, kterým se sahá na samu podstatu dekretu presidenta republiky o znárodnění filmu*. Praha: Čs. filmové nakladatelství 1947, s. 6, 11.

82) Mělo by být spravedlivě řečeno, že nízká legislativně technická úroveň je prokletím skoro všech poslaneckých návrhů zákonů v jakékoliv době: Poslanci na rozdíl od vlády, která vytváří drtivou většinu návrhů zákonů, nedisponují profesionálním aparátem legislativních právníků.

83) Dopis Úřadu předsednictva vlády Kanceláři presidenta republiky a dalším připomínkovým místům, č. j. 805172/47 (4. 11. 1947). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-4.

84) Dopis Ministerstva sociální péče Ministerstvu informací, č. j. P-II-L-2011-33/2-47 (4. 12. 1947). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-4.

85) Dopis Ministerstva spravedlnosti Ministerstvu informací, č. j. 88.143/47-II/3 (8. 12. 1947). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-4.

ÚPV na tyto výtky reagoval obsáhlým sdělením ze dne 22. prosince 1947, kde dále eskaloval celý spor.⁸⁶⁾ Ostrá výměna názorů mezi ÚPV a MS byla ukončena dopisem MS ze 7. ledna 1948.⁸⁷⁾

Obdobně jako už v prosinci 1947 MOPSP (srov. výše), zaslalo v průběhu ledna 1947 svá stručná zamítavá stanoviska i ministerstvo zemědělství (MZ) a MVO, a to s podobným odůvodněním, totiž že průlom do znárodnění je v každém případě nepřípustný.⁸⁸⁾

Zdaleka nejpodrobnější a nejobsáhlejší stanovisko zpracovalo k návrhu zákona MI a dne 9. února 1948 jej rozeslalo. Stanovisko se dle předpokladu staví k návrhu zákona zamítavě, nicméně jeho argumentace je značně propracovaná, překvapivě střízlivě věcná a dá se říci, že i (alespoň do určité míry) přesvědčivá.⁸⁹⁾

1) Stanovisko je zejména obhajobou kultury chápané jako veřejný statek, která jako taková musí být oproštěna od komerčních vlivů; v případě filmu pak stanovisko shledává jeho jedinečnou pozici v tom, že je i za této situace způsobilý být do značné míry hospodářsky soběstačný.

2) Stanovisko dále argumentuje nevhodností formy národního podniku pro oblast filmu,⁹⁰⁾ přičemž uvádí mezi relevantními důvody, že dosud zřízené národní podniky byly založeny za účelem dosahování zisku a nebyly pověřeny žádnými veřejnými úkoly — proto také nepožívají žádné finanční podpory státu, a dosáhne-li výše jejich závazků určitého procenta ve vztahu k aktivům, pak národní podniky mohou úplně zaniknout.

3) Podobně, pokud jde o sokolská kina, MI odkazem na platné zákony konstatuje, že by stát, ale potažmo i veřejnost, ztratil v případě jejich vrácení spolkům nad takovými kiny jakoukoliv kontrolu, a nemohl by tak ani zamezit jejich případnému zániku.

4) Stanovisko MI dále na rozsáhlé ploše zpochybňuje ekonomickou smysluplnost dělby práce ve filmovém oboru mezi čtyři národní podniky, z nichž by každý vykonával zcela jinou činnost (tedy by ani nebyly ve vztahu vzájemné konkurence). MI upozornilo, že některé z navrhovaných podniků by byly z podstaty věci — zejména s ohledem na plánované oddělení fáze výroby a fáze distribuce — nutně ztrátové (a tedy závislé na státních subvencích), zatímco jiné ziskové, a to bez jasného důvodu.

5) MI zpochybňuje i smysluplnost vytváření nového podniku se samostatnou právní subjektivitou, neboť dle názoru MI je třeba dekret interpretovat tak, že stát sice může převést znárodněný majetek na subjekty jím zřízené, nikde v něm však není uvedeno, že by mohl přenést také státní monopol na výrobu a exploataci filmů.

6) MI ve svém stanovisku konečně podrobně kriticky rozebírá roli zamýšlené Československé filmové rady. Tu považuje jednak za protiústavní (měla by plnit správní úkoly,

86) Dopis Úřadu předsednictva vlády Kanceláři presidenta republiky a dalším připomínkovým místům, č. j. 305864/47 (22. 12. 1947). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-4.

87) Dopis Ministerstva spravedlnosti Úřadu předsednictva vlády, č. j. 86.965/47-II/3 (7. 1. 1948). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-4.

88) Dopis Ministerstva zemědělství Ministerstvu informací, č. j. 229236-V/1-1947 (25. 1. 1948). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-4. Dopis Presidia ministerstva vnitřního obchodu Ministerstvu informací, č. j. P-2318/1-1948 (28. 1. 1948). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-4.

89) Přesvědčivost řady dále uvedených argumentů se ovšem vytrácí, ocitnou-li se v kontextu diktatury „totalitního“ typu.

90) Přestože MI samo tuto formu v letech 1945 a 1946 prosazovalo, přiklonilo se v roce 1947 k formě podniku státního, která se nakonec realizovala, jak uvidíme v další části textu.

aniž by byla začleněna do hierarchie státních orgánů) a jednak zpochybňuje smysluplnost toho, aby tato rada byla obsazována přísně dle politického klíče, když úkoly rady mají být rázu odborného.⁹¹⁾

Veškeré práce související s návrhem zákona o dalších opatřeních v oblasti filmu zastavil Vítězný únor. Na MI i v ÚNS se ustavily akční výbory, které zahájily nejen personální, ale i takřkajíc legislativní čistky. Hned 26. února 1948 zaslal akční výbor MI akčnímu výboru ÚNS ve věci zmíněného návrhu zákona žádost, „aby jednání v ústavodárném Národním shromáždění o této osnově bylo zastaveno a osnova založena. Normativní návrhy úprav v oblasti filmu vyjdou z resortního ministerstva“.⁹²⁾

Opis textu žádosti akčního výboru MI byl zaslán na vědomí i na další relevantní místa, včetně ÚPV. Dne 15. května 1948 s ohledem na blížící se konec činnosti ÚNS připojil příslušný referent ÚPV k textu této žádosti ručně psanou závěrečnou poznámku: „Do faktického skončení prací ÚNS nebyl inic. návrh posl. Hřebíka a druhů projednán v parlamentě. Uložit!“⁹³⁾

Přijímání vládního nařízení č. 72/1948 Sb., o zřízení a organizaci státního podniku „Československý státní film“, 1947–1948

Pod vlivem různých okolností — včetně odborné debaty vedené na různých úrovních, jejímž předmětem byla otázka nejvhodnější formy znárodněného filmového podnikání — přiklonilo se MI v průběhu roku 1947 k názoru, že nejrychlejší a současně i ústavně konformní cestou k provedení dekretu č. 50/1945 Sb. bude vytvoření nového státního podniku, namísto původně plánovaného podniku národního.

Před dalším výkladem je nutné vysvětlit alespoň základní rozdíly mezi podniky státními a národními: v době, kdy byl legislativně zpracováván konečný text dekretu č. 50/1945 Sb. (tedy na jaře a v létě 1945), československý právní řád neznal formu národního podniku. Tato nová právní forma byla vytvořena až na podzim téhož roku v souvislosti se znárodněním velkých průmyslových podniků jako jakási obdoba státem vlastněné obchodní společnosti. Zjevně z tohoto důvodu dekret č. 50/1945 Sb. — jako vůbec první poválečný znárodnovací předpis — pouze velmi vágně zakotvuje zásady státního filmového monopolu, a pokud jde o jeho organizaci, odkazuje na budoucí prováděcí právní předpis. Budoucnost měla vyjasnit, v jaké formě bude stát chtít svůj filmový monopol provozovat.

Národní podnik, jak jej znal například dekret prezidenta republiky č. 100/1945 Sb., o znárodnění dolů a některých průmyslových podniků, byla samostatná právnická osoba vlastněná státem (§ 13 odst. 1 cit. dekretu) vytvořená z majetkové podstaty určitých znárodněných podniků (§ 12 odst. 1 cit. dekretu). Národní podnik se podobně jako soukromé obchodní společnosti zapisoval do obchodního rejstříku (§ 16 odst. 1 cit. dekretu), byl

91) Dopis Presidia ministerstva informací Kanceláři prezidenta republiky a dalším připomínkovým místům se Stanoviskem k tisku ÚNS č. 815, č. j. 21.626/47 pres. (9. 2. 1948). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-4.

92) Dopis Akčního výboru ministerstva informací Akčnímu výboru ústavodárného Národního shromáždění (26. 2. 1948). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-4.

93) Tamtéž.

veden podle zásad obchodního podnikání a stát nijak neručil za jeho závazky (§ 18 odst. 1 cit. dekretu). Cílem národního podniku bylo tedy dosahování zisku; čistý zisk národní podnik odváděl státu (§ 18 odst. 2 cit. dekretu). V čele národního podniku stál ředitel, který byl povinen s péčí řádného hospodáře vést záležitosti běžného obchodního provozu národního podniku, vykonávat usnesení představenstva a zastupovat podnik navenek (§ 20 cit. dekretu). Podrobnosti o organizaci národního podniku byly stanoveny jeho statutem ve formě vládního nařízení — v tomto případě vládním nařízením č. 6/1946 Sb., kterým se vydává statut národních podniků průmyslových.⁹⁴⁾ Ze statutu vyplývala na jednu stranu značná nezávislost národních podniků na vládě, pokud šlo o činění obchodních rozhodnutí strategického rázu (tato rozhodnutí činilo jednak představenstvo podniku a jednak tzv. ústřední orgán, který celostátně koordinoval činnost národních podniků určitého druhu; srov. § 8 a § 35 cit. v. n.), na druhou stranu však podniky byly podřízeny jednotnému státnímu plánování a příslušný ministr (v tomto případě ministr průmyslu) měl nad nimi významné dozorové kompetence (srov. §§ 40–42 cit. v. n.).

Státní podnik byla starší forma státního podnikání upravená v Československu už za první republiky jednotně zák. č. 404/1922 Sb., o úpravě hospodaření ve státních závodech, ústavech a zařízeních, jež převahou nemají plniti úkoly správní.⁹⁵⁾ Podniky, na které se zákon vztahoval, jakož i zásady jejich správy, organizace a účetnictví, byly upraveny ve vládním nařízení č. 206/1924 Sb., kterým se provádí zákon o úpravě hospodaření ve státních závodech, ústavech a zařízeních, jež převahou nemají plniti úkoly správní.⁹⁶⁾ Mezi státní podniky tradičně patřily například Československá tisková kancelář, Státní loterie, Československé státní dráhy či Československá pošta (srov. § 1 cit. v. n.); šlo tedy zpravidla buď o podniky tvořící dle teorie národního hospodářství tzv. přirozený monopol, popř. o podniky, kde bylo pocítováno, že by je s ohledem na určitý veřejný zájem měl provozovat monopolně stát. Státní podniky byly z právního a ekonomického hlediska někde na pomezí mezi obchodními společnostmi a správními orgány státu. I tyto podniky se — podobně jako později podniky národní — měly řídit zásadami obchodního hospodaření (§ 1 odst. 1 cit. zákona), neměly však charakter samostatné právnické osoby a jejich rozpočet byl součástí (přílohou) státního rozpočtu (§ 4 cit. zákona). Státní podniky byly ještě výrazněji závislé na státu než národní podniky i proto, že přímo ze zákona byly povinné dbát veřejných zájmů (§ 2 odst. 1 cit. zákona a § 2 odst. 1 cit. v. n.), jejich majetková podstata mohla být zatížena jenom zákonem (§ 3 cit. zákona a § 3 odst. 10 cit. v. n.) a zejména vrchní vedení státního podniku podléhalo vždy nejvyššímu správnímu úřadu, do jehož oboru působnosti podnik náležel (§ 6 odst. 1 cit. v. n.). Vláda pak schvalovala všeobecný organizační řád, který stanovoval působnost správních orgánů podniku (§ 6 odst. 3 cit. v. n.). Při příslušném nejvyšším správním úřadě byl pro každý státní podnik zřízen tzv. správní sbor

94) Československo. Vládní nařízení č. 6 ze dne 15. ledna 1946, kterým se vydává statut národních podniků průmyslových. In: *Sbírka zákonů a nařízení republiky Československé, Československá republika*. 1946, částka 3, str. 126–134.

95) Československo. Zákon č. 404 ze dne 18. prosince 1922, o úpravě hospodaření ve státních závodech, ústavech a zařízeních, jež převahou nemají plniti úkoly správní. In: *Sbírka zákonů a nařízení republiky Československé, Československá republika*. 1922.

96) Československo. Vládní nařízení č. 206 ze dne 25. září 1924, kterým se provádí zákon o úpravě hospodaření ve státních závodech, ústavech a zařízeních, jež převahou nemají plniti úkoly správní. In: *Sbírka zákonů a nařízení republiky Československé, Československá republika*. 1924.

o třech až dvanácti členech, který byl plně podřízen rezortnímu ministerstvu; rezortní ministr určoval i většinu členů tohoto sboru včetně jeho předsedy (§ 8 odst. 1 cit. v. n.), kteří mohli být kdykoliv odvoláni (§ 8 odst. 3 cit. v. n.). Na druhou stranu pokud se státní podnik dostal do ztráty, byl takový schodek hrazen ze státního rozpočtu formou záloh (§ 2 odst. 3 cit. zákona a § 3 odst. 7 cit. v. n.). Čistý zisk státních podniků byl obdobně jako u podniků národních příjmem státu (§ 2 odst. 3 cit. zákona).

Lze tedy shrnout, že národní podnik disponoval jistou mírou autonomie a představoval zprostředkovanou formu státního podnikání, zatímco ve formě státního podniku stát podnikal bezprostředně.

Už v prvním výše analyzovaném připomínkovém řízení z podzimu 1946 zmiňovaly možnost organizace filmového monopolu do státního podniku některé správní úřady — konkrétně MVŽ a MF. S ohledem na skutečnost, že forma národního podniku byla i na MI shledána v následujících měsících zřejmě jako nevhodná (srov. výše uvedené stanovisko MI k návrhu zákona o dalších opatřeních v oblasti filmu), resp. vyžadující ke svému provedení formu zákona, kterou MI — z důvodů patrně strategických⁹⁷⁾ — nepreferovalo, přiklonilo se i MI k formě státního podniku. Odvolávalo se přitom i na dřívější výsledky diskuse v parlamentní kontrolní a úsporné komisi vtělené do listu č. 430/47 ze dne 22. 8. 1947 a na vládní usnesení ze 108. schůze vlády ze dne 10. října 1947. Oba dokumenty také s odkazem na formulaci dekretu č. 50/1945 Sb. doporučovaly spíše formu státního podniku. (Vláda tedy nepřímou revidovala své usnesení z 16. července 1946, srov. výše.)⁹⁸⁾

Dne 15. prosince 1947 rozeslalo pak MI do připomínkového řízení vlastní návrh vládního nařízení, které předvíдалo pro filmový monopol formu státního podniku. Návrh nařízení byl velmi stručný a nesl poněkud krkolomný název „vládní nařízení, jímž se doplňuje vládní nařízení ze dne 25. září 1924, č. 206 Sb., kterým se provádí zákon o úpravě hospodaření ve státních závodech, ústavech a zařízeních, jež převahou nemají plniti úkoly správní, ve znění předpisů je měnících a doplňujících“. Tento návrh uváděl ve čtyřech strohých paragrafech zhruba následující:

1) Podnikání uvedené v dekretu prezidenta republiky č. 50/1945 Sb. a dosud označované jako Československá filmová společnost „prohlašuje se za podnik spravovaný podle zásad obchodního hospodaření s označením „Československý státní film““. (§ 1 cit. návrhu v. n.)

2) Do ustanovení § 1 vládního nařízení č. 206/1924 Sb. se doplňuje jako další státní podnik „Československý státní film“. (§ 2 cit. návrhu v. n.)

3) Zaměstnanci Československého státního filmu jsou „zásadně v pracovním poměru soukromoprávním“. (§ 3 cit. návrhu v. n.)

4) Nařízení nabyde účinnosti dnem vyhlášení a bude provedeno ministry informací a financí. (§ 4 cit. návrhu v. n.)⁹⁹⁾

97) Schválení zákona představuje neúměrně komplikovanější a časově náročnější proces než schválení pouhého vládního nařízení. „Konkurenční“ návrh zákona z dílny „sokolských“ poslanců byl navíc už od září v ÚNS připraven k projednání. Po únoru 1948 oblíbenost jednoduché podzákoné normotvorby na úkor normotvorby zákonné ještě narostla souběžně s tím, jak dál upadal význam parlamentu. I samo MI bylo nakonec ostatně zrušeno formou pouhého vládního nařízení.

98) Srov. důvodovou zprávu k dále rozebíranému návrhu vládního nařízení.

99) Vládní nařízení, jímž se doplňuje vládní nařízení ze dne 25. září 1924, č. 206 Sb., kterým se provádí zákon o úpravě hospodaření ve státních závodech, ústavech a zařízeních, jež převahou nemají plniti úkoly

Průvodní dopis žádal o urychlené zaslání připomínek k návrhu: „Ježto je osnova legislativně-technicky jednoduchá a i svým rozsahem nepatrná, prosím, aby byly písemné připomínky zaslány *nejpozději do osmi dnů*“.¹⁰⁰⁾

Nejdříve se k návrhu vyjádřilo MOPSP, které již 17. prosince 1947 sdělilo, že k němu nemá žádné připomínky.¹⁰¹⁾ O dva dny později, 19. prosince 1947, se vyjádřil Nejvyšší soud, jehož připomínky však nebyly zásadního rázu.¹⁰²⁾

Zásadní nesouhlas projevilo až MS ve svých připomínkách ze dne 22. prosince 1947. MS návrhu vyčítalo, že vůbec nehledá oporu ve zmocnění k vydání vládního nařízení uvedeném v ust. § 1 odst. 3 dekretu č. 50/1945 Sb., ale zejména že nebere v potaz speciální ustanovení tohoto dekretu, která nemohou být realizována, bude-li zvolena forma státního podniku dle stávajícího zákona. MS například upozorňuje na skutečnost, že státní podniky odvádějí podle zákona přebytky svého hospodaření státu, zatímco dle dekretu mají být takové přebytky užity pro účely kinematografie. MS dále (opětovně) konstatuje, že nejlepší řešení by stále bylo provést definitivní úpravu organizace kinematografie formou komplexního nového zákona.¹⁰³⁾

Na Štědrý den, 24. prosince 1947, sdělilo MF, že k návrhu vládního nařízení nemá žádné připomínky.¹⁰⁴⁾ Totéž sdělilo o šest dní později, 30. prosince 1947, i MVO.¹⁰⁵⁾

Téhož dne, 30. prosince 1947, zaslalo však své připomínky MPŠ, v nichž předně protestovalo proti osmidenní lhůtě na zaslání připomínek — s tím, že jde o věc dalekosáhlého významu — a dále v podstatě podpořilo argumentaci MS: Dekret č. 50/1945 Sb. má četné nedostatky a tyto je možné překlenout pouze formou nového zákona. Návrh vládního nařízení navíc neodráží speciální charakter filmu, jak o něm hovoří i znárodňovací dekret. MPŠ dále tvrdilo, že státní podnik by mohl být případně vytvořen až ve chvíli, kdy bude státu skutečně odevzdán všechn majetek, který měl být dle dekretu č. 50/1945 Sb. znárodněn (MPŠ tvrdilo, že se tak dosud v řadě případů nestalo), a dále přišlo i s argumentem, že za státní podnik je možné prohlásit pouze nějaký již existující státní závod, ústav či zařízení, tj. že cílem zákona č. 404/1922 Sb. bylo jenom říci, které *již existující* státní podniky mají mít zvláštní, zákonem stanovený režim.¹⁰⁶⁾

Další připomínky následovaly v lednu. Dne 9. ledna 1948 sdělilo MSZ, že dle jeho názoru musí vládní nařízení jasně odkazovat na dekret č. 50/1945 Sb. a dále že „již do samot-

správní, ve znění předpisů je měnících a doplňujících [návrh, 1. verze] (1947). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-4.

100) Dopis Presidia ministerstva informací Kanceláři presidenta republiky a dalším připomínkovým místům, č. j. 24.892/47 pres. (15. 12. 1947). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-4.

101) Dopis Ministerstva sociální péče Kanceláři presidenta republiky a dalším připomínkovým místům, č. j. P-II-L-2242-7/1-47-16/12 (17. 12. 1947). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-4.

102) Dopis Presidia Nejvyššího soudu Kanceláři presidenta republiky a dalším připomínkovým místům, č. j. Pres 2349/47 (19. 12. 1947). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-4.

103) Dopis Ministerstva spravedlnosti Ministerstvu informací, č. j. 84.328/47-II/3 (22. 12. 1947). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-4.

104) Dopis Ministerstva financí Ministerstvu informací, č. j. 270.505/47-IV/3 (24. 12. 1947). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-4.

105) Dopis Presidia ministerstva vnitřního obchodu Ministerstvu informací, č. j. P-2800-12/3-1947 (30. 12. 1947). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-4.

106) Dopis Ministerstva pošt Ministerstvu informací, č. j. 2/2-1100-18:73134/47 (30. 12. 1947). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-4.

né osnovy je nutno pojmout aspoň hlavní zásady s organizací a činností „Československé filmové společnosti“.¹⁰⁷⁾ Obdobně NÚKÚ v dopise z 15. ledna 1948 požadoval, aby vládní nařízení jasně odkazovalo na zmocňovací ustanovení § 1 odst. 3 dekretu č. 50/1945 Sb.¹⁰⁸⁾

Dne 17. ledna 1948 sdělilo i MZ — obdobně jako už před ním MOPSP, MF a MVO —, že k návrhu nemá žádné připomínky.¹⁰⁹⁾

Dne 19. ledna 1948 zaslalo relativně obsáhlé připomínky slovenské Povereníctvo informácií (PI). PI předně žádalo, aby se ve vládním nařízení hovořilo nejen o Československé filmové společnosti, ale též o Slovenské filmové společnosti, „ktorá vlastne, i keď nie je právnym subjektom, takú činnosť, ako i Československá filmová spoločnosť, vykonáva, lenže na území Slovenska“. Formu státního podniku prohlásilo PI za vyhovující, nicméně žádalo, aby budoucí státní podnik byl územně decentralizován tak, aby nad ním na území Slovenska dohlížel povereník informácií, čemuž by měla být i dále uzpůsobena struktura podniku v intencích vládního nařízení č. 206/1924 Sb.¹¹⁰⁾

Poslední úřad, který stihl zaslat připomínky k návrhu nařízení ještě před únorovým převratem, bylo MPr. MPr přitom vyjádřilo nesouhlas s návrhem vládního nařízení, a to s obdobným odůvodněním, jako již předtím MS a MPŠ.¹¹¹⁾

Všechny výše uvedené připomínky vypořádalo MI hromadně v dopise ze dne 1. března 1948 (tedy již v době komunistického mocenského monopolu), a to takto:

1) Pokud jde o připomínky MS, MI vyhovělo v podstatě jenom v tom, že do uvozovací věty návrhu vládního nařízení doplnilo odkaz na § 1 odst. 3 dekretu č. 50/1945 Sb. Ostatní námitky MS ale označilo za bezpředmětné.

2) Pokud jde o nesouhlasné připomínky MPŠ, MI je taktéž označilo za bezpředmětné. Předně sdělilo, že nesdílí názor, že by státní podnik musel existovat ještě předtím, než je za takový prohlášen ve smyslu zák. č. 404/1922 Sb., nebo že by dokonce musel mít vlastní subjektivitu. Dále pak popřelo, že by dosud nějaký majetek, který měl být dle dekretu znárodněn, nebyl státu odevzdán: „Není známo, že by „v celé řadě případů“ dosud filmový majetek nebyl řádně odevzdán státu [...]“.

3) Pokud jde o připomínky MSZ a NÚKÚ, MI především oběma správním orgánům sdělilo, že odkaz na § 1 odst. 3 dekretu č. 50/1945 Sb. byl již do návrhu doplněn. Dále v reakci na připomínky MSZ uvedlo, že podrobné zásady organizace Československého státního filmu budou obsaženy ve všeobecném organizačním řádu, který schválí vláda, a to přímo na základě vládního nařízení č. 206/1924 Sb.

4) K připomínce PI sdělilo MI, že vyhovuje žádosti na doplnění odkazu na „Slovenskou filmovou společnost“ do návrhu v. n. V ostatním však připomínky PI odmítlo s obdobným odůvodněním jako připomínky MSZ výše, tedy s tím, že všechny organizační po-

107) Dopis Ministerstva pro sjednocení zákonů Ministerstvu informací, č. j. 16395-I/47 (9. 1. 1948). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-4.

108) Dopis Nejvyššího účetního kontrolního úřadu Presidiu ministerstva informací, č. j. 55.108/1947-III/4 (15. 1. 1948). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-4.

109) Dopis Ministerstva zemědělství v Praze Presidiu ministerstva informací, č. j. 231.747/V/1/47 (17. 1. 1948). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-4.

110) Dopis Povereníctva informácií v Bratislave Prezidiu Ministerstva informácií, č. j. 13.690/47 (19. 1. 1948). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-4.

111) Dopis Ministerstva průmyslu Ministerstvu informací, č. j. IV/1-364665/47 (29. 1. 1948). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-4.

drobnosti Československého státního filmu budou řešeny ve všeobecném organizačním řádu tohoto podniku.

5) K připomínkám MPr oznámilo MI, že je považuje za bezpředmětné ze stejného důvodu jako připomínky MS a PI.¹¹²⁾

Připomínky, které MI vypořádalo kladně, vtělilo do druhé verze návrhu vládního nařízení a tuto předložilo k projednání vládě. Vláda o upraveném návrhu jednala 12. března 1948 a usnesla se, že souhlasí s tím, aby byl zřízen státní podnik „Československý státní film“ v intencích návrhu. Ministru informací však uložila, aby formulaci návrhu ještě před finálním schválením projednal s ministrem financí, ministrem vnitra, ministrem spravedlnosti, předsedou NÚKÚ a za součinnosti ÚPV.¹¹³⁾

Ministr informací následně na základě usnesení vlády svolal na MI na 22. března 1948 schůzku zástupců všech pěti výše uvedených institucí.¹¹⁴⁾ Záznam z této schůzky pravděpodobně nebyl pořizován; jisté však je, že právě na ní byly dohodnuty poslední formulační úpravy návrhu vládního nařízení. A zde bylo také v návrhu vládní nařízení přejmenováno na „vládní nařízení o zřízení a organizaci státního podniku „Československý státní film““; byla dohodnuta konečná formulace týkající se správního sboru tohoto státního podniku, a to tak, že prostřednictvím nového vládního nařízení budou do ust. § 8 vládního nařízení č. 206/1924 Sb. doplněny odstavce 6 a 7 pojednávající o počtu, složení a ustavování tohoto sboru v Československém státním filmu; konečně bylo dohodnuto i to, že provedením nařízení bude vedle ministra informací a ministra financí pověřen i ministr sociální péče.

S těmito posledními úpravami byl návrh vládního nařízení předložen dne 24. března 1948 vládě.¹¹⁵⁾ Vláda jej dne 13. dubna 1948 na svém jednání projednala a schválila a ještě téhož dne bylo nové vládní nařízení zasláno MV s žádostí o uveřejnění ve Sbírce zákonů.¹¹⁶⁾

Vládní nařízení o zřízení a organizaci státního podniku „Československý státní film“ bylo dne 23. dubna 1948 vyhlášeno pod číslem 72 v částce 29 Sbírky zákonů a nařízení republiky Československé¹¹⁷⁾ a zůstalo v účinnosti následujících 8 let, během kterých i ono usnadňovalo fungování systému tuhého byrokratického centralismu v československé kinematografii a stalo se tak jedním z jeho symbolů.

112) Dopis Presidia ministerstva informací Kanceláři presidenta republiky a dalším připomínkovým místům, č. j. 3.105/48 pres. (1. 3. 1948). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-4.

113) Záznam usnesení vlády ze dne 12. 3. 1948, č. j. 269/dův./48 (17. 3. 1948). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-4.

114) Dopis Presidia ministerstva informací Úřadu předsednictva vlády, ministru vnitra, ministru financí, ministru spravedlnosti a nejvyššímu účetnímu kontrolnímu úřadu, č. j. 4093/48 pres. (19. 3. 1948). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-4.

115) Dopis Presidia ministerstva informací Kanceláři presidenta republiky a dalším připomínkovým místům, č. j. 4266/48 pres. (24. 3. 1948). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-4.

116) Dopis Úřadu předsednictva vlády Ministerstvu vnitra, č. j. 301776/48 (13. 4. 1948). NA, fond ÚPV, kart. 680, sign. III 662-4.

117) Československo. Vládní nařízení č. 72 ze dne 13. dubna 1948, o zřízení a organizaci státního podniku „Československý státní film“. In: *Sbírka zákonů a nařízení republiky Československé, Československá republika*. 1948, částka 29, str. 759. Celý text nařízení viz příloha č. 2.

Závěr

V prostředí filmu převládl po válce názor, že funkcí kinematografie není *na prvním místě* vytvářet určité estetické hodnoty, podávat pokud možno nezaujaté svědectví o národní identitě či — řečeno pozdějším vyprázdněným režimním jazykem — „nastavovat společnosti zrcadlo“. Cílem filmu měla být především služba — konkrétně služba „lidu a státu“: jestliže se do budování nové společnosti, v níž bude celý národ „táhnout za jeden provaz“, zapojila i jiná odvětví národního hospodářství, proč by měl zrovna film zůstat stranou? Doslova napříč (ač jistě omezeným) politickým spektrem panovala shoda i v tom, že stát musí mít nad filmem jako důležitým „lidovýchovným“ nástrojem kontrolu, a této kontroly nejlépe dosáhne, bude-li vytvořen státní filmový monopol. Pro vytvoření státem kontrolovaného filmu mluvily navíc i neblahé zkušenosti z první republiky, v jejímž systému nezávislých soukromých filmových producentů byl shledáván důvod pro nízkou uměleckou úroveň převážné většiny dobové kinematografické produkce.

Jestliže se však téměř všichni shodli obecně na nutnosti film znárodnit, ukázalo se záhy, že ďábel je skryt ve zdánlivě nepatrném detailu: v jaké formě má být zestátněný film organizován? Řešení této otázky se při přijímání znárodňovacího dekretu odsunulo na neurčito a vyhradilo se v prvních verzích návrhu tohoto dekretu budoucímu zákonodárství, ve verzi konečné potom prováděcímu vládnímu nařízení, a do doby jeho přijetí dočasným opatřením ministra informací.

Kompetentní činitelé v KSČ, která od prvních dnů třetí republiky ovládala ministerstvo informací, do jehož gesce kinematografie spadala, měli ve věci poměrně jasno: bez ohledu na zvolenou právní formu státního filmového podnikání musí být toto podnikání podle sovětského modelu co nejvíce centralizované a hierarchizované a reálná rozhodovací kompetence musí být soustředěna v rukou ministra informací a tím i do rukou strany. Už koncem roku 1945 tak vznikl na tomto ministerstvu návrh vládního nařízení k provedení znárodňovacího dekretu, který vycházel z uvedených principů. Návrh inspirovaný dekretem č. 100/1945 Sb. počítal s tím, že film bude organizován po vzoru průmyslových národních podniků: jeho autoři tedy zjevně pohlíželi na kinematografii jako na obdobu jakékoliv jiné továrny, která může být i jako jakákoliv jiná továrna řízena. Na rozdíl od jiných národních podniků měla mít „továrna na sny o lepších zítřcích“ navíc ještě méně autonomie, protože ministr informací měl sám rozhodovat i o jejím kulturně politickém kurzu. Tento návrh vyvolal však značnou nelibost mezi zplnomocněnci ministra informací, kteří chtěli, aby státní film — v němž stále spatřovali i záruku jisté míry tvůrčí a umělecké svobody — byl organizován v decentralizovanějších a autonomnějších formách. Pro jejich odpor nebyl návrh oficiálně rozeslán do připomínkového řízení.

MI však vycítilo novou šanci pro svůj návrh v druhé polovině roku 1946 (tj. po květnových volbách, v nichž autorita KSČ dále posílila). Oficiálně se zdůvodněním, že vláda dne 16. července 1946 rozhodla, že „právní základ“ československého filmu má být vytvořen „podle zásad“ organizace národních podniků, rozeslalo svůj návrh v říjnu téhož roku do připomínkového řízení jako tvrzené naplnění zmíněného vládního usnesení. Ač byl návrh oproti verzi z roku 1945 poněkud formálně přepracovaný, jeho hlavní principy zůstávaly stejné. V připomínkovém řízení se následně s všeobecnou kritikou setkala nejen zamýšlená dominantní role ministra informací v plánovaném národním podniku, ale

i skutečnost, že by takový národní podnik měl vzniknout bez jakékoliv opory v zákoně, tedy zjevně nad rámec vládních kompetencí daných ústavou. Pro jednomyslný odpor všech připomínkových míst musel být návrh záhy stažen, aniž byl vůbec předložen k projednání vládě.

Ke konci roku 1947 vznikly dva poslední „oficiální“ návrhy zabývající se organizací československého filmu, které byly od prosince 1947 do února 1948 diskutovány na odborné rovině souběžně. První z těchto návrhů, ze září 1947, byl návrhem zákona vypracovaným a do ÚNS podaným skupinou poslanců, pocházejících zejména z tábora ČSNS. Cílem návrhu bylo především „odnárodnění“ někdejších sokolských kin a dalších kin dříve provozovaných „tělovýchovnými, charitativními a národními korporacemi“. Návrh se však snažil přijít i s vlastním modelem organizace státního filmu: Ten měl být do budoucna organizován ve čtyřech specializovaných národních podnicích, nad kterými by dohled vykonávala primárně celá vláda, nikoli ministerstvo informací; o odborných a kulturně politických otázkách filmu měl rozhodovat orgán, v němž by měly zastoupení všechny politické strany. Projednání uvedeného návrhu zákona zabránila vleklá politická krize a její vyústění do státního převratu v únoru 1948, provedeného osobami, pro něž byl návrh zákona zcela nepřijatelný.

V polovině prosince 1947 rozeslalo do připomínkového řízení svůj nový návrh vládního nařízení i MI. Návrh se jednak odvolával na doporučení parlamentní kontrolní a úsporné komise z 22. srpna 1947, resp. na usnesení vlády z 10. října 1947, které shodně preferovaly pro znárodněný film formu státního podniku, a jednak se sám „tvářil“ jako pouhá „technická norma“: všechny detaily organizace filmu ve státním podniku měly být stanoveny až ve všeobecném organizačním řádu vydaném vládou; návrh tedy nehovořil o zásadním vlivu ministra informací, o zřizování nového právního subjektu ani o jiných skutečnostech, které byly dříve nepříznivě hodnoceny připomínkovými místy. Tím se návrhu podařilo ještě před únorem 1948 získat na svou stranu řadu souhlasných stanovisek; pokud se přece jen v ojedinělých případech objevila určitá kritika (jako ze strany MS), s únorovým převratem definitivně zanikla. Po provedení několika relativně nevýznamných formálních změn byl následně návrh v dubnu 1948 schválen.

Nové společenské poměry, které byly nastoleny po únoru 1948 a zejména pak od druhé poloviny tohoto roku, přinesly s sebou pohrdání textem ústavních, zákonných i podzákonných psaných norem: tyto normy byly aplikovány jen potud, pokud to pro nový režim bylo výhodné; jejich interpretace se pak děla podle klíče „třídního vědomí“. Podstatné nebylo, co bylo původním účelem zákonodárce při formulaci textu zákona ani co doslova říkala slova tohoto textu. Podstatné naopak bylo umět zákon nově správně „přečíst“ tak, aby to bylo v zájmu „dělnické třídy“, případně zákon nečíst vůbec, pokud zmíněný zájem byl zřejmě tvůrcem zákona zcela opomenut. Za situace, kdy se v únoru 1948 plně „obrodila“ vláda i ostatní ústavní instituce tak, že již rozhodovaly pouze v zájmu KSČ, se rovněž stalo nepodstatným, že vládní nařízení upravující organizaci zestátněného filmu z dubna 1948 neslibovalo výslovně žádný podstatný vliv ministrovi informací, ale počítalo s kontrolní funkcí celé vlády. Nepodstatným se v konečném důsledku stalo i to, zda má znárodněný film podobu národního, nebo státního podniku.

Tento text se snažil ukázat, že legislativní práce na právních předpisech provádějících znárodnění československého filmu za třetí republiky nebyly bojem dobra se zlem, a do-

konce ani bojem pokroku s reakcí, jak se je po Vítězném únoru pokoušela interpretovat vládnoucí moc. Byly spíše bojem různých koncepcí organizace československého filmu, jejichž autoři se však nepřeli v základní otázce, totiž má-li, nebo nemá-li mít v ČSR stát monopol na výrobu a exploataci filmů. Na tomto závěru nemůže nic podstatného změnit ani návrh zákona na vrácení sokolských kin bývalým majitelům, který byl jednak pouze poslaneckým návrhem, ale zejména i do budoucna počítal s tím, že státní monopol se bude týkat naprosté většiny podniků a činností spojených s kinematografií (včetně neso-
kolských kin), do kterých si politická reprezentace ponechá právo rozsáhle ingerovat.

V tomto smyslu bylo i vládní nařízení č. 72/1948 Sb., o zřízení a organizaci státního podniku „Československý státní film“, opravdovým dítětem své doby.

Ivan David je advokátem zabývajícím se právem duševního vlastnictví a souvisejícími právními odvětvími. Je autorem odborné publikace „Filmové právo: Autorskoprávní perspektiva“ (2015). V současnosti působí též jako doktorand na katedře právních dějin Právnické fakulty UK, kde se věnuje právní regulaci filmu v době státního monopolu v Československu. (Adresa: ivan.david@centrum.cz)

SUMMARY

The Birth of Law from the Zeitgeist.

A Long Legislative Journey to the Statutory Order No. 72/1948 Coll.

On the Foundation and Organisation of the "Czechoslovak State Film"

Ivan David

The article focuses on the legislative preparations of the Presidential Decree no. 50/1945 Coll. On Measures in the Area of Film, which constituted the state film monopoly in Czechoslovakia, and particularly on the following legislative work made in the years 1945–1948 in order to create a law that would delineate the organisation of state film enterprise, which culminated with the adoption of the Statutory Order no. 72/1948 Coll. On Foundation and Organisation of the "Czechoslovak State Film", State Enterprise. The article shows that a leading role in this legislative process was played by the Ministry of Information, which was dominated by the Czechoslovak Communist Party, and that the reasons why it took so long to adopt an implementing legislation to the Presidential Decree no. 50/1945 Coll. were both a struggle for power in the nationalized film industry as well as pursuit for the most professional solution of the brand new legal situation.

Petr Hasan

„Neslušný a nevkusný film nemůže býti krásným“

Katolická akce, struktury katolického tábora a jejich působnost na poli kinematografie v českém prostředí první poloviny 20. století

Římskokatolická církev se nalézala v době po 1. světové válce v pozoruhodné situaci. Stále hájila, či spíše zachraňovala své pozice ve světě, který se po osvícenské změně paradigmatu odmítal smířit s vsudypřítomnou nezpochybnitelnou církevní autoritou a chtěl začít uplatňovat svůj vlastní rozum. Zároveň však již přehodnocovala tvrdý a nekompromisní antimodernistický kurz, který nastolil po revolučních událostech roku 1848 papež Pius IX. a později završil v dekretu *Lamentabili sane exitu* a encyklice *Pascendi Dominici gregis* papež Pius X. Církevní představitelé samozřejmě neopouštěli a nezpochybňovali kontinuitu protisekularizační práce svých předchůdců. Zároveň si ovšem začali připouštět, že v moderním světě je třeba používat moderní prostředky apoštolátu.¹⁾

Postupné otevírání se požadavkům moderního světa se dělo ve dvou rovinách. Tou první bylo postupné akceptování emancipace laiků. Snaha laiků o vlastní aktivní úlohu v církvi byla dlouho vnímána jako nepřípustný plod světské demokracie. Poválečná církevní hierarchie si však v návaznosti na pontifikát Lva XIII. postupně začala uvědomovat, že je lepší tuto snahu využít a shora určit její směr a formu, než ji dusit a podrážet nohy. Vše nakonec vyvrcholilo ustanovením Katolické akce, v níž měly laické aktivity najít pod dozorem a řízením duchovenstva své pravé uplatnění.

Druhou rovinou bylo postupné osvojování si moderních způsobů práce a využívání moderních médií (k čemuž ostatně velice napomohl podíl laiků na činnosti církve). V období po 1. světové válce se rozvinul katolický tisk, církev se začala více zajímat o divadlo, rozhlas a také o film. Právě vztah římskokatolické církve ke kinematografii lze vnímat jako modelový příklad vztahu římskokatolické církve ke všem moderním médiím a potažmo také k celému modernímu světu.

Téma vztahu římskokatolické církve ke kinematografii leží prozatím mimo pozornost českého historického bádání. V zásadě máme k dispozici pouze studii Rudolfa Vévody

1) Nutnost otevřít dialog s moderním světem si uvědomil již papež Lev XIII. Jeho relativně liberální pontifikát kontrastuje s konzervativním a antimodernistickým pontifikátem jeho předchůdce Pia X. i jeho nástupce Pia XI. Lev XIII. položil základy, na kterých církev první poloviny 20. století dále stavěla. Ve své encyklice *Aeterni Patris* z roku 1879 stanovil tomismus jako oficiální rámec katolického myšlení, díky kterému doká-

o filmových encyklikách papežů první poloviny 20. století²⁾ a bakalářskou diplomovou práci Alice Bittnerové o kinofikaci Svatého Kopečku u Olomouce.³⁾ Vzhledem k tomu, že situace v českém filmu byla po celou první polovinu 20. století silně ovlivňována německými vzory, lze získat řadu informací z německé studie *Kirche und Film*.⁴⁾ Její autor Heiner Schmitt zpracoval velké množství archivních materiálů, díky nimž podal základní přehled o německých katolických i protestantských filmových výrobních společnostech, natáčených filmech, preferovaných tématech a různých vzdělávacích, osvětových či misijních spolcích, které film pro svou činnost využívaly.

Pokud je v úvahu brána skutečnost, že se osobnosti římskokatolické církve zpravidla nevěnovaly otázkám kinematografie na plný úvazek, ale filmová problematika tvořila spíše určitý výsek v pestré škále jejich zájmů a činností, obrátí se čtenářská pozornost na množství odborné literatury z oblasti církevních dějin. Jako rozsáhlá encyklopedie českých kulturních osobností z řad římskokatolické církve může posloužit studie Martina C. Putny o české katolické literatuře,⁵⁾ která zároveň své téma zasazuje do širších kulturních a společenských kontextů. Přehled po významných českých katolických osobnostech přináší také Jiří Hanuš ve svém reprezentativním výběru.⁶⁾ O diplomatických vztazích Československa a Vatikánu, které byly důležité i pro formování názorů na kinematografii našich domácích církevních představitelů, pojednává ve své knize církevní historik i dlouholetý velvyslanec u Svatého stolce František X. Halas.⁷⁾ Dále je pak možno zmínit ještě studii o pražském arcibiskupovi Františku Kordačovi,⁸⁾ který jako primas český a předseda Katolické akce zcela zásadně ovlivňoval katolickou filmovou činnost.

Jak již bylo řečeno, nebyla problematika vztahů českých představitelů římskokatolické církve ke kinematografii do dnešní doby zpracována.⁹⁾ Nedostatek odborné literatury, kte-

že katolická nauka odolat racionalistické kritice. Církev se díky tomismu měla obrodit a stát se autenticky moderní, přesto však zůstat fundamentálně katolickou. Svou zřejmě nejznámější encyklikou *Rerum Novarum* z roku 1891 formuloval Lev XIII. moderní katolickou sociální nauku, která se vymezovala jak proti komunismu, tak proti kapitalismu. Tuto encykliku ve 30. letech 20. století ještě rozvinula a aktualizovala encyklika Pia XI. *Quadragesimo Anno*. (Více viz např. Mark S c h o o f, *Výzva nového věku*. Praha: Vyšehrad 1971, s. 47–48; Tomáš M a c h u l a – Štěpán Martin F i l i p, *Tomismus čtyřiaadvaceti tezí*. Praha: Krystal OP 2010, s. 22–32; Ctirad Václav P o s p í š i l, *Lev XIII. a jeho encyklika o Duchu svatém* (úvod k českému vydání encykliky). In: L e v X I I I . , *Divinum Illud Munus*. Praha: Krystal OP, 1998, s. 5–18).

- 2) Rudolf V é v o d a, „Tohle bláznění nebude dlouho trvat.“ Papežové a film do poloviny 20. století. In: Václav N e k v a p i l – Rudolf V é v o d a (eds.), *Média, kultura a náboženství*. Praha: VOŠP 2007, s. 147–154.
- 3) Alice B i t t n e r o v á, *Kinofikace Svatého Kopečku u Olomouce (na pozadí stručného nástinu dějin československé kinematografie) 1927–1991*. Olomouc: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií (bakalářská diplomová práce) 2008.
- 4) Heiner S c h m i t t, *Kirche und Film. Kirchliche Filmarbeit in Deutschland von ihren Anfängen bis 1945*. Boppard am Rhein: Harald Boldt Verlag 1979.
- 5) Martin C. P u t n a, *Česká katolická literatura 1918–1945*. Praha: Torst 2010.
- 6) Jiří H a n u š, *Malý slovník osobností českého katolicismu 20. století s antologií textů*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2005.
- 7) František X. H a l a s, *Fenomén Vatikán. Idea, dějiny a současnost papežství. Diplomacie Svatého stolce. České země a Vatikán*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2013.
- 8) Pavel M a r e k – Marek Š m í d, *Arcibiskup František Kordač. Nástin života a díla apologety, pedagoga a politika*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2013.
- 9) Autor této studie však pracuje na disertační práci, v níž se pokouší současný stav změnit — pod názvem *Vztah římskokatolické církve k filmu v českém prostředí od počátku kinematografie do roku 1948* vzniká na Katedře filmových studií Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze pod vedením doc. Ivana Klimeše.

rá by pro studované téma podávala alespoň základní hrubé rámce, lze suplovat výše nastíněnou literaturou. Ta však o existujících církevních strategiích pro oblast filmu neříká téměř nic. Lze ji však použít jako zdroj jednotlivých kusých informací, jako jsou jména osob, názvy spolků a odkazy na články v dobových katolických periodikách. Z takto získaných střípků pak lze skládat základní kostru a na ní pak konstruovat příběh o českých katolických kinematografických aktivitách.

Pro první vhled do složité struktury různých zdola i shora iniciovaných aktivit a složitých osobních vztahů, které panovaly mezi jednotlivými aktéry, se jeví jako nejvhodnější sledovat ty aktivity římskokatolické církve, které probíhaly právě v rámci iniciativy zvané Katolická akce. Nejednalo se totiž o jeden z mnoha katolických spolků, ale spíše o celokatolické hnutí, do kterého se měli zapojit všichni katolíci (nebo alespoň ti uvědomělí, horliví a biřmovaní) a které mělo jasné celospolečenské a universalistické poslání. Katolická akce neměla tedy být konkurentem ostatním katolickým činnostem, ale měla všechny ostatní činnosti v sobě obsáhnout a koordinovat. Díky těmto snahám se tak skrze Katolickou akci dozvídáme o všech ostatních významnějších katolických aktivitách včetně těch filmových. Přestože Katolická akce měla být především hnutím, v jehož duchu měli všichni katolíci a všechny katolické spolky jednat, potřebovala k uskutečnění konkrétních akcí vytvořit také reálnou organizaci. Tato organizace navíc dokumentovala svou činnost, a zanechala nám tak další důležité prameny pro dnešní historický výzkum.¹⁰⁾

Duch hnutí

Za duchovního otce a hlavního iniciátora Katolické akce bývá považován papež Pius XI. a jako zakládající dokument pak papežská encyklika *Ubi arcano Dei consilio* z 23. prosince 1922. Papež v první encyklice svého pontifikátu vyjmenoval choroby doby a navrhl jejich léčbu. Svět podle papeže trpěl především rozvrácením starých paternalistických autorit a postupující sekularizací. Zlo modernismu, které bylo rozpoznáno a popsáno Piem X., vyveskalovalo navíc dle papeže hrůzami světové války, nacionalistickým šovinismem a bol-

10) Vzhledem k tomu, že Katolická akce měla vzniknout při každé farnosti, je dnešní stav dochovaných materiálů velice tristní. V Archivu Národního muzea je uložen fond Svatováclavské ligy (1927–1948), která fungovala v podstatě jako ústředí Katolické akce pro celou pražskou arcidiecézi a ve filmových záležitostech pak pro celou republiku. Archivní fond je však bohužel nezpracovaný, a tudíž nepřístupný. V Zemském archivu v Opavě (pobočka Olomouc) je uložen zpracovaný fond Arcidiecézní rady Katolické akce Olomouc (1926–1949), tedy nejvyšší instance pro moravskou arcidiecézi. Z farních poboček Katolické akce jsou dochovány pouze drobné fondy: Katolická akce — farní výbor, České Heřmanice (1931–1943) a Katolická akce mládeže Hnátnice (1945–1946) v Státním okresním archivu (dále jen SOKA) Ústí nad Orlicí, Katolická akce — okresní výbor Dobříš (1900–1949) v SOKA Příbram, Katolická akce Javorná (1932–1938) v SOKA Karlovy Vary, Katolická akce Mníšek pod Brdy (1933–1939) v SOKA Praha–západ, Katolická akce Osice (1931–1932) v SOKA Hradec Králové, Katolická akce Trnava (1947–1947) v SOKA Třebíč, Katolická akce Třeboradice (1935–1940) a Katolická akce Vinoř (1947–1947) v SOKA Praha–východ a Katolická akce v arcidiecézi pražské Kouřim (1937–1938) v SOKA Kolín. Jako kniha zápisů z porad Katolické akce sloužila po jejím ustanovení také Zápisná kniha katolického spolku v Dolních Počernicích, která je dochována v archivním fondu Farní úřad Dolní Počernice (1727–1959), SOKA Praha–východ. Dotazníky z února 1933, které se ptají na existenci a fungování farní Katolické akce a dokumentují tak snahu po vzniku Katolické akce při každé farnosti, jsou součástí archivního fondu Farní úřad Zlatníky a jsou uloženy v SOKA Praha–západ.

ševismem. Leitmotivem navrhované katolické pomoci se pak stalo motto papeže Pia XI. *Pax Christi in regno Christi (Pokoj Kristův v království Kristově)* a práce kontinuálně navazující na tradici papežových předchůdců.¹¹⁾

Katolická akce tak měla navazovat na různé starší křesťanské iniciativy a spolky provozované církevní hierarchií, jednotlivými řeholemi anebo laiky. Vedle množství různých charitativních spolků, mariánských družin, misijních organizací, spolků pro kněžská povolání, svazy katolických žen a dívek anebo řeholních terciářů¹²⁾ tu však již od 60. let 19. století existovala také italská iniciativa *Azione Cattolica*, která se stala vzorem mezinárodního celokatolického hnutí a dala mu také jméno. Patronem Katolické akce se stal sv. František, který stál ve 13. století u zrodu velkého církevního obrodného hnutí, kterým se měla poválečná Katolická akce inspirovat. Jako svátek Katolické akce pak byla určena slavnost Ježíše Krista Krále, která byla slavena poslední neděli v říjnu.¹³⁾

Katolická akce měla být, jak již bylo řečeno, zastřešující iniciativou, v jejímž duchu měly všechny ostatní spolky, družiny a organizace konat. Katolická akce byla nejdůležitějším prvkem papežova programu na rechristianizaci světa a měla se tedy věnovat všem aktivitám, které v tomto duchu působily, bez rozdílu. Zároveň měla být přísně apolitická, jelikož neměla sloužit partikulárním zájmům jednotlivých stran, spolků či uskupení, ale celému lidstvu. Důraz se kladl právě na to, aby v Katolické akci působili i katolíci, kteří se z různých důvodů nehodlali angažovat v katolických politických stranách. Katolická akce měla stát nad všemi těmito stranami a neměla být ohrožena žádnými světskými kompromisy a politikařením.¹⁴⁾ Termín „katolická“ nemohla mít ve svém názvu žádná jiná světská organizace ani politická strana, byť by chtěla jednat v zájmu katolických ideálů. Tento termín byl vyhrazen jen pro katolickou církev a aktivity, které sama církev vykonávala.¹⁵⁾ Ve všech textech, které se Katolické akci, jejímu ustavení a jejím úkolům věnují, je kladen velký důraz na její absolutní pravdivost a univerzální působnost, které by nemohly být zaručeny jinak než právě jejím přímým napojením na církevní hierarchii.¹⁶⁾

11) Návaznost papeže Pia XI. na jeho předchůdce v boji proti sekularismu je vysledovatelná až k papeži Lvovi XIII., který ve své encyklice *Aeterni Patris* z roku 1879 nastoluje tomismus jako oficiální myšlenkový diskurs katolické církve. Idea byla taková, že pokud svět osvícenskou racionalitou dospěl až k odmítnutí Boha a všeho transcendentna, je potřeba stejnou racionalitou přítomnost Boha ve světě a pravdivost katolické vírouky sekularizovanému světu opět vysvětlit. Na tyto snahy navazuje „antimodernistický“ papež Pius X. se svým mottem *Instaurare Omnia in Christo (Obnovit vše v Kristu)*. Jeho nástupce Benedikt XV. se pak zaměřil na obnovu v Kristu pomocí misijní práce v koloniích. Pius XI. v této tradici pokračoval, ale zaměřil se na vnitřní misie a inicioval Katolickou akci. (Více viz J. Křílín, *O Katolické akci. Život IX*, 1927, č. 17–18 (1. 12.), s. 1–3).

12) Příslušníci třetích řádů (terciáři) byli laičtí sympatizanti s určitým řeholním řádem, kteří se účastnili do jisté míry života dané řehole. Bydleli ovšem mimo klášter, vykonávali civilní povolání a mohli vstoupit do manželství. Františkánským terciářem byl i lidovecký poslanec a ministr František Nosek. (Viz Martin C. Putna, *Česká katolická literatura 1918 — 1945*, s. 502).

13) Slavnost Krista Krále vyhlásil papež Pius XI. ve své encyklice *Quas Primas* z 11. prosince 1925. Slavnost měla podporovat celý papežův program obnovy světa v Ježíši Kristu a budování Království Kristova v Kristově pokoji. Po úpravě liturgického kalendáře, ke které došlo po Druhém vatikánském koncilu, byla Slavnost Krista Krále přesunuta na konec liturgického roku, tedy na poslední neděli před adventem.

14) Ve výzkumu ovšem narážíme na rozpor mezi ideálním stavem a běžnou praxí, ve které je velice nesnadné oddělit od sebe politické a nepolitické oblasti konání Katolické akce, která byla minimálně na našem území personálně úzce propojena s Československou stranou lidovou. Viz také pozn. 61.

15) Jan Evangelista Urbán, *Jméno Katolická akce. Katolík IV*, 1939, č. 9, s. 66.

16) Slovo katolická pochází z řeckého slova „katholikos“ (καθολικός), které znamená všeobecná či universální.

Katolická akce tedy nesla ve svém názvu slovo „katolická“, jejím hlavním iniciátorem byl papež a celá její existence měla být naplněním a uskutečněním oficiální církevní strategie, jak fungovat v moderním sekularizovaném světě. Hlavní myšlenkou celé Katolické akce však bylo přizvání k apoštolské práci duchovenstva i zbožné laiky.

Přizvání „laického živlu“, jak o nevysvěcených katolících mluvily dobové brožury, bylo ve své době velkým krokem vstříc modernímu světu. Církev tak veřejně deklarovala, že akceptuje společenské změny směřující k větší demokratičnosti světa. Bedřich Vašek, jeden z hlavních představitelů Katolické akce v olomoucké arcidiecézi, napsal, že je třeba na moderního člověka působit moderními prostředky. Moderní člověk je, podle Bedřicha Vaška, jako demokratický volič zvyklý být všude spolupracovníkem a nepřistoupí již jen na pasivní úlohu „maličkého“, kterého církev musí chránit před bludem. Moderní člověk chce sám aktivně působit po boku duchovních, čehož církev musí využít a organizovat apoštolát laiků v duchu hesla: „Na hradby musí i laici“.¹⁷⁾

Zapojování laiků do denního života církve se dělo na mnoha frontách. Zásadní pro novou tvář církve 20. století byla různá mládežnická hnutí (německý Quickborn, belgické hnutí Jeunesse ouvrière chrétienne anebo katolická větev skautingu) a hnutí liturgické. Ve všech těchto hnutích získávali laici důstojnější a aktivnější roli, než tomu bylo zvykem v antimodernistické církvi 19. století. Začal se klást větší důraz na použití národních jazyků v liturgii, laici byli přizváni k modlitbě breviáře a začaly se opouštět staré modely devocionální zbožnosti růženců a procesí.¹⁸⁾

Horliví katoličtí laici tedy měli být přizváni k liturgii, k duchovním cvičením — exerciciím a k apoštolátu. Do jisté míry šlo o aplikování principů podobných třetím řeholním řádům, ovšem s tím rozdílem, že členství Katolické akce mělo být otevřeno všem katolíkům a její působnost měla být vskutku universální. Laičtí členové Katolické akce měli být biskupem vysíláni do nejproblematictějších míst moderního světa a působit mezi lidmi sobě blízkými. Takovým místem byly například periferie velkých měst. Ve farnostech starého typu znal farář všechny své farníky osobně. V nových periferiích pak na jeden kostel připadaly tisíce potenciálních farníků. Zde měli nastoupit vyškolení a horliví členové Katolické akce a systematicky působit každý ve své specifické oblasti. Ideálem mělo být, aby se apoštolátem dělníků zabývali katoličtí dělníci, apoštolátem námořníků katoličtí námořníci, apoštolátem studentů katoličtí studenti atd.

Nad prací „laického živlu“ měla však svou autoritou vždy dozírat církevní hierarchie. Laikům bylo přiznáno povolání k práci ve službách církve, nemělo jim ovšem být přiznáno vrchní vedení a organizování této práce. To mělo zůstat vždy v rukou duchovenstva. Takový postup vysvětlovali církevní představitelé teologicky tím, že každý věřící má skrze křest podíl na kněžství Ježíše Krista, skrze biřmování pak má věřící i dar Ducha svatého,

K dobovému katolickému pojetí umění — katolického umění je důležitý příspěvek kněze brněnské diecéze Dominika Pecky, který tvrdí, že 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.“ (Viz Dominik P e c k a, *Moderní člověk a křesťanství*. Praha: Vyšehrad 1948, s. 74).

17) Bedřich V a š e k, *Katolická akce. Výzva Boží k laikům*. Olomouc: Velehrad, nakladatelství dobré knihy v Olomouci 1939, s. 24–26.

18) Martin C. P u t n a, *Česká katolická literatura 1918 — 1945*, s. 42–48.

který mu umožňuje konat dobro ve veřejné činnosti pro církev. Žádná z těchto svátostí však není tak důležitá jako charisma vysvěceného kněze anebo dokonce biskupa, který je chápán jako přímý zástupce Ježíše Krista na zemi.¹⁹⁾ A církev, která je řízená papežem a biskupy, je v důsledku vedena Duchem svatým, který zajišťuje její vždy správné rozhodnutí.²⁰⁾ Bedřich Vašek přirovnával Katolickou akci k armádě, která je složena z oddílů různých zaměření a vojáků různých schopností. Aby byla taková armáda bojeschopná, potřebuje centrální velení.²¹⁾ Stejně jako je generál zodpovědný za životy svých vojáků, je i farář zodpovědný za spásu duší věřících ve své farnosti a biskup za spásu duší věřících v celé diecézi. Církevní hierarchie si tedy z tohoto titulu osobovala právo rozhodovat ve všech zásadních věcech Katolické akce přesto, že Katolická akce měla být především záležitostí laiků.²²⁾

Povolání „laického živlu“ bylo rozhodně krokem vstříc modernímu světu, zároveň však církevní hierarchie důkladně všechny upozorňovala na skutečnost, že laický apoštolát není vlastní jen modernímu světu 20. století, ale že Katolická akce v podstatě jen oživuje tradici, která byla přítomná již v rané křesťanské církvi.²³⁾ V Novém zákoně je na několika místech vzpomenu na pomocníky a přátele apoštolů,²⁴⁾ kteří mají být „bezúhonní a ryzí, Boží děti bez poskvrny uprostřed pokolení pokřiveného a zvráceného,“ v němž mají svítit „jako hvězdy, které osvěcují svět“²⁵⁾ a být „živými kameny, z nichž se staví duchovní dům,“ aby se stali „svatým kněžstvem a přinášeli duchovní oběti, milé Bohu pro Je-

19) „Ovšemže se hrdosti a pyše naší demokratické doby nezamlouvá, že všichni katolíci diecese mají ve všem, co se týče víry, svátostí a kázně, poslouchati biskupa, ale je to od Krista Pána tak ustanoveno. Neboť biskup není reprezentantem jedné anebo vícero osad anebo zmocněncem, nýbrž Kristovým zástupcem. Duchem svatým ku správě církve ustanoveným. Proto musí všichni, kněží i laikové, i kdyby biskupa učeností a ctností předčili, ve všem, co se týká církevního života, v posvátné poslušnosti biskupa se podrobiti.“ (Viz Pastýřský list československého episkopátu: Akce katolická. *Lidové listy* 7, 1928, č. 12 (15. 1.), s. 7–8 (příloha Kulturní život)).

„Biskupové jsou nástupcové apoštolů, kteří obdrželi od našeho Spasitele posláni, aby hlásali evangelium po celém světě: Jdouce učte všechny národy. Oni jsou vůdcové opatření zvláštní pravomocí. Katolická akce jim má vždy ve své práci býti poddána, aby neztratila, lze-li užítí filosofického výrazu, formu svého bytí. Je třeba mítí vždy na paměti ono přeslavné a moudré slovo jednoho apoštolského Otce: Nic bez biskupa.“ (Viz Projev Svatého Otce o Katolické akci (učiněný dne 31. května 1936). *Katolík* 1, 1936, č. 9, s. 65–66.) „Ředitelem však poradního sboru může zase býti jen velmi vzdělaný kněz, poněvadž theologické vzdělání a jistá pastorační zkušenost ho uschopňují ke správnému řízení různých referátů, aby svou činností stále směřovaly k vlastnímu cíli: záchraně duší a věčné spáse lidstva nám svěřeného na tom kterém území. Nutno též počítati se stavovskou milostí. Ač má i laik Ducha Svatého ze svátosti biřmování, které zoveme zcela správně svátostí laického apoštolátu, přece nemá onu náplň charismat Ducha Svatého, kterou má kněz z ordinace jáhenské a kněžské a dokonce biskup z ordinace biskupské. Toto nejsou jen nějaké formality, toto jsou působivé a působící svátosti! Bohužel, dnešní mentalita moderního světa těchto realit nechápe.“ (Viz Alois Stork, *Katolická akce v Československé republice. Život* 13, 1931, č. 16, s. 234).

20) „Zkušeností i skutečností je dokázáno, že Církev, jsouc vedena Duchem svatým, koná právě v pravý čas. Třebaže se zdá to neb ono opatření církve vrstevníkům býti předčasné nebo opožděné, příliš přísné nebo shovívavé, pokaždé bylo počínání církve ospravedlněno následujícími událostmi.“ (Viz Pastýřský list československého episkopátu: Akce katolická. *Lidové listy* 7, 1928, č. 12 (15. 1.), s. 7–8 (příloha Kulturní život)).

21) Bedřich Vašek, *Katolická akce. Výzva Boží k laikům*, s. 48.

22) Bedřich Vašek, *Katolická akce. Výzva Boží k laikům*, s. 35.

23) Josef Will, *Handbuch der katholischen Aktion*. Freiburg im Breisgau: Herder & Co. GmbH Verlagsbuchhandlung 1934, s. 45–52.

24) Např. Sk 2, 42–47, Sk 4, 32–37, Tit 3, 14, 1Pt 4, 10 a především pak Řm 16, 1–16.

25) Fil 2, 15.

žíše Krista“.²⁶⁾ Oficiálně se tedy nemělo jednat o demokratizaci pastorage, ale o návrat k původním apoštolským ideálům.

Geneze Katolické akce v Českých zemích

Činnost Katolické akce předznamenávaly na našem území aktivity nejrozličnějších katolických spolků a organizací. Laický apoštolát a charitativní činnost na periferiích velkých měst a mezi nekatolickým obyvatelstvem vykonávaly skupiny terciářů²⁷⁾ a různé mariánské družiny. Spolky horlivých akceschopných katolíků se také přirozeně organizovaly okolo kostelů. Kupříkladu v Dolních Počernicích zasedal již od dubna roku 1906 katolický spolek, který organizoval vlastník místního panství Vojtěch baron Dercseny. Tento katolický spolek (ve kterém nezasedal místní farář!) organizoval různé přednášky na témata škodlivosti rozluky manželství a španělského anarchismu, či prospěšnosti antisemitismu a všeodborového sdružení katolického dělnictva. Když vznikla v únoru roku 1934 v Dolních Počernicích Katolická akce, pokračovala přirozeně ve vedení knihy²⁸⁾ a navázala plynule na předešlé zápisy katolického spolku.²⁹⁾

Na celostátní úrovni připravovalo půdu pro vznik Katolické akce Sdružení katolické inteligence,³⁰⁾ které uspořádalo dne 10. listopadu 1926 zvláštní poradou v pražské Národní kavárně, na které byl ustaven zvláštní akční výbor pro přípravnou práci na vzniku organizace laického apoštolátu ve složení: dr. Josef Hronek, dr. Václav Janda, dr. Josef Doležal, dr. Dionýsius Polanský, dr. Josef Novák, František Světlík a kanovník J. Hanuš.³¹⁾ Dne 6. března 1927 proběhl za předsednictví pražského arcibiskupa Františka Kordače sněm kulturních pracovníků v bubenečském arcibiskupském gymnáziu. Na sněmu byl dohodnut další postup práce, který měl směřovat ke konečnému uvedení Katolické akce do Československa. Akční výbor byl pověřen vypracováním organizačního řádu, který byl schválen 5. října 1927. Spolu s organizačním řádem vyšel i pastýřský list československého episkopátu o Katolické akci.³²⁾

Zatímco nadšení dobrovolníci organizovali po republice speciální kurzy pro klér i laiky,³³⁾ přistoupila Církevní hierarchie k budování centrálních institucí Katolické akce. Na

26) 1Pt 2, 5.

27) Zejména členové františkánského třetího řádu, který byl organizován Janem Evangelistou Urbanem kolem Konventu u Panny Marie Sněžné na pražském Jungmannově náměstí, byli velmi aktivní v různé charitativní činnosti a první fázi utváření pražské Katolické akce (viz pozn. č. 12).

28) SOkA Praha–východ, Farní úřad Dolní Počernice (1727–1959), Zápisná kniha katolického spolku v Dolních Počernicích.

29) Poslední zápis je ze dne 6. března 1927.

30) Dějiny prvních kroků při zakládání Katolické akce jakožto instituce podávají např.: Václav Janda, Arcibiskup doktor František Kordač a Katolická akce. *Lidové listy* 7, 1928, č. 139 (17. 6.), s. 3; Alois Stork, Katolická akce v Československé republice. *Život* 13, 1931, č. 16 (5. 10.), s. 233–237; Anon., Laický živel v Katolické akci v Československu. *Život* 13, 1931, č. 17 (1. 11.), s. 249–250; Václav Janda, Svatováclavská liga. *Život* 13, 1931, č. 6 (15. 4.), s. 81–82.

31) Pavel Marek – Marek Šmíd, *Arcibiskup František Kordač. Nástin života a díla apologety, pedagoga a politiky*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2013, s. 139.

32) Pastýřský list československého episkopátu: Akce katolická. *Lidové listy* 7, 1928, č. 12 (15. 1.), s. 7–8 (příloha Kulturní život).

33) Alois Stork, Katolická akce v Československé republice. *Život* 13, 1931, č. 16 (5. 10.), s. 233–237.

jaře roku 1928 byl ustaven sbor důvěrníků, kteří složili 4. března slib světícímu biskupovi Antonínu Podlahovi. V Praze vznikla centrální Říšská katolická rada³⁴⁾ pro všechny čtyři země,³⁵⁾ jejímž předsedou se stal automaticky arcibiskup František Kordač.³⁶⁾ Pro jednotlivé sféry činnosti byly zřízeny poradní sbory v čele s referenty (např. školský, tiskový, misijní, filmový atd.). V červnu roku 1928 se uskutečnila první schůze, proběhla návštěva u papežského nuncia Pietra Ciriaciho³⁷⁾ a nic již nebránilo tomu, aby se začalo s konkrétní prací. Přesto se však příliš nedělo a dít se ještě nějakou dobu nemělo.

První pokus o organizaci Katolické akce v Československu byl totiž po dvou letech zastaven. Roku 1929, dříve než byla jakákoliv viditelná aktivita hnutí vůbec patrná, vyhlásil ředitel Říšské katolické rady jménem arcibiskupa Kordače prozatímní pozastavení činnosti Rady a jejích pomocných sborů. Členové akčního výboru, bývalí členové Sdružení katolické inteligence, se však i po pozastavení činnosti cítili vázáni svou přísahou biskupovi Podlahovi a nehodlali svou aktivitu ukončit, obzvlášť ne v roce oslav tisícího výročí úmrtí sv. Václava. Sdružení katolické inteligence se tedy propojilo s výborem pro oslavu svatováclavského milénia a utvořili společně Svatováclavskou ligu, která nadále pokračovala v přednáškové a propagační činnosti Sdružení katolické inteligence a zároveň se nově hlásila i k odkazu Katolické akce.³⁸⁾

Rozklíčovat všechny okolnosti vzniku, zorganizování a následného pozastavení činnosti Katolické akce v Československu není jednoduché. Do doby, než bude uspořádán a zpřístupněn archivní fond Svatováclavské ligy,³⁹⁾ jsme odkázáni jen na zmínky z dobo-

34) Již předtím ovšem existovala Říšská rada katolíků v Praze se sídlem ve Spálené ulici č. 80 (fara kostela Nejsvětější Trojice). Vysvítá to alespoň ze Zápisné knihy katolického spolku v Dolních Počernicích, kde byla roku 1924 obnovena místní farní rada katolíků pro obnovu náboženského života, a to právě podle stanov Říšské rady katolíků v Praze ve Spálené ulici. (Viz SOKA Praha — východ, f. Farní úřad Dolní Počernice (1727–1959), Zápisná kniha katolického spolku).

35) V původním návrhu se měla Katolická akce organizovat dle zemí a v rámci nich se dělit na českou a německou sekci. Brzy však zvítězil návrh na organizaci Katolické akce dle existující organizace církevní správy — tedy dle diecézí a arcidiecézí, aby se roku 1935 přistoupilo opět k organizaci dle zemí. Co se českých a německých sekcí týče, není situace zcela zřejmá. V pastýřském listu se praví, že do diecézní rady má být delegován zástupce farnosti za českou i německou stranu. (Viz Pastýřský list československého episkopátu: Akce katolická. *Lidové listy* 7, 1928, č. 12 (15. 1.), s. 7–8 (příloha Kulturní život).) Jezuita Alois Stork nás pak informuje, že z diecézní rady měly být do ústředního výboru zaslány dva zástupci — ředitel diecézní rady a referent centrální celoříšské rady, a to jak za českou, tak za německou stranu. Praxe však mohla být odlišná. Alois Stork kupříkladu navrhuje, aby se delegovali vždy jen dva zástupci — jeden Čech a jeden Němec, čímž se mělo předcházet dvojkolejnosti jednání a podporovat se naopak měla jednota a univerzální rozměr Katolické akce. (Viz Alois S t o r k, Katolická akce v Československé republice. *Život* 13, 1931, č. 16 (5. 10.), s. 233–237).

36) Faktické řízení a organizování činnosti však spadalo do gesce ředitele Katolické akce, kterým byl jmenován probošt Antonín Eltschkner, ten byl však brzy nahrazen kanovníkem Josefem Čihákem. (Viz Pavel M a r e k – Marek Š m í d, *Arcibiskup František Kordač. Nástin života a díla apologety, pedagoga a politika*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2013, s. 139).

37) Anon., Laický živel v Katolické akci v Československu. *Život* 13, 1931, č. 17 (1. 11.), s. 249–250.

38) Svatováclavská liga vznikla roku 1929 z Výboru pro oslavu milénia svatováclavského v Praze respektive Výboru pro oslavu tisícího výročí smrti svatého Václava. Jan Evangelista Urban přesvědčil již roku 1929 předsedu Svatováclavské ligy Václava Jandu, aby její prostředky a zázemí v Martinickém paláci na Hradčanském náměstí v Praze dal do služeb Katolické akce. Svatováclavská liga tak začala plnit funkci ústřední kanceláře Katolické akce pro pražskou arcidiecézi. (Viz Vojtěch N o v o t n ý, *Maximální křesťanství. Adolf Kajpr SJ a list Katolík*. Praha: Karolinum 2012, s. 86–88).

39) Svatováclavská liga se stala zemským ústředím Katolické akce a pro některou agendu (např. právě kinema-

vých periodik. Pavel Marek a Marek Šmíd přišli ve své knize o arcibiskupu Kordačovi s úvahou, zda právě jistá laxnost v realizování papežova požadavku na vznik Katolické akce ve všech zemích a všech diecézích mohla stát za Kordačovým odvoláním z funkce arcibiskupa, ke kterému došlo roku 1931.⁴⁰⁾ Důvody pozastavení činnosti ústředí Katolické akce — Říšské katolické rady také nejsou zcela zřejmé. Kromě napjatých vztahů arcibiskupa s papežským nunciem se nabízí ještě argument finanční náročnosti takového podniku a svou roli hrála dost možná i nedůvěra církevní hierarchie k laikům.⁴¹⁾ Jisté však je, že ono pozastavení činnosti Říšské katolické rady znamenalo v zásadě jen krátkodobé přibrzdění celokatolického trendu. Mnoho osobností (z řad duchovních i laiků) dál v práci pokračovalo (např. v rámci Svatováclavské ligy) a mezi faráři a jejich farníky myšlenka také dále klíčila a rostla. Mnozí si dost možná vůbec neuvědomovali, že by mělo k nějakému útlu- mu Katolické akce vůbec dojít.⁴²⁾ Po zvolení nového pražského arcibiskupa Karla Kašpara, nejpozději však od roku 1933, se již opět pracovalo, a to i z nejvyšších míst, na vytvoření husté celostátní sítě farních, děkanátních, vikariátních a diecézních organizací Katolické akce.

Organizace Katolické akce

K budování organizační struktury Katolické akce vycházelo množství publikací od autorů, jako byl Bedřich Vašek⁴³⁾ (ředitel olomoucké arcidiecézní Katolické akce), Karel Žák⁴⁴⁾ (ředitel brněnské diecézní Katolické akce), Jan Evangelista Urban⁴⁵⁾ (františkán a organi-

tografickou) měla celorepublikovou působnost. Nahradila tak v podstatě Říšskou katolickou radu. Je tedy dosti pravděpodobné, že se ve fondu nachází i archiválie dokumentující organizaci Katolické akce na konci 20. let 20. století.

40) Pavel Marek – Marek Šmíd, *Arcibiskup František Kordač. Nástin života a díla apologety, pedagoga a politika*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2013, s. 140.

41) Kritika „laického živlu“ se objevuje v mnoha dobových článcích, které se věnují této kauze. Za všechny můžeme citovat autora anonymního článku, který byl otištěn v časopisu *Život* 1. února 1931. Autor článku, pravděpodobně sám kněz, argumentuje proti laikům jejich neznalostí dogmatiky a katechismu, vytýká jim jejich osobní chyby a končí zvoláním: „Takoví lidé ovšem nepochopí, že církev nemohla s nimi Katolickou akci začít!“ (Viz Anon., *Katolická akce — marné volání?* (K dopisu z Říma do řad inteligence). *Život* 13, 1931, č. 1 (1. 2.), s. 13–14).

42) Roku 1930 vyšla brožura Jana Evangelisty Urbana nazvaná prostě *Katolická akce*. J. E. Urban v ní hned na úvod píše: „Po všem, co se u nás psalo, píše a děje in puncto Katolická akce, se zdá, že nutno důrazně upozorniti na tyto okolnosti: Katolická akce není nikterak problém, aby se mohlo a smělo uvažovat, zda jest nutnou, zda jest oportunní, zda se dá provést a podobně. — Uvědomme si, že svatý Otec ji nařídil a že považuje každého katolíka za zavázána, aby se jí zúčastnil. Z toho plyne další postřeh, že vyhlášením této povinnosti nastává skutečný převrat v dosavadní pastoraci, a že pro katolíka nemůže o faktu tohoto převratu býti pochybností!“ (Viz Jan Evangelista Urban, *Katolická akce*. Praha: Nakladatelství Kropáč & Kucharský 1930).

43) Bedřich Vašek, *Dívka a Katolická akce*. Hlučín: Exerciční dům 1937. Bedřich Vašek, *Jinoch a Katolická akce*. Hlučín: Exerciční dům 1937. Bedřich Vašek, *Žena a Katolická akce*. Hlučín: Exerciční dům 1937. Bedřich Vašek, *Muž a Katolická akce*. Hlučín: Exerciční dům 1936. Bedřich Vašek, *Katolická akce. Výzva Boží k laikům*. Olomouc: Velehrad, nakladatelství dobré knihy 1939. Bedřich Vašek, *Kázání o Katolické akci*. Olomouc: Lidové knižkupectví a nakladatelství 1936.

44) Karel Žák, *Katolická akce. Organisaace v diecési brněnské*. Brno s. d.

45) Jan Evangelista Urban, *Katolická akce*. Praha: Kropáč & Kucharský 1930.

zátor laického apoštolátu na pražských předměstích), dominikánský teolog Reginald Dacík⁴⁶⁾ a další.⁴⁷⁾ Katolická akce byla organizována hierarchicky do několika úrovní a brožury popisují konkrétní specifické úkoly a metody práce pro každou z nich. Většina konkrétních praktických úkolů stála přirozeně na nejnížší instanci — farních organizacích. Ty si měly rozdělit farnost do tří oblastí: kostel, rodina, osada. Pro každou oblast pak vznikaly příslušné specializované odbory.

Pro oblast kostela měl vzniknout odbor chrámový, který se měl starat o výzdobu chrámu, a odbor liturgický, který se staral o organizaci poutí, kostelního zpěvu a měl působit na farníky (především samozřejmě na mládež), aby se hojně účastnila mší a života ve farnosti. Pro oblast rodiny měly být ustanoveny odbory pastorační a školský, které měly být k ruce rodičům při výchově dětí a pomáhat jim při jednání se státními školami. Pro oblast celé osady pak měl být organizován odbor mravností pro dohled nad vším, co by mohlo farníky pohoršit a ohrozit správný vývoj dětí a mládeže, dále odbor charitativní pro pomoc sociálně slabým obyvatelům, odbor exerciční pro pořádání duchovních cvičení, odbor radiový pro sledování nevhodných rozhlasových pořadů a organizování protestů proti nim a konečně také odbor kinematografický, který se měl starat o to, aby farníci bojkotovali špatné, urážlivé a nevhodné filmy a navštěvovali naopak filmy dobré. K tomu měl odbor zajistit a veřejně vyvěsit potřebné informace.

Praxe neměla být taková, aby ve všech farnostech vznikla plná škála všech odborů, ale vzniknout měly na příslušném místě vždy jen takové odbory a v takové podobě, jak si vyžádala místní situace. V každé farní Katolické akci se měly utvářet čtyři skupiny, a to skupina mužů, žen, dívek a jinochů. Každá skupina měla jednat samostatně a měla se starat o práci vždy ve své vymezené sféře.⁴⁸⁾ V čele každé skupiny měl stát důvěrník. Skupinovní důvěrníci a případně důvěrníci jednotlivých odborů pak měli tvořit farní radu Katolické akce, které předsedal farář a farní důvěrník. Na této nejnížší úrovni se mělo tedy jednat vskutku o akci „laického živlu,“ s výjimkou faráře se mělo jednat o samé příkladné a horlivé laiky.⁴⁹⁾

Druhou instancí pak byla na Moravě děkanátní a v Čechách vikariátní rada Katolické akce. V čele děkanátní respektive vikariátní rady měl stát referent, který měl k ruce důvěrníka a poradní sbor dvou až čtyř pomocníků. Dále byla z jednotlivých farních důvěrníků složena děkanátní či vikariátní rada Katolické akce. Ta měla dohlížet na práci jednotlivých farních organizací a zprostředkovávat styk s diecézemi, s arcidiecézní radou v Olomouci a s pražským ústředím. Ústředí mělo organizovat a koordinovat práci v celé oblasti. V arcidiecézním ústředí předsedal arcibiskup, kterého mohl zastupovat místopředseda. Vlastní práci pak vykonával ředitel ve spolupráci se sekretářem. Na všech úrovních pak měly dle potřeby vzniknout příslušné pracovní odbory.

46) Reginald Maria Dacík, *Základy Katolické akce*. Olomouc: Dominikánská Edice Krystal 1939.

47) Např. Anon., *Směrnice pro práci v Katolické akci v arcidiecézi olomoucké*. Olomouc: Katolická akce v arcidiecézi olomoucké 1939. *Katolická akce v praxi. Zpráva o II. kursu moravského kněžstva O katolické akci na sv. Hostýně 24.–27. srpna 1936*. Olomouc: Apoštolát sv. Cyrila a Metoděje 1936.

48) Toto se zdá jako ideální situace, která se zřejmě v praxi příliš neujala. Ve všech sledovaných farních organizacích jednala vždy jedna smíšená skupina místních farníků — mužů i žen pohromadě.

49) Církev si ovšem i zde podržela rozhodující moc, neboť všichni důvěrníci byli jmenováni farářem.

„Ne pro zábavu, ale také ne bez ní!“

Společným deklarovaným jmenovatelem všech aktivit farní, děkanátní, vikariátní, diecézní i arcidiecézní Katolické akce byla práce na rechristianizaci světa a spásy věrných i odpadlých duší. Pokud se však programové brožury zmínily o konkrétních úkolech, nedostaly se často dál než ke každodennímu potírání nemravnosti. Ta byla vnímána jako obzvlášť palčivý problém v souvislosti s mládeží. A tak i již zmíněný pastýřský list zařadil mezi nejdůležitější úkoly Katolické akce zamezení účasti dětí při tancích a nemravných divadlech a dozorování nad mládeží při zábavách.⁵⁰⁾ Bedřich Vašek také vyjmenoval nepřátele ve svaté válce proti nemravnosti: nemravné časopisy, ilustrace, obrazy, sochy na budovách, plakáty, sexuální poučování, společné koupání, neslušnou módu, smyslné tance a plesy, nevázanost v trempu, kult těla, přehánění ve sportu,⁵¹⁾ alkoholismus a nemravný film.⁵²⁾

Nemravnost byla, jak vidno, přítomná téměř ve všech aktivitách, kterými se mládež bavila. Nemravnosti nebylo možné uniknout! Namísto potírání a odmítání všech zábav, ve kterých se mohlo skrývat nebezpečí mravní zhouby a zkázy mladé duše, se však církev snažila prostřednictvím Katolické akce nabídnout konstruktivní řešení — vytvořit mravné a kvalitní alternativy světských zábav. Katolická akce si osvojila heslo „Ne pro zábavu, ale také ne bez ní!“⁵³⁾

Iniciátoři Katolické akce si uvědomovali, jak je důležité, aby se Katolická akce nestala obskurní záležitostí skupinek náboženských sektářů a fundamentalistů. Členové Katolické akce se měli orientovat na moderní svět se všemi jeho výdobytky. Katolická akce měla být moderní, pokud chtěla působit v moderním světě. Bedřich Vašek k tomu poznamenává: „Bylo by malou ctí pro katolíky, kdyby se spokojovali hyperkonservativně jen s prostředky, jichž se s úspěchem používalo v minulosti.“⁵⁴⁾

V podobném duchu se vyjadřuje i autor anonymního článku nazvaného „První kroky v Katolické akci“, který dost možná reagoval na neutěšenou situaci v její členské základně. Tento autor důrazně žádal, aby Katolická akce byla především sympatická, a to sympatická i pro nekatolíky. Katolická akce se neměla skládat z „nevkusně oblečených pobožníků a sluhů sakristií.“ Její členové měli sice propagovat „nezměnitelné Zákony Boží,“ to však neznamenalo, že by měli lpět na všem starém a konzervovat překonané názory. Člen Katolické akce měl naopak jevit živý zájem o každý plod „pravého pokroku“ a „podepřít každý pokus o nové formy krásy.“ Autor článku rozvíjel své úvahy až k otázkám módního vkusu členů Katolické akce, která neměla být tvořena ultrakonzervativními mravokárci, kteří by své pohrdání moderním světem demonstrovali na svém zanedbaném oblečení, ale

50) Pastýřský list československého episkopátu: Akce katolická. *Lidové listy* 7, 1928, č. 12 (15. 1.), s. 7–8 (příloha Kulturní život).

51) Upřednostňování tělesnosti nad duchovní stránkou lidského života byla vedle tradičního antikatalismu další výtkou vůči Sokolu. Sokolský sport s důrazem na kult těla stavěli katoličtí autoři do kontrastu s Orlem, u kterého není tělesná výchova cílem, ale prostředkem, jak dosáhnout lepšího duchovního života. (Viz např. Karel Vrátný, Katolická akce. *Lidové listy* 6, 1927, č. 252 (1. 11.), s. 5).

52) Bedřich Vašek, *Katolická akce. Výzva Boží k laikům*, s. 97.

53) Antonín Trnka, *Azione Cattolica* (referát o proslovu, který pronesl 6. března 1927 v Bubenči dr. Camillo Corsanega, římský advokát a předseda katolické mládeže italské). *Život* 9, 1927, č. 4 (1. 4.), s. 1–4.

54) Bedřich Vašek, *Katolická akce. Výzva Boží k laikům*, s. 112.

naopak modernímu světu otevřenými „ne přepychově, ale čistě a vkusně“ oblečenými sympatickými katolíky.⁵⁵⁾

Katolická akce, struktury katolického tábora a film

Jak již bylo řečeno, Katolická akce se měla snažit působit moderními prostředky v moderním světě. Je nasnadě, že nejtypičtějším moderním prostředkem, který si zároveň zasloužil největší péči, byl film. Jistý zájem římskokatolické církve o fenomén filmu lze vypočítávat již od samého počátku kinematografie,⁵⁶⁾ oficiálně artikulován byl tento zájem v encyklice *Vigilanti Cura* z 29. června 1936. Encyklika v zásadě označuje film za neskonalé užitečný, ale zároveň nebezpečný dar, který církev nemůže ignorovat, nemůže ovšem ani tolerovat, pokud je tento dar zneužíván. Církev, potažmo každý katolík by měli mít povinnost podle svých možností pracovat na tom, aby bylo filmu použito jen ve shodě s katolickým světonázorem a katolickou morálkou. Encyklika *Vigilanti Cura* počítá s existencí Katolické akce a vyzývá ke společné práci katolické laiky, duchovní a biskupy. Laici měli podle encykliky především bojkotovat všechny závadné filmy s nadějí, že filmoví producenti díky tomu sami zjistí, jak moc se jim výroba špatných filmů finančně nevyplatí. Aby každý laik věděl, jaký film je špatný a jeho návštěva se nedoporučuje či přímo zakazuje, měla vzniknout po vzoru americké Ligy slušnosti (League of Decency) v každé zemi filmová centrála pro hodnocení filmů. Její výsledky měly být otisknuty v příslušném periodiku.

Katolické pojetí kinematografie však nemělo být pouze negativní a kritické, ale naopak pozitivní a konstruktivní. Katolíci neměli jen bojkotovat špatné filmy, ale se stejnou vehemencí měli i podporovat a všem doporučovat filmy dobré. Katolické filmové centrály a katoličtí filmoví odborníci měli zasahovat přímo do výroby filmů — měli se nabízet filmovým producentům s radou, jakým tématům je radno se vyhýbat a jaké správné tendence je naopak žádoucí do filmů vkládat. Vznikat měly i filmové výrobní, které by katolíci drželi ve svých rukou a které by zajišťovaly natáčení dobrých katolických snímků.

V Československu se této iniciativy chopila přirozeně Katolická akce. Doklady jejího zájmu o kinematografii jsou patrné již od samého jejího počátku.⁵⁷⁾ Filmový odbor vznikl již v první fázi při Říšské katolické radě na konci 20. let,⁵⁸⁾ doporučování dobrých filmů a vyzývání k bojkotu filmů špatných mělo však zatím neinstitucionální podobu a odehrávalo se na bázi sousedských vztahů mezi jednotlivými farníky. Zázemí a všemožnou podporu k pořádání přednášek se světlými obrazy a filmových projekcí pak poskytovala Svatováclavská liga. Ta nabízela k zapůjčení velké množství sérií diapozitivů k přednáš-

55) Anon., První kroky v katolické akci II. *Katolík* 1, 1936, č. 3, s. 19.

56) Máme namysli například filmování papeže Lva XIII., které proběhlo již roku 1896.

57) Za pokus o výrobu vlastního filmu můžeme snad považovat angažmá Svatováclavské ligy v rámci Millenia-filmu a na dotočení filmu o sv. Václavu roku 1930 (viz Viktor V e l e k , *Svatý Václav. První československý historický velkofilm*. Praha: Úřad vlády České republiky 2010, s. 37). O katolickém filmovém družstvu snil již na počátku 20. let 20. století také Karel Dostál Lutínov (viz Karel D o s t á l L u t í n o v , Katolická filmová společnost. *Den* 11, 1922, č. 92 (2. 4.), s. 5).

58) Anon., Laický živel v Katolické akci v Československu. *Život* 13, 1931, č. 17 (1. 11.), s. 249–250.

kám, promítací aparáty, zvukové zesilovače a disponovala dokonce i putovním kinem. Svatováclavská liga také pořídila vlastní kameru a plánovala natáčení cyklu vlastních filmů „Poutní místa v Československé republice“.⁵⁹⁾

Až během druhé vlny zavádění Katolické akce u nás, tedy v polovině 30. let, se přikročilo k ustavení centrálního sboru, který měl mít klasifikaci filmů oficiálně na starosti. Situace však není zcela přehledná. Vedle sebe existovalo zřejmě více iniciativ,⁶⁰⁾ které se více či méně hlásily ke Katolické akci, a není zcela snadné je od sebe přesně odlišit a vysledovat jejich vývoj a genezi.

Nejpozději od léta roku 1934 existovalo Filmové sdružení Československé strany lidové,⁶¹⁾ které sídlilo v paláci Charitas v Praze na Karlově náměstí.⁶²⁾ Jeho předsedou byl Ludvík Šafránek.⁶³⁾ V čele měl stát dvanáctičlenný výbor a pětičlenné prezidium ve složení: předseda Ludvík Šafránek, místopředseda Antonín Richter (farář v Topolčanech na Slovensku), jednatel Josef Reindl a později Jan Jelínek (úředník v Praze), pokladník JUDr. Josef Sklenář (advokát v Praze, člen komise pro Modus Vivendi a právní zástupce apoštolské nunciatury) a jezuita Karel Závadský (ředitel gymnázia na Velehradě).⁶⁴⁾ Dne 1. října 1935 bylo Filmové sdružení ČSL prohlášeno biskupskou konferencí za rozhodující organizaci ve věcech katolických zájmů o kinematografii.⁶⁵⁾

Filmové sdružení ČSL zřídilo pro konkrétní práci specializované odbory. Organizačně propagační odbor, v jehož čele stál Ludvík Šafránek, měl na starosti péči o organizaci a propagaci katolické kinematografie, komerční otázky katolických kin (např. nákup filmů a jednání s půjčovny), filmování katolických kulturních památek, přednáškovou a výchovnou činnost v oblasti filmu. Kulturní odbor, v jehož čele stál Karel Závadský, měl na starosti péči o vhodné vyučovací filmy pro mládež, výběr uměleckých a historických

59) Václav Janda, Svatováclavská liga. *Život* 13, 1931, č. 6 (15. 4.), s. 81–82.

60) Vyplyvá to alespoň z glosy otištěné v časopise *Katolík*, která informuje o vztahu české Katolické akce k mezinárodní katolické filmové centrále (OCIC). Česká Katolická akce zatím nebyla členem OCIC z toho důvodu, že zde chyběla jednotná organizace, která by oficiálně zastupovala všechny katolíky a jejich filmové aktivity. (Viz Anon., V mezinárodní katolické filmové centrále (pravidelná rubrika Film a radio). (Viz *Katolík* 2, 1937, č. 10, s. 77).

61) Vztah Katolické akce k Československé straně lidové je dalším dosud nejasným místem. Katolická akce sama o sobě nesměla být politická. Je však pravděpodobné, že na konkrétních pozicích se Katolická akce s Československou stranou lidovou personálně překrývala a že řadu aktivit, které měla Katolická akce ve svém programu, vykonávaly v různé míře spolupráce jiné organizace včetně Československé strany lidové. O vzájemné provázanosti svědčí i fakt, že dvě osobnosti zvolené do zvláštního akčního výboru, který měl od listopadu roku 1926 připravovat vznik Katolické akce u nás, Dionýsius Polanský a František Světlík, byly předními politiky ČSL.

62) Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc, f. Arcidiecézní rada Katolické akce v Olomouci (1926–1949), inv. č. 41 Filmový odbor, Oběžník Filmového sdružení ČSL.

63) Ludvík Šafránek byl ředitelem premiérového kina Avion a od roku 1941 soudním znalcem pro obor kinematografie. Zasedal také ve Filmovém odboru kulturní rady a v jiných poradních filmových sborech.

64) Karel Závadský působil nejdříve na Arcibiskupském gymnáziu v Praze v Bubenči. Na Velehradě působil v letech 1936 až 1940 a poté opět v letech 1945 až 1949. Karel Závadský se ve své pedagogické a odborné činnosti specializoval na botaniku a především na výzkum zobonosek. Je autorem i filmového libreta *UMĚNÍ ZOBONOSEK*, které mělo premiéru 15. listopadu 1931 (viz P. Karel Závadský. Dostupné online: <<http://www.jesuit.cz/vzpominka.php?id=136>>, [cit. 12. 12. 2015]).

65) Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc, f. Arcidiecézní rada Katolické akce v Olomouci (1926–1949), inv. č. 41 Filmový odbor, Přehled o stavu a situaci katolické kinematografie v Československé republice.

památek vhodných k natáčení, vznik katolického filmového archivu⁶⁶⁾ a poskytování posudků pro domácí filmové výrobní společnosti. Právnímu odboru, který měl na starosti právní zastupování a porady členům Filmového sdružení ČSL, vyhotovování smluv s Ochraným sdružením autorským, jednání stran kinolicenci a obecně vyřizování všech záležitostí, které se týkaly filmové legislativy, předsedal Josef Sklenář. Pro udržování styků se zahraničními katolickými organizacemi existoval odbor zahraniční, který se dále dělil podle jazykových oblastí na zahraniční odbor pro slovanské země a Francii, kterému předsedal Jan Jelínek, na zahraniční odbor pro anglicky mluvící země, kterému předsedal Václav Myslivec, a na zahraniční odbor pro německy mluvící země, kterému předsedal JUDr. Tomáš Hrobař. Dále existoval ještě technický odbor pro posuzování technického zařízení kin, kino-amatérský odbor a konečně cenzurní odbor v čele s Karlem Závadským. Cenzurní odbor tvořený pěti referenty měl navštěvovat filmová představení, hodnotit filmy a desetkrát do roka vydávat seznamy cenzurních výsledků.

Filmové sdružení ČSL se zabývalo klasifikací filmů již od léta roku 1934. V prvním roce informovali cenzurní referenti pouze o nezávadných filmech, a to celkem o šedesáti šesti. Roku 1935 přešli na tříúrovňové hodnocení filmů podle stupně závadnosti A, B, C. Do skupiny A připadlo 144 filmů, do skupiny B 50 filmů a do skupiny C jen 2 filmy. Od roku 1936 pak začali používat systém hodnocení dle belgické organizace Documentation Cinématographique de la Presse (DOCIP). Ta používala kategorie A pro film zcela nezávadný, Ad pro film zcela nezávadný a vhodný i pro děti a mládež, B pro film trpící drobnými prohřešky, C pro film s velkými závadami a D pro film se závadami takového charakteru, že je jeho návštěva katolíkům zakázána.

Mezi snímky zařazené do kategorie B patřily především naivní a bezduché příběhy, které neměly vést ke zušlechtění diváka, ale sloužily jen jako spotřební zboží. Do kategorie C pak patřily filmy, které podávaly vyložené škodlivý příklad a naváděly ke špatnému chování. Jednalo se o snímky, které měly schvalovat manželskou nevěru, zločin či sebevraždu. Filmy, které takto působily v menší míře, si vysloužily označení C, ty filmy, které se provinily ve velké míře, nesly označení D.⁶⁷⁾ Od února roku 1938 byla navíc uváděna umělecká kvalita filmů. Ta byla značena římskými číslicemi I až IV, s tím, že I. znamenala hodnotu prvotřídní a IV. hodnotu průměrnou.⁶⁸⁾

Jako konkrétní příklad můžeme jmenovat snímek JEJÍ PASTORKYNĚ, film Miroslava Cikána z roku 1938, který byl zařazen do kategorie D s uměleckou hodnotou III. Verdikt byl podepřen argumentem, že prý „podání špatných stránek lidské povahy je zde předváděno jako samozřejmost a milostný hříšný poměr je podáván líbivě. Mimo to se režie dopustila blasfemie s kalichem při poutní pobožnosti“.⁶⁹⁾ Z poválečné kinematografie pak můžeme uvést snímek NADLIDÉ režiséra Václava Wassermana z roku 1946. Film podle katolických cenzorů vedl mládež k nenávisti a „nenávist znamená upadnout do začarovaného

66) Katolický filmový archiv měl ke konci 30. let 20. století uchovávat cca 3000 metrů snímků zachycujících různé církevní události jako např. I. Celostátní sjezd katolíků. Jeho další osud není bohužel znám. (Viz Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc, f. Arcidiecézní rada Katolické akce v Olomouci (1926–1949), inv. č. 41 Filmový odbor, Zpráva o činnosti KCK.fis.).

67) Anon., Úvodem. *Katolík* 8, 1945, č. 1, s. 2.

68) Anon., Film. *Katolík* 3, 1938, č. 4, s. 30.

69) Anon., Film. *Katolík* 3, 1938, č. 7, s. 54.

kruhu, ve kterém se ubili nejenom Němci, ale mnoho národů před nimi. K výchově mládeže pro hrdinnost a věrnost není nenávisti potřeba.“ Z těchto důvodů byl film katolickou cenzurou zařazen do kategorie C s uměleckou hodnotou III.⁷⁰⁾ Jako nepřiliš umělecky zdařilý byl shledán i snímek Václava Kršky ŘEKA ČARUJE z roku 1945. Ten byl však pro své „laciné a ošklivé pikanterie“ zařazen navíc do kategorie D, tedy katolíkům zakázaný.⁷¹⁾

Časopis *Katolík*, v jehož pravidelné rubrice „Film“ byla hodnocení otiskována, se tak stal tribunou filmové osvěty Katolické akce. *Katolík* vydávala od roku 1936 Svatováclavská liga,⁷²⁾ jeho činnost byla zastavena po atentátu na zastupujícího říšského protektora Reinharda Heydricha, obnovena po skončení 2. světové války a ukončena po převratu roku 1948. V období od počátku německé okupace do násilného přerušení vydávání časopisu byla zakázána i katolická filmová cenzura. V té době na stránkách *Katolíka* vycházely jen informace o premiérách nových českých filmů, ovšem bez jejich kritického hodnocení. V prosinci roku 1946 byla v časopise otištěna nová pravidla klasifikace filmů. Cílem mělo být sjednocení klasifikace s ostatními zahraničními organizacemi a umožnění mezinárodní výměny posudků. Kategorie byly nově nazvány: přístupné pro všechny, přístupné dospělým (s malou výhradou), nedoporučuje se a zamítá se. Zcela pominuta měla být kategorie vnitřní kvality filmu, „neboť při klasifikaci ‚dobrý‘ musel by být film takový se všech hledisek a to by bylo asi tak u 5 % všech filmů.“⁷³⁾ Nová pravidla kladla naopak větší důraz na prostředí, ve kterém měl být film promítán.⁷⁴⁾ Filmy s jistými závadami, které by dospělému publiku v běžných kinosálech nepřinesly žádnou újmu, „nejsou vhodné pro farní sály, neboť publikum, které tam snad slyší duchovní konference a ví, že to vybíral sám farář, mohlo by být pohoršeno.“⁷⁵⁾

Filmové sdružení ČSL mělo zajisté ambice stát se oficiálně centrální katolickou institucí pro záležitosti filmu. Nejpozději od dubna roku 1936⁷⁶⁾ došlo v tomto duchu k přejmenování Filmového sdružení ČSL na Filmové sdružení ČSL — Celostátní katolická centrála kinematografická v Praze (v pramenech se objevuje pod zkratkou KCK.fis.).⁷⁷⁾ Od 1. led-

70) Anon., Film. *Katolík* 9, 1946, č. 29, s. 12.

71) Anon., Film. *Katolík* 9, 1946, č. 3, s. 12.

72) Svatováclavská liga vydávala do roku 1936 časopis Přehled pro ctitele svatého Václava (později jako Přehled. Ilustrovaný čtrnáctideník Svatováclavské ligy). Roku 1936 byl v souvislosti se změnami v Katolické akci založen Svaz katolických mužů. Svatováclavská liga začala tedy vydávat nový časopis *Katolík*. List svazu katolických mužů (od roku 1937 se změněným podnázvem List svazu katolických mužů a Katolické akce). (Viz Vojtěch Novotný, *Maximální křesťanství. Adolf Kajpr SJ a list Katolík*. Praha: Karolinum 2012, s. 86–88).

73) Anon., Nové označení klasifikace filmů. *Katolík* 9, 1946, č. 31, s. 2.

74) Jak ostatně chtěla již encyklika *Vigilanti Cura*: „Poněvadž však jde o scénická představení, která přicházejí ke všem třídám společnosti, k nevzdělaným totiž i vzdělaným, k lidu i předákům, nemůže se bezpochyby souditi všude stejně. Neboť jsou různosti podle rozličných krajín, okolností a způsobu života, proto není vhodno dávat všem všude jediné roztrídění.“ (Viz *Svatého Otce Pia XI. Encyklika o filmu (Vigilanti Cura)*. Brno 1936, s. 8).

75) Anon., Nové označení klasifikace filmů. *Katolík* 9, 1946, č. 31, s. 2.

76) Anon., Spolupráce mezi Filmovým sdružením KCK a Ústředním svazem kinematografů. *Katolík* 1, 1936, č. 8, s. 62.

77) „Abychom vyhověli mezinárodním požadavkům, jakož i provedli odlišnost názvu od jiných kinematografických podniků v ČSR, jež nejsou podniky katolickými, bylo nutno provést změnu názvu: Filmové sdružení ČSL — Celostátní katolická centrála kinematografická v Praze. Zkratka po vzoru mezinárodním byla stanovena takto: KCK.fis.“ (Viz Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc, f. Arcidiecézní rada Katolické akce v Olomouci (1926–1949), inv. č. 41, Filmový odbor, Zpráva o činnosti KCK.fis.).

na 1937 bylo toto centralizační směřování oficiálně schváleno episkopátem.⁷⁸⁾ Od března 1937 začala centrální instituce používat název Katolická filmová centrála při Katolické akci (anebo Katolická filmová centrála, sekce Katolické akce). Centrála sídlila na Hradčanském náměstí v Martinickém paláci, tedy v sídle Svatováclavské ligy a potažmo i Katolické akce, která převzala iniciativu v centrálním řízení všech katolických filmových záležitostí. V rámci této centrály se zároveň podle rozhodnutí episkopátu rozdělil okruh působnosti mezi Poradní sbor pro věci filmu při Katolické akci pro arcidiecézi pražskou, který byl ustaven 15. dubna 1937 a měl konat v rámci celostátních záležitostí, a mezi Filmové sdružení ČSL, které mělo dále fungovat jen jako technický poradce.⁷⁹⁾ Díky sjednocení katolických kinematografických aktivit pod jednou centrálou mohlo Československo přistoupit k mezinárodní katolické kinematografické centrále OCIC (International Catholic Organisation for Cinema). Českou stranu zde zastupoval Karel Závadský.⁸⁰⁾

Během protektorátu byla činnost Katolické filmové centrály nuceně přerušena. Zřízením Českomoravského filmového ústředí byly všechny dosavadní filmové organizace zrušeny. Záhy po osvobození na jaře roku 1945 bylo však opět započato s vydáváním časopisu, filmovou cenzurou a dalšími aktivitami. Svatováclavská liga začala opět nabízet farám a katolickým spolkům technické vybavení pro filmové projekce a přednášky se světelnými obrazy⁸¹⁾ a začala organizovat půjčovnu úzkých filmů.⁸²⁾ Filmový odbor byl obnoven jako jeden z prvních (spolu s odborem rozhlasovým, tiskovým a školským). Dne 1. června 1946 se pak konala volební valná hromada Svatováclavské ligy. Předsedou byl zvolen opět Václav Janda.⁸³⁾

Přesné rozdíly mezi aktivitami a kompetencemi Filmového sdružení ČSL, Katolické filmové centrály či Svatováclavské ligy nejsou zcela jasné.⁸⁴⁾ Důležité však je, že všechny aktivity organizovala a jednotně zastřešovala Katolická akce.

(Ne)úspěchy konkrétních akcí

Pod Katolickou akci byla následně organizována veškerá kinematografická činnost i na nižších úrovních. Při každé diecézní radě Katolické akce měl vzniknout poradní sbor pro věci radia a filmu a při každé farní radě Katolické akce pak skupina posluchačů radia⁸⁵⁾

78) „V úvodu své zprávy dovoluujeme si nejprve vzdáti díky všem pánům biskupům za uznání z roku minulého, kterým Filmové sdružení ČSL se sídlem v Praze bylo uznáno za Celostátní centrálu, pokud se katolických filmových zájmů týče. Tohoto uznání si velice ceníme a má pro naši práci veliký význam.“ (Viz Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc, f. Arcidiecézní rada Katolické akce v Olomouci (1926–1949), inv. č. 41, Filmový odbor, Zpráva o činnosti KCK.fis.).

79) Anon., Definitivní úprava katolické filmové centrály. *Katolík* 2, 1937, č. 7, s. 52.

80) Anon., Československo přistoupilo oficiálně k mezinárodní filmové centrále. *Katolík* 2, 1937, č. 19, s. 145.

81) Anon., Promítací přístroje pro diapásky „Zonoskop“. *Katolík* 9, 1946, č. 3, s. 8.

82) Anon., Úzký film. *Katolík* 10, 1947, č. 30, s. 8.

83) Anon., Ze Svatováclavské ligy. *Katolík* 9, 1946, č. 12, s. 8.

84) Opět zde vyslovujeme naději, že světlo do celé záležitosti vnese archivní fond Svatováclavské ligy uložený v Archivu Národního muzea.

85) Rozhlasu byla věnována ze strany římskokatolické církve taktéž intenzivní pozornost. Obdobně jako existovala v katolických periodikách speciální rubrika o filmu, existovala stejná rubrika i pro rozhlas (v nedělních Lidových listech byla ve 20. letech 20. století rozhlasu věnována celá strana). Katoličtí posluchači byli vyzý-

a zájemců filmových.⁸⁶⁾ Taková situace se ovšem jeví jako naprosto nereálná. Sama Katolická akce pravděpodobně nevznikala zdaleka v každé farnosti⁸⁷⁾ a existenci filmového odboru respektive skupiny zájemců filmových se nám na úrovni farní organizace také nepodařilo vypátrat. Písemná agenda farních Katolických akcí, kterou jsme prostudovali, dokládá, že největší zájem členů farních Katolických akcí se točil především kolem zvelebování místního kostela.⁸⁸⁾ V druhém sledu se pak rýsovala různá lokální charitativní a osvětová činnost⁸⁹⁾ či pořádání poutí.

Pokud zapátráme přeci jen po nějakých zmínkách o filmu, šlo na úrovni farních organizací Katolické akce především o distribuci informací z katolické filmové cenzury a o hlídání místních kinematografických představení. Ta se konala buď v orlovnách, ve spolkových domech jednotlivých katolických spolků anebo přímo na farách či v kostelech. Ideálním nosičem pro takové projekce byl úzký film, nepřekvapí tedy, že se o něj církve a představitelé Katolické akce intenzivně zajímali. Prvním krokem ustaveného Filmového poradního sboru při Katolické akci bylo vyhlášení soupisu majitelů promítacích strojů na diapozitivy, diapásky a na úzký film. Soupis měl sloužit k vybudování sítě farních kin.⁹⁰⁾ Od poloviny ledna roku 1938 začal časopis *Katolík* vedle klasifikace dlouhých hraných filmů přinášet i informace o úzkých filmech⁹¹⁾ s upozorněním, že úzké filmy s náboženskou tematikou lze půjčit u Svatováclavské ligy.⁹²⁾ Obnovená Katolická akce po 2. světové válce pak navázala na podporu úzkého filmu a zřídila v rámci Svatováclavské ligy Ústřední půjčovnu 16mm filmu.⁹³⁾

V dochovaných zápisech ze schůzí farních Katolických akcí lze sporadicky také nalézt informace o filmových projekcích anebo přednáškách se světelnými obrazy Katolickou akcí organizovaných. Katolická akce v Dolních Počernicích kupříkladu pořídila již v dubnu roku 1934 promítací plátno a skioptikon od Ústředí katolické mládeže. Během následujících let pak pořádala přednášky (přednášel zde i předseda Svatováclavské ligy Václav

vání, aby si vedli evidenci o pohoršlivých pořadech a prostřednictvím Katolické akce posléze prosazovali vysílání katolických pořadů.

86) Anon., Zřízení filmové a radiové katolické centrály ČSR v Praze. *Katolík* 2, 1937, č. 1, s. 4.

87) Usuzujeme tak na základě malého množství dochovaných archivních fondů Katolické akce. Tuto skutečnost můžeme zdůvodnit pomocí několika hypotéz: 1. Katolická akce byla organizována opravdu jen v několika málo farnostech a veškerá činnost tak byla na centrálních organizacích, 2. Katolická akce byla organizována v řadě farností, nevedla si ovšem žádnou písemnou agendu ani si nevedla knihu zápisů ze schůzí, 3. Katolická akce byla organizována v řadě farností a vedla si písemnou agendu, která ovšem byla skartována anebo začleněna do fondů jednotlivých farních úřadů a dnes se nachází v jednotlivých okresních archivech uložená v rámci fondů farních úřadů anebo je stále ještě uložena přímo na farách.

88) Např. členové Katolické akce v Třeboradicích probírali minimálně dva roky (1935 až 1937) koupi nových nosítek pro sochu Panny Marie a nových obrazů pro kapli sv. Alžběty. (Viz SOkA Praha-východ, f. Katolická akce Třeboradice (1935–1940). Deník Katolické akce v Třeboradicích.) Členové Katolické akce v Mníšku pod Brdy věnovali největší pozornost finanční sbírce na nové zvony a nákup různých liturgických nádob a parament. (Viz SOkA Praha-západ, Katolická akce Mníšek pod Brdy (1933–1939), Zápisy ze schůzí).

89) Katolická akce v Dolních Počernicích např. zavedla v roce 1937 okružní čítárnu časopisů. (Viz SOkA Praha-východ, Farní úřad Dolní Počernice (1727–1959), Zápisná kniha katolického spolku).

90) Anon., Soupis majitelů promítacích aparátů. *Katolík* 2, 1937, č. 9, s. 68–69.

91) Klasifikace úzkých filmů 16 mm. *Katolík* 3, 1938, č. 2, s. 13.

92) Anon., Podmínky pro půjčování filmů 9,5 mm. *Katolík* 3, 1938, č. 6, s. 46.

93) Anon., Úzký film. *Katolík* 10, 1947, č. 30, s. 8.

Janda) a z výtěžku vstupného splácela pořízení přístroje.⁹⁴⁾ Osvětová a evangelizační činnost za pomoci moderního média se často pojila s plány na finanční zisky, které měly být použity na další aktivity Katolické akce. Podobně postupovala i Katolická akce v Mníšku pod Brdy, která pořádala od roku 1935 celkem pravidelně přednášky se světelnými obrazy. V březnu roku 1935 si členové Katolické akce ještě stěžují, že přednáška s názvem *Život pána Ježíše* přinesla sice morální účinek, ovšem žádný finanční výtěžek, se kterým se počítalo. Přednáška o poutním místě v La Salette konaná v listopadu roku 1937 pak vynesla alespoň 95 korun, z čehož 45 korun padlo na výdaje s přednáškou spojené a 50 korun činil čistý zisk.⁹⁵⁾

Osvětové přednášky se světelnými obrazy ani kinematografická představení naučných, náboženských a kvalitních filmů odpovídajících katolickému světonázoru žádným snadným zdrojem financí nebyly. Hořce se o tom přesvědčili i členové olomoucké Lidové akademie, kteří pod křídly olomoucké Arcidiecézní rady Katolické akce provozovali putovní kino.⁹⁶⁾ Lidová akademie ve složení: předseda Otakar Tauber, místopředseda Kylián Jindřich, jednatel Vojtěch Medek a pokladník Rostislav Kolbe si někdy kolem roku 1930 pořídili putovní kino, které nazvali Akademie. Jejich cílem bylo v duchu laického apoštolátu Katolické akce evangelizovat pomocí moderního média široké vrstvy obyvatelstva. Sehnali peníze, například i od členů Jednoty Orla ve Velké Bystrici, a zakoupili od firmy A. E. G. promítací přístroj za cenu 23 000 Kč. Velká očekávání se však nenaplnila. Když se v únoru 1933 ozvala Jednota Orla ve Velké Bystrici s prosbou o navrácení příspěvku na pořízení putovního kina, musel jim jednatel Vojtěch Medek odpovědět zamítavě. Kino se potýkalo s velkým nezájmem, za zimní období byla aktivní pouze dvě představení, a Lidová akademie nebyla schopna vrátit Jednotě Orla ani požadovaných 800 Kč. Promítací stroj značky Triumph II. byl nakonec prodán se ztrátou⁹⁷⁾ olomouckému kinu Slavia, které provozovala Jednota Orla v Olomouci a kinolicence pro putovní kino byla již v listopadu roku 1932 pronajata Josefu Hergottovi. Původní dohoda zněla tak, že Josef Hergott měl platit Lidové akademii 160 Kč měsíčně. V květnu 1933 byl však nájem snížen na 900 Kč ročně s tím, že v silnější sezoně od září do března bude platit 100 Kč měsíčně a ve zbylých měsících po 50 Kč měsíčního nájmu. Součástí dohody bylo, že putovní kino nebude promítat závadné snímky ani snímky urážející katolickou církev.⁹⁸⁾ Alespoň v tomto byl naplněn duch Katolické akce.

94) SOKA Praha-východ, Farní úřad Dolní Počernice (1727–1959), Zápisná kniha katolického spolku.

95) SOKA Praha-západ, Katolická akce Mníšek pod Brdy (1933–1939), Zápisy ze schůzí.

96) Zdrojem informací je nám složka Kino uložená v Zemském archivu v Opavě (pobočka Olomouc). f. Arcidiecézní rada Katolické akce v Olomouci (1926–1949), inv. č. 41, Filmový odbor.

97) Nový stál 23 000 Kč a prodán byl za 17 000 Kč.

98) Josef Hergott měl o svém filmovém podnikání vést záznamy, které měl na dotázání předložit zástupcům Lidové akademie. V období od 17. září 1932 do 13. února promítal ve čtyřiceti čtyřech obcích filmy: CHUDÁ HOLKA, DOBRÝ VOJÁK ŠVEJK, POKÁNÍ MÁŘI MAGDALENY (pašijová hra), DĚVČE Z HOR, Z LÁSKY, TONKA ŠIBENICE, OTCŮV HŘÍCH, JEZDEC TOM MIX, TOM MIX MSTITEL, PAT A PATACHON, TAM NA HORÁCH, ADJUNKT VRBA, UKŘIŽOVANÁ, OTEC KONDELÍK A ZEŤ VEJVARA, DO PANSKÉHO STAVU, PÁTER VOJTĚCH, PANTÁTA BEZOUŠEK, CIZINECKÁ LEGIE, KAPITÁN RASSGASSE, EVROPA V PLAMENECH, KRÁLOVNA PIRÁTŮ, BEZEJMENNÁ, ŠVEJK V RUSKÉM ZAJETÍ, BYLA JSEM PRODAVAČKOU, TRNY A KVĚTY, REDLŮV ODKAZ, VALENTINO A ŽENY, POSLEDNÍ VÝSTŘEL, DĚTI TRŽNICE, MEZI NEBEM A ZEMÍ, ŽEBRAČKA, MILENKA, ZPOVĚDNÍ TAJEMSTVÍ, ORLOVÉ VELKÉ REVOLUCE, ČÍM SRDCE, ČÍM JSI ZHŘEŠILO, ČERNÝ JACK, VÝSTŘEL, HAIDLBURG, ARÉNA SMRTI, ALPSKÉ RŮŽE, JEJÍ HŘÍCH, MEZI ŽIVOTEM A SMRTÍ, SLAVIA L-BROX, CIKÁNOVA POMSTA, VALENCIA, ŽIVOTEM VEDLA JE LÁSKA, ČERNÉ OČI, ŽENA, KTERÁ NA BOHA ZAPOMNĚLA.

Konec Katolické akce

Aktivity Katolické akce na poli kinematografie byly, jak již bylo řečeno, po skončení 2. světové války obnoveny a pilně se navazovalo na práci vykonanou před vypuknutím války respektive před heydrichiádou. Znovu se ozývaly dokonce i hlasy po zřízení čistě katolické filmové výroby. Padaly návrhy, aby se využila situace, ve které se na Barrandov uchýlily německé ateliéry a po válce tam zanechaly celé své vybavení. Otevírala se zde pro katolíky šance doslova zaplavit Evropu filmy, ovšem filmy kvalitními — tedy takovými, které by odpovídaly katolické morálce.⁹⁹⁾

Restart katolického filmu i celé Katolické akce však neměl dlouhého trvání. Brzy po únorovém převratu byly veškeré katolické aktivity zastaveny, katolická periodika zrušena a řada vůdčích osobností skončila ve věznicích.¹⁰⁰⁾ Zázemí Katolické akce bylo zabaveno a použito na vybudování nové státní Katolické akce, která ovšem s tou původní Katolickou akcí neměla kromě jména nic společného. Státní Katolická akce (neboli „takzvaná Katolická akce“) měla sloužit k zorganizování „vlasteneckých kněží“ v čele Josefem Plojharem a za podpory prokomunistických katolíků v čele s Ferdinandem Pujmanem vytvářet tlak na arcibiskupa Berana, aby ustoupil tlaku KSČ při jednání s Vatikánem.¹⁰¹⁾ Osudy této státní Katolické akce nejsou však předmětem naší studie.

Na závěr

Katolická akce měla fungovat jako armáda laiků, kteří budou prodlouženou rukou episkopátu v pastorační obsluhy obyvatel moderního světa. Sama se tedy měla utvořit podle formálních požadavků moderního světa — měla být svým způsobem demokratická, otevřená a měla cílit na neuraltické body modernity. Obecně lze za největší problém modernity z pohledu katolické církve považovat proces sekularizace světa. Katolická církev musela nutně vyvíjet strategie, jak v sekularizujícím se světě dále fungovat, a k tomu potřebovala pochopit a uchopit nejsilnější zbraně moderního světa — moderní média. Katolická církev byla zkrátka nucena přestat odmítat vše, co mělo stigma osvícenského dědictví. Nestačilo ovšem jen přestat odmítat, ale musela začít i sama používat — demokracii ve formě křesťanských politických stran, mládežnických hnutí a laického apoštolátu a média formou katolického tisku či rozhlasového vysílání. Za kvintesenci moderního světa pak lze považovat právě film. Z toho důvodu lze vztah katolické církve k filmu vnímat do jisté míry jako *pars pro toto* vztahu katolické církve k celému modernímu světu.

Otázkou zajisté je, jaká byla ideální představa papežů, episkopátu, vůdců protisekularizačního boje a organizátorů Katolické akce v konfrontaci s realitou. Do jisté míry to mů-

99) Anon., Vzácná příležitost. *Katolík* 9, 1946, č. 11, s. ???

100) Např. Jan Evangelista Urban byl odsouzen roku 1950 na 14 let těžkého žaláře. Šéfredaktor časopisu *Katolík* Adolf Kajpr byl odsouzen roku 1950 na 12 let těžkého žaláře a ve vězení zemřel. Josef Čihák byl roku 1950 odsouzen na 10 let těžkého žaláře a rovněž ve vězení zemřel a podobný osud potkal mnohé další pracovníky Katolické akce.

101) K dějinám „takzvané Katolické akce“ viz např. Stanislav Balík – Jiří Hanuš, *Katolická církev v Československu 1945–1989*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2007.

žeme nahlédnout při porovnání papežských encyklik, pastýřských listů a programových brožur s realitou viděnou ve světle archivních materiálů jednotlivých farních či arcidiecézních Katolických akcí a ve světle debat a pří vedených na stránkách katolických periodik. Představa čistě katolických filmových ateliérů a výrobních společností, spořádaných rodin, které chodí do biografů na schválené a kvalitní snímky a centralizované sítě cenzurních a osvětových filmových spolupracovníků je konfrontovaná s realitou farní organizace Katolické akce, jejíž členové — „sluhové sakristií“ se dva roky domlouvají na koupi nových nosítek pro sošku Panny Marie a další rok se handrkují s provozovatelem místního biografu o jedno dobročinné představení pro svou charitativní činnost.

V pramenech také stále narážíme na animozity mezi laiky a duchovními. Důrazem položeným na laický apoštolát měla Katolická akce vyjít vstříc modernímu světu. Podíl laiků na apoštolátu a životu církve byl však dost možná nejproblematictější bodem celé Katolické akce. Závan nového moderního světa měl sice do církve proniknout, kdy a v jaké míře se tak stane, kontroloval ovšem stále pouze episkopát. Ten k tomu měl mít totiž jako jediný charisma a oprávnění dané zasvěcením, a tudíž také moudrost rozpoznávat zákonitosti a směřování společnosti v horizontu *longue durée*. Proto se církev nevzdala svého paternalistického přístupu k laikům. Církev, která cítila potřebu dohlížet na dospělé vzdělané laiky, kteří působili jako experti specializovaných odborů (školský, tiskový, filmový atd.) v rámci Katolické akce, cítila o to víc pak potřebu ochránit „prosté a nevzdělané“ publikum a především mládež, „zřítelnici zřítelnic“ papeže Pia XI.¹⁰²⁾ a nabídnout jim filmy krásné, neboť „neslušný a nevkusný film nemůže být krásným“.¹⁰³⁾

Mgr. Petr Hasan (1985)

Vystudoval obory historie a archivnictví a pomocné vědy historické na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. V současné době je doktorandem na tamní Katedře filmových studií a zároveň pracuje jako archivář v oddělení písemných archiválií Národního filmového archivu. Zabývá se kulturními dějinami 18. až 20. století, zejména kulturními strategiemi katolické církve v sekularizovaném světě. Ve své disertační práci se pak věnuje vztahu katolické církve ke kinematografii. (Adresa: petr.hasan@nfa.cz)

Citované filmy:

Její pastorkyně (Miroslav Cikán, 1938), *Nadlidé* (Václav Wasserman, 1946), *Řeka čaruje* (Václav Krška, 1945), *Chudá holka* (Martin Frič, 1929), *Dobry voják Švejk* (Karel Lamač, 1926), *Děvče z hor* (Václav Kubásek, 1924), *Z lásky* (Vladimír Slavinský, 1928), *Tonka Šibenice* (Karel Anton, 1930), *Tam na horách* (Sidney M. Goldin, 1920), *Adjunkt Vrba* (Miroslav Josef Krňanský, 1929), *Ukřižovaná* (Boris Orlický, 1921), *Otec Kondelík a ženich Vejvara* (Karel Anton, 1926), *Do panského stavu* (Karel Anton, 1925), *Páter Vojtěch* (Martin Frič, 1928), *Pantáta Bezoušek* (Karel Lamač, 1926), *Ka-*

102) V duchu papežova vyjádření, že Katolická akce je mu drahá jako zřítelnice jeho oka, mládež však je mu „zřítelnici zřítelnic“ (viz Pastýřský list československého episkopátu: Akce katolická. *Lidové listy* 7, 1928, č. 12 (15. 1.), s. 7–8 (příloha Kulturní život)), deklarovala i Katolická akce péči o mládež jako svou prioritu.

103) Anon., rubrika Film. *Katolík* 1, 1936, č. 6, s. 46.

pitán Fracasce (Alberto Cavalcanti, Henry Wulschleger, 1929), *Evropa v plamenech* (Max Neufeld, 1926), *Švejk v ruském zajetí* (Svatopluk Innemann, 1926), *Trny a květy* (Theodor Pištěk, 1921), *Orlové velké revoluce* (Luitz-Morat, 1925), *Čím srdce, čím jsi zhřešilo* (Willy Wolff, 1927), *Tam, kde kvetou alpské růže* (Hanns Beck-Gaden, 1928), *Slavia L-Brox* (Vladimír Studecký, 1927), *Životem vedla je láska* (Josef Rovenský, 1928), *Černé oči, proč pláčete...?* (Leo Marten, 1930), *Žena, která na Boha zapomněla* (Cecil B. DeMille, 1917).

SUMMARY

"An Indecent and Tasteless Film Cannot Be Beautiful."

Catholic Action, Structures of Catholic Camp and Their Activities in the Field of Cinema in the Czech Milieu of the First Half of the 1920s.

Petr Hasan

Catholic Action was initiated by the Pope Pius XI, who formulated it in his encyclical *Ubi Arcano Dei Consilio* from December 1922. The movement was supposed to unite ideologically all activities of various Catholic organizations and movements. Catholic Action was supposed to enter into a dialogue with the modern world and act pastorally in areas where old pastoral models had failed. This is why it was supposed to focus intensely on cinema. In accordance with the encyclical *Vigilanti Cura* from June 1936, Catholic Action began to classify films and perform the Catholic film censorship. In Czechoslovakia, Catholic Action was organized from 1927 but its activities were soon suspended. Nevertheless, its spirit permeated the work of parish organizations and, on the state-level, Saint Wenceslas League. During 1930s, after the appointment of the new archbishop Karel Kašpar, Catholic Action was re-established on all levels. Film activities of Catholic Action included the organization of lectures with luminous paintings, film screenings and the network of parish cinemas, the establishment of travelling cinemas, the support of production of films with Catholic inclination and films depicting Catholic activities, liturgies and Catholic cultural heritage, the establishment of slide film and thin film rentals as well as Catholic film archive. Its activities were suspended during the Second World War and renewed in the spring of 1945. All activities of Catholic Action in the field of cinema ended after the coup d'état in February 1948.

Jan Trnka

Formování scenáristického řemesla v českém filmu 20. let a „osvědčený“ Josef Neuberg

Josef Neuberg patřil mezi první české scenáristy. Přestože pro film psal od konce 10. let, poprvé se jeho jméno v titulcích objevilo až roku 1929. Kariéru ukončil v kontextu nástupu nové vlny a mladé generace tvůrců první poloviny 60. let. V oboru pracoval kontinuálně, navzdory měnícím se podmínkám výroby i střídání politických režimů. Realizováno bylo téměř půl sta jeho scénářů. Nejenom on, ale i další scenáristé té doby zůstávají dodnes téměř zapomenutými osobnostmi české kinematografie. Mezi hlavní důvody, proč tato profese unikala pozornosti filmových historiků, lze zařadit jejich tradiční důraz na osobnosti režisérů jakožto výjimečných tvůrců a jediných autorů filmů, jenž v důsledku pozměnil naše chápání významu scénářů a role scenáristů. Tato studie je součástí připravované disertační práce, ve které se snažím skrze Neubergovu dlouholetou a plodnou činnost objasnit vliv proměňujících se průmyslových a kulturních norem na procesy psaní a vývoje scénářů v českém filmu od 10. do počátku 60. let. Jejím obecnějším cílem je také znovu uvážit roli a postavení scenáristy ve vztahu k historickému vývoji domácí kinematografie.

V následujícím textu argumentuji, že 20. léta byla počátkem formování řemesla moderní scenáristiky a ustavování specializované profese scenáristy.¹⁾ Neuberga užívám jako příkladu specifického tvůrčího typu, profesionálního scenáristy pracujícího na volné noze, který se takzvaně osvědčil. Vzhledem k nedostatku dochovaných primárních pramenů k Neubergově kariéře a faktu, že psal po určitou dobu anonymně, je výsledný text zčásti o představách, které o něm a jeho profesi vytvářeli lidé, s nimiž sdílel názory, vzory a pracovní zkušenosti. Podnícen činností Josefa Joe Jencíka, Josefa Rovenského a Václava Wassermana, potažmo Karla Lamače, si během 20. let osvojil základní pravidla scenáristiky. Především jejich znalost ho počínaje němou érou odlišovala nejenom od amatérů, ale

1) Termín „moderní“ v tomto textu používám v obecném smyslu dichotomie tradičního a moderního, a sice za účelem odlišení formy a praxe psaní libret od novátorské formy a praxe psaní scénářů, která se z ní postupně vyvinula. Více k tomuto pojmu viz András Bálint Kovács, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*. Chicago: The University of Chicago Press 2007, s. 7–48.

i od většiny profesionálních dramatiků a literátů, kteří se pokusili psát pro film, stejně jako od některých režisérů, kteří si scénáře připravovali sami.

Ambicí tohoto příspěvku nebylo zpracovat obecné dějiny scenáristiky 20. let nebo všechna témata, která se v této souvislosti nabízejí. První část je zaměřena na scénář a jeho místo v produkčním systému. Druhá, nejrozsáhlejší, pojednává o profesi scenáristy v českém prostředí a otevírá problematiku mýtu jejího zrodu, specializace, marginalizace a fenoménu osvědčení se. Třetí část přibližuje představy tuzemských výrobců o dobrém scénáři a vysvětluje, jakou logikou se měla řídit práce mainstreamového scenáristy. Jelikož celý výzkumný projekt ještě nebyl dokončen, předběžný závěr pouze nastiňuje, jakým směrem se Neubergova kariéra vyvíjela v další dekáde. Navzdory tomu, co by text mohl sugerovat, nebylo jeho účelem připisovat konkrétním osobám či zájmovým skupinám pomyslná prvenství, vyzdvihovat jejich zásluhy nebo zveličovat jejich význam. Následující analýzu je třeba chápat nikoli jako objektivní obraz kariér a pracovního stylu první generace profesionálních scenáristů, ale spíše jako historii diskursu o scenáristice a kritickou reflexi mýtů o počátcích konkrétního řemesla a jeho průkopnících (což naznačují i nadpisy podkapitol).

1. Scénář jako důležitý předpoklad pozvednutí kvality celovečerní produkce a rozvoje filmového průmyslu

Tato část přiblíží obecný vývojový trend v praxi psaní pro film u nás a v zahraničí, kdy v souvislosti s prodlužováním metráže, potřebou zvýšení konkurenceschopnosti a hospodárnosti výroby filmů vzrůstala od 10. let nutnost důkladné přípravy a plánování každého budoucího snímku skrze nový, technický a precizně detailovaný formát scénáře.

Výrobní postupy a efektivní pracovní metody, včetně ustavujících se pravidel psaní pro film, nabývaly obecně na důležitosti s rozšiřováním celovečerního, s filmovým historikem Markem B. Sandbergem řečeno vícecívkového hraného filmu předváděného v rámci jednoho představení. Narativní celovečerní film se v západní Evropě etabloval ještě před začátkem první světové války a pro zahraniční tvůrce představoval výzvu, jelikož řada diváků nechápala souvislosti mezi záběry a komplikovanějším příběhům nerozuměla.²⁾ Vyjasnění prostorových, časových a příčinných vztahů bylo předpokladem pro zaujetí i udržení pozornosti publika. Například američtí filmaři s tímto vědomím vyvinuli strategii klasického vyprávění a kontinuální stříhové skladby.³⁾ Na těchto principech založený hollywoodský film byl ovšem vždy nejdříve pečlivě promyšlen skrze formát scénáře, takzvaný *continuity script*. Ten obsahoval detaily skladebné a vizuální koncepce, včetně technických instrukcí o velikosti záběrů nebo svícení, a zároveň sloužil jako stavební plán neboli *blueprint*, umožňující rozpracovat rozpočet a natáčecí plán, stejně jako koordinovat

2) Mark B. Sandberg, Multiple-reel/feature Films: Europe. In: Abel Richard (ed.), *Encyclopedia of Early Cinema*. New York: Routledge 2010, s. 648–653.

3) Podrobněji viz Kristin Thompson, The Formulation of the Classical Style, 1909–28. In: David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge & Kegan Paul 1985, s. 155–240.

práci specializovaných oddělení daného hollywoodského studia.⁴⁾ Od poloviny 10. let byl klíčovým nástrojem, který zajišťoval kvalitativně vysoký standard tamní celovečerní produkce, umožnil ustavení efektivních produkčních praktik (dělbů práce, specializaci) i standardizaci samotných stylistických a narativních norem.⁵⁾

Srovnání produkčních systémů Francie, Německa a Sovětského svazu filmové historičky Kristin Thompsonové ukázalo, že navzdory rozdílnostem v nich bylo již v druhé polovině 10. let svorně poukazováno na neefektivnost výroby filmů. Jako hlavní příčina byla ve všech případech identifikována scenáristická krize. Racionalizace výroby a zvýšení konkurenceschopnosti celovečerních filmů mělo být dosaženo zavedením obdoby amerického *continuity script*. Například Charles Pathé, hlava výroby Pathé Frères, v eseji „La Crise du cinéma“, publikované roku 1917, poukazoval na nedostatečnou rozpracovanost scénářů, které četl. Texty ponechávaly příliš velký prostor pro pozdější improvizaci. Tu bylo nutné vymýtit pomocí scénáře, který by plnil funkci jízdního řádu a jehož instrukcí by se režisér musel držet. Systém výroby založený na dokumentu, ve kterém je vše dopředu vymyšleno, by navíc umožnil jednomu tvůrci natočit větší množství snímků za rok. Návrhy, patrně inspirované americkou praxí, se Ch. Pathému ve Francii ovšem nepodařilo prosadit jako obecně závaznou normu, kterou by všichni respektovali.⁶⁾

Vývoj u nás byl srovnatelný. Na počátku 10. let se mnozí filmaři obešli patrně bez jakékoliv předchozí písemné přípravy. Později byly jako předlohy pro zfilmování užívány anekdoty, novinové články nebo divadelní hry, které nastiňovaly děj a sloužily spíše pro volnou inspiraci. Filmový historik Ivan Klimeš, který o dané problematice pojednal v úvodu edice dobových textů s názvem „Z počátků scenáristiky v českých zemích“, mimo jiné poukázal na nedostatek dochovaných pramenů, který znemožňuje praxi psaní pro film v českém prostředí komplexněji zmapovat. Samotný zrod scenáristiky dle jeho mínění ovšem souvisel s „vývojem výrobního mechanismu filmového průmyslu“.⁷⁾ Obdobně jako americké filmové historičky Janet Staigerová⁸⁾ a K. Thompsonová,⁹⁾ také on poukazoval na přímý vztah mezi určitým typem scenáristické praxe a produkčním systémem čili podmínkami filmové výroby. Nepřítomnost scenáristiky považoval za příznak „začátečnictví, případně diletantství“,¹⁰⁾ a naopak její rozvoj byl potvrzením „profesionalizace filmové výroby i její případné umělecké ambicióznosti“.¹¹⁾ Od 10. let u nás pěstované psaní takzvaných filmových libret dle Klimešových zjištění přímo navazovalo na praxi divadelní, kde byla každá inscenace nejdříve rozvržena v dramatickém textu. Z hlediska formy i obsahu se libreto velmi podobalo divadelní hře nebo literární povídce. Zachycovalo základní my-

4) Steven Price, *A History of the Screenplay*. London: Palgrave 2013, s. 76–98.

5) Janet Staiger, *Blueprints for Feature Films: Hollywood's Continuity Scripts*. In: Tino Balio (ed.), *The American Film Industry*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press 1985, s. 189–192.

6) Kristin Thompson, *Early Alternatives to the Hollywood Mode of Production. Implications for Europe's Avant-gardes*. *Film History* 5, 1993, č. 4, s. 388–389.

7) Ivan Klimeš, *Z počátků scenáristiky v českých zemích*. *Illuminace* 4, 1992, č. 2, s. 57.

8) Viz J. Staiger, *Blueprints for Feature Films: Hollywood's Continuity Scripts*, s. 173–192.

9) Viz K. Thompson, *Early Alternatives to the Hollywood Mode of Production. Implications for Europe's Avant-gardes*, s. 386–404.

10) I. Klimeš, *Z počátků scenáristiky v českých zemích*, s. 57.

11) Tamtéž.

šlenku a dějovou zápletku, v některých případech již rozdělenou do aktů či za sebou seřazených scén, ovšem bez jejich detailního rozpracování.

S první světovou válkou byla domácí výrobní činnost postupně utlumena. Až nové možnosti v obchodování, které přinesl její konec a vznik samostatného Československa, stejně jako vidina velkých zisků, přilákala do kinematografického odvětví řadu nových podnikatelů.¹²⁾ Komerční úspěchy zahraničních filmů vynesly domácím půjčovnám na počátku 20. let dostatek kapitálu, který jim umožnil rozšiřovat své aktivity i na oblast výroby.¹³⁾ Ve stejné chvíli se důležitou událostí stalo také otevření ateliéru společnosti AB v Praze na Vinohradech s moderním technickým vybavením. Česká produkce se tím alespoň částečně mohla oprostít od dřívějších primitivních podmínek.¹⁴⁾

Významný filmový funkcionář, producent a také scenárista Julius Schmitt¹⁵⁾ v článku s názvem „Několik myšlének o českém filmu“, otištěném roku 1919 v časopise Československý film, bilancoval dosavadní vývoj a zároveň naznačil směr, kterým by se mělo kinematografické odvětví a jeho zástupci do budoucna ubírat. Přestože J. Schmitt radil český filmový průmysl mezi nováčky v oboru, pro jeho další, soudě dle tehdejšího zájmu bouřlivý rozvoj se klíčovým mělo stát účelné uspořádání a hospodárnost výroby. Prosperitu továren měl hlídat typ obchodně založeného ředitele, který netoleruje diletantství a je především „mužem čísl“. Nejenom na rovině organizace, ale také v souvislosti s kvalitou produkce Schmitt zdůraznil nutnost dohnat zahraniční konkurenci ve vývoji tím, že využijeme jejich drahocenně získaných zkušeností:

Neboť v každé výrobě musí se začínati tam, kam druzí právě již dospěli. [...] Sáhnutí po cizích zkušenostech, pokud jsou přístupny a nejsou střeženy jako tajný recept a výhradní patent, je první naší povinností při budování domácího průmyslu filmového.¹⁷⁾

Faktu, že většina v 10. letech vznikajících českých snímků po umělecké ani technické stránce nedosahovala průměrné úrovně zahraničních, si samotní tvůrci byli jistě dobře vědomi. Firmám a jedincům, kteří u nás doposud vyrobili nějaký film, podle pisatele scházelo nejenom více peněz a lepší vybavení, ale především potřebné know-how. Na počátku 20. let navíc došlo k výraznější změně metráže hraných snímků, kdy většina titulů měřila přes 1000 a několik dokonce přes 1800 metrů. Ačkoliv rychlost projekce nebyla v období němé kinematografie standardizovaná a od 20. let se s tempem promítání v kinech pracovalo dokonce dramaturgicky (například lyrické pasáže byly promítány pomaleji než honičky, hrané filmy rychleji než dokumentární),¹⁸⁾ při frekvenci 24 okének za vteřinu, což

12) Viz Luboš Bartošek, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*. Praha: Mladá fronta 1985, s. 59.

13) Srov. Jiří Horníček, *Gustav Machatý. Touha dělat film*. Brno: Host 2011, s. 39.

14) Viz Michal Večeřa, *Rozvoj filmové výroby v Českých zemích na konci 10. a počátkem 20. let. Illuminace* 23, 2011, č. 2, s. 5.

15) Julius Schmitt měl na kariéru Josefa Neuberga velký vliv zejména po nástupu zvuku, mimo jiné mu zprostředkoval práci na projektu PŘED MATURITOU, kterým vstoupil na pole české kinematografie spisovatel Vladislav Vančura.

16) Julius Schmitt, *Několik myšlének o českém filmu. Československý film* 1, 1919, č. 2 (1. 1.), s. 4.

17) Tamtéž.

18) Ivan Klimeš, *Pohyb filmu v kinematografu. Illuminace* 13, 2001, č. 3, s. 88.

byla pozdější norma zvukového filmu, odpovídalo jedné hodině filmové projekce 1642 metrů filmového pásu.¹⁹⁾ S tímto prodloužením filmů značně vzrostly nároky na vyprávění. Zajistit divákovu orientaci i to, aby jeho zájem o příběh neochaboval, bylo obtížnější než kdykoliv předtím.

Obdobně jako v jiných evropských zemích, kde se celovečerní film stal rozhodujícím podnětem pro snahy o systematizaci filmového průmyslu, se také u nás, byť s určitým zpožděním, objevovaly názory jedinců, kteří v této souvislosti chápali potřebu učinit jádrem výroby scénář. Zatímco například režisér Igor Kouša roku 1921 označil za základ celovečerního hraného filmu pouze tradiční libreto,²⁰⁾ Josef Joe Jenčík, který bývá označován za „prvního českého scenáristu“,²¹⁾ nebo autoři prvních česky psaných příruček o scenáristice Karel Lamač a Václav Arnošt Jarol jím chápali moderní scénář, v hrubých rysech nabývajících oné paradoxní povahy literárního díla a technického dokumentu zároveň. Autoři manuálů *Jak se píše filmové libreto?* a *Jak psát pro film?* z roku 1923 představili postup, při kterém musel být každý příběh, ať již podaný ústní nebo písemnou formou stručně shrnutého děje, krátké povídky či libreta, ještě před natáčením adaptován do podoby scénáře s očíslovanými záběry a titulky, specifikovanou velikostí záběrů, označením clon a přiloženým přehledem lokací a charakterů.²²⁾ V něm byl na rozdíl od dřívějšího libreta ukryt potenciál značného zefektivnění výroby celovečerního filmu a pozvednutí jeho kvality, respektive konkurenceschopnosti.

Jelikož počátek Neubergova působení u filmu, stejně jako jeho chápání scenáristiky, byly úzce spjaty s již zmíněným Jenčíkem, v následující části obě tyto osobnosti představím, přiblížím okolnosti jejich setkání a popíši Jenčíkovu koncepci přípravy filmu a scénáře.

2.1. Počátek kariéry Josefa Neuberga a mýtus průkopnictví moderní scenáristiky

V těsně poválečné době u nás stoupl počet natočených filmů. Roku 1918 jich bylo 20 a o tři roky později dokonce 33.²³⁾ Přestože od počátku 20. let vznikalo a rychle zanikalo velké množství firem, když některé vyprodukovaly pouze jediný titul, vyprofilovaly se postupně i společnosti vyrábějící opakovaně a dlouhodobě.²⁴⁾ Předpokladem pro takovou činnost byla přirozeně ryze praktická podmínka, a sice pravidelný přísun látek vhodných

19) Karel Smrž, *Stroj, který probouzí život*. Praha: Nakladatelství Šolc a Šimáček 1931, s. 240; L. Bartošek, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*, s. 65.

20) Igor J. Kouša, *Filmové libreto*. Český filmový zpravodaj 1, 1921 č. 9 (23. 4.), s. 1–3.

21) Václav Wasserman, *Scenárista Josef Jenčík*. Film a doba 3, 1957, č. 4, s. 252–255.

22) Lamač ve své příručce místo termínu záběr užil termínu scéna. Tou mínil „každou část děje, k jejímuž zachycení bylo zapotřebí změny polohy přijímacího filmového aparátu. Scénou se nazývá i ten nejkratší, třeba jen dvě vteřiny trvající samostatný snímek.“ V hlavním textu i v poznámkách pod čarou budu za účelem zachování snadnější srozumitelnosti výkladu užívat termínu záběr. Karel Lamač, *Jak se píše filmové libreto?* Praha 1923, s. 22; Václav A. Jarol, *Jak psát pro film?* Praha 1923, s. 16–20.

23) L. Bartošek, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*, s. 356; Jiří Havelka, *Kronika našeho filmu 1898–1965*. Praha: Filmový ústav 1967, s. 43.

24) Například WeteB, Bratři Deglové, Pragafilm, AB, Lloydfilm, Poja Film. Viz Vladimír Opěla aj., *Český hraný film I (1898–1930)*. Praha: NFA 1995, J. Havelka, *Kronika našeho filmu*, s. 43–46.

pro účely produkce. Z ekonomického hlediska se stran způsobu získávání námětů jako nejvýhodnější jevílo vypisování soutěží, obracejících se na širší veřejnost, případně oslovujících přímo spisovatele nebo dramatiky z povolání. Ti měli k psaní pro film zdánlivě ty nejlepší předpoklady. Jak ovšem uvedl filmový historik Jiří Havelka v *Kronice našeho filmu*, výsledky soutěží nebyly „valné“, tudíž naznačovaly, že zajistit přísun žádoucího materiálu danou cestou nebude snadné.²⁵⁾ V tomto směru nebyla situace u nás vůbec výjimečnou. Například materiály, které byly veřejností na konci 10. let zasílány do hollywoodských studií, byly rovněž z velké části nepoužitelné.²⁶⁾ Fiaskem skončily i pozdější pokusy Samuela Goldwyna a dalších amerických producentů trvale zaměstnat prominentní spisovatele a dramatiky z východního pobřeží.²⁷⁾

Počátek Neubergovy filmařské kariéry spadá do relativně příhodného momentu přelomu 10. a 20. let, kdy dozrávala potřeba ustavení nového formátu scénáře a výrobní sektor se poprvé ve větší míře obracel k širší veřejnosti, pátraje po nápadech k zfilmování a vlastně i po schopných autorech, kteří by firmy nebo režiséry dokázali zásobovat vhodnými látkami. Neuberg byl od roku 1919 zaměstnán na pražském ředitelství Československé pošty jako kancelářský pomocník v nejnižší platové stupnici.²⁸⁾ V liberálním poválečném období byl přitahován komerčními, průmyslovými formami umění, zejména kabaretem, žurnalistikou nebo rychle se rozvíjejícím českým filmem. Jako příležitostný autor revuálních a textař písňových výstupů spolupracoval se scénou pražské Červené sedmy a kabaretem Rokoko.²⁹⁾ Činnost těchto malých divadelních forem dosáhla největšího rozkvětu právě v letech poválečné konjunktury. Během sezón 1918–1922 v nich také působila řada budoucích významných osobností české kultury a kinematografie, například Jaroslav Hašek, Ferenc Futurista, Vlasta Burian, Jindřich Plachta, Emil Artur Longen, Martin Frič nebo J. Jenčík.³⁰⁾

Součástí pánského souboru Rokoka byli také Neubergovi blízcí přátelé, pozdější filmový režisér J. Rovenský a scenárista V. Wasserman. S tímto kabaretem Neuberg spolupracoval ještě na začátku 30. let, když se stal spoluautorem revuálních her *Kdo bude diktátorem?* a *Pět neděl v Taloně. Pirátská revue*.³¹⁾ Při Rokoku fungovala také stejnojmenná kavárna,

25) V průběhu 20. let byly tematicky i žánrově profilované soutěže pořádány výrobními společnostmi AB, Bratři Deglové a Lloydfilmem, časopisem *Kino*, Organizací československého filmového herectva nebo Filmovou ligou. Do poslední jmenované soutěže bylo doručeno 149 libret, avšak realizováno bylo nakonec pouze jedno, a sice ADAM A EVA z roku 1922. Česká filmová soutěž. *Český filmový zpravodaj* 2, 1922, č. 19 (13. 5.), s. 4; Výzva českým spisovatelům, soutěž na filmová libreta, v Praze, 1. 3. 1918. Národní filmový archiv (NFA), f. Lucernafilm s. r. o. 1912–1955, k. 29, inv. č. 171; J. H a v e l k a, *Kronika našeho filmu*, s. 131.

26) Janet Staiger, „Tame“ Authors and the Corporate Laboratory: Stories, Writers, and Scenarios in Hollywood. *Quarterly review of film studies* 8, 1983, č. 4, s. 37.

27) Viz Steven M a r a s, *Screenwriting: History, theory and practice*. Michigan: Wallflower Press 2009, s. 163–166.

28) Vedení Filmového studia Barrandov, 40 let poctivé práce pro Čs. film. *Záběr* 16, 1965, č. 1 (15. 1.), s. 2; viz též „souhrnný posudek“ J. Neuberga ze 4. 5. 1959. NFA, f. FSB 1955–1983 [nezpracováno], k. R19/AII/4P/5K.

29) Rozhovor s Michalem Neubergem, synem Josefa Neuberga, vedl Jan Trnka, 2011, Praha. Od druhé poloviny 30. let psal Neuberg společně s trampským písničkářem a scenáristou Jaroslavem Mottlem a později i scenáristou Františkem Vlčkem také texty k filmovým šlágrům.

30) Jaromír K a z d a – Josef K o t e k, *Smích Červené sedmy. Ze zlaté doby českého kabaretu, 1910–1922*. Praha: Československý spisovatel 1981, s. 14.

31) Hru o 12 obrazech s názvem *Kdo bude diktátorem?* napsal Josef Neuberg společně s Ferencem Futuristou. Písňe složil Jaroslav Mottl. P a u l i k, *Kdo bude diktátorem? Rozpravy Aventina* 6, 1930, č. 1 (září), s. 11;

která od počátku 20. let plnila funkci hlavního centra filmových a divadelních umělců.³²⁾ O tom, že byl Neuberg těsně propojen s pražskou divadelní scénou, svědčí i jeho působení v kabaretu Lucerny Miloše Havla. Roku 1929 se jeho uměleckým ředitelem stal původním povoláním tanečník a choreograf J. Jenčík. Veronika Švábová v monografii o Jenčíkovi s názvem *Tanec navzdory* vysvětlila, že měl zodpovědnost za celý, ve dvoutýdenních intervalech se měnící program. Během nich musel dle tvrzení autorky společně s Neubergem a tamním kapelníkem vždy připravit novou revui, což v praxi znamenalo údajně zhruba 20 dějově ucelených, především tanečních výstupů, ve kterých zpravidla účinkovali domácí umělci. Jednotlivá čísla pak byla propojena výstupy Jenčíkova vlastního tanečního souboru, takzvaných Šesti děvčátek z Lucerny.³³⁾

Jak vyplynulo z dochované korespondence s Wassermanem, Neuberg ve 20. letech rovněž spolupracoval s filmovým časopisem *Kino*,³⁴⁾ v té době vydávaným Josefem Jírou a Josefem Kozou a redakčně vedeným Františkem „Fráňou“ Vodičkou, bratrem Václava Wassermana.³⁵⁾ Tehdejší rušný společenský život, odehrávající se v okolí Václavského náměstí, umožnil Neubergovi utvořit síť různorodých kontaktů a navazovat i neformální vztahy s herci, režiséry, žurnalisty nebo spisovateli. Wasserman v jednom ze svých vzpomínkových článků odhalil, že právě zmiňovaný Jenčík zajistil Neubergovi již na konci 10. let první práci u filmu. Společně s jeho bratrancem Františkem Tichým, později rovněž scenáristou, je angažoval jako herce, respektive „znamenité matadory v oboru rozdávání ran“,³⁶⁾ do dobrodružného a akcí nabitého snímku PALIMPSEST.³⁷⁾ Jejich úkolem bylo podstoupit souboj s tehdejším profesionálním boxerem polotěžké váhy Jiřím Hoyerem:

Jedinou důležitou podmínkou technického a přirozeně i dějového rázu bylo prohlášení režiséra, že klubko soupeřů musí nutně při rvačce přerazit zábradlí a spadnout z pavlače — a dále pak za stálé palby z revolverů utíkat směrem od kamery — tj. směrem ke Karlovu mostu, kde na Čertovce bude další rvačka a další pronásledování. Na dotaz po podrobnostech novopečeného filmaře Josefa Neuberga,

Hru *Pět neděl v Taloně* režírovanou Josefem Rovenským s Neubergem napsali Jaroslav Mottl, Ferdinand Peroutka a František Tichý. P a u l i k, *Pět neděl v Taloně. Pirátská revue. Rozpravy Aventina* 6, 1930, č. 12 (11. 12.), s. 142.

32) Václav W a s s e r m a n, *Václav Wasserman vypráví o starých českých filmařích*. Praha: Orbis 1958, s. 88–96.

33) Veronika Š v á b o v á, *Tanec navzdory: Joe Jenčík*. Praha: AMU 2013, s. 44.

34) S určitostí lze hovořit nicméně pouze o roce 1927, ve kterém Neuberg zaslal Wassermanovi dopis, v němž se o své žurnalistické činnosti zmiňoval. Josef Neuberg, rkp., 1927. NFA, f. Václav Wasserman 1922–1967 (1971), k. 1, inv. č. 66.

35) Josef Kozá roku 1921 založil jako inzertní časopis pro výrobce a půjčovny *Český filmový svět*, roku 1924 studentský satirický časopis *Trn* a roku 1927 časopis *Filmový kurýr*. František Vodička byl obdobně jako jeho bratr všestranným umělcem, pro kabaret Červené sedmy, Lucerny a Rokoka psal písně a šansony. Viz Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství V. Filmový tisk a filmová literatura*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1962, s. 22–23.

36) Václav W a s s e r m a n, *Scénárista Josef Jenčík. Film a doba* 3, 1957, č. 4, s. 253.

37) Snímek PALIMPSEST z roku 1919 se nedochoval. V důsledku toho také není znám jeho přesný obsah. Katalog *Český hraný film* stran obsazení uvádí pouze režiséra J. Jenčíka a herce Anny Ondrákovou a K. Lamače. Jméno J. Neuberga se v tomto oficiálním zdroji objevuje poprvé až ve spojitosti s druhou verzí téhož snímku, natočenou roku 1920. Ta byla přejmenovaná na SETŘELE PÍSMO (TAJEMSTVÍ STARÉ KNIHY) a jejím režisérem byl J. Rovenský. V. O p ě l a a j., c. d., s. 140, 180.

co bude pak, zahleděl se Josef Jenčík do scénáře. Po chvíli čtení řekl slovo, které působilo jako zaklínadlo, neboť řekl: pak se to *prolne* a budeme pokračovat v honičce do dalšího *exteriéru*, a to na Troskách u Turnova, kde se obraz *zatemní*. První filmové zrnko do hrudi budoucího scenáristy (a dnešního laureáta)³⁸⁾ Josefa Neuberga zapadlo tehdy, kdy uslyšel magická slova „prolnout“, „zatemnit“, „interiér“, „exteriér“. To mu učarovalo tak, že těchto prvních poznatků později použil; cvičil se v tom při každé příležitosti, a tak napsal nějakých těch padesát nebo sedmdesát scénářů — myslím, že to nikdy nepočítal. [...] Když byla scéna na Starém Městě natočena, stěhovali se první českoslovenští filmaři k Čertovce.³⁹⁾

Tato anekdota je významná nejenom tím, že zprostředkovává první praktické zkušenosti Neuberga s českým filmem. Zároveň je součástí Wassermanem vytvářeného mýtu o počátcích české moderní scenáristiky. Medailon o Jenčíkovi, kterého Wasserman pokládal za prvního českého filmového scenáristu, byl ve *Filmu a době* otištěn v druhé polovině 50. let. Ve stejné chvíli byla na stránkách tohoto žurnálu rozvedena také historicky největší veřejná debata o české scenáristice. Tato iniciativa byla dle zjištění filmového historika Petra Szczepanika uměle vyvolaná aparátem tehdejší státní kinematografie a jejím účelem bylo vzbudit zájem prominentních spisovatelů o film.⁴⁰⁾ Wassermanův příspěvek je v tomto kontextu možné interpretovat jako pokus o re-artikulaci mýtu geneze scenáristického řemesla a klíčového historického mezníku jeho rané profesionalizace.

Jenčík byl ve Wassermanově podání samouk, který se díky nezlomné vůli a metodě sepisování a systematického řazení poznámek o každém zhlédnutém cizím filmu dokázal učit principům stříhové skladby.⁴¹⁾ Většina režisérů si v té době své náměty rozepisovala do podoby blízké divadelní hře nebo literární povídky, která neumožňovala vytvořit si přesnou představu o podobě jednotlivých scén. Někteří svůj námět údajně rozpracovávali po dílčích výstupech na samostatné, libovolně přeskupitelné a v případě potřeby doplňované listy. Jak lze odušit na základě letmé připomínky filmového herce V. A. Jarola, takové metody se pokoušel zavádět ředitel Praga filmu Antonín Fencel již roku 1918.⁴²⁾ Ačkoliv Jarol tento způsob považoval za velmi praktický, dle Wassermana byla výsledkem takové přípravy spíše „změť“ nežli „sled“ obrazů.⁴³⁾ Na rozdíl od ostatních filmařů, včetně Jana Stanislava Kolára, Gustava Machatého nebo K. Lamače, kteří údajně ještě v letech 1919 a 1920 uvažovali pouze o libretu, měl Jenčík při natáčení PALIMPSESTU k dispozici

38) Na počátku 50. let byl Nebergovi udělen titul laureáta státní ceny II. stupně. Společně s M. Fričem, Jaroslavem Marvanem a svým kolegou, scenáristou Františkem Vlčkem se jim této pocty dostalo za budovalskou veselohru s názvem BYLO TO V MÁJI z roku 1950.

39) V. W a s s e r m a n, Scenárista Josef Jenčík, s. 253.

40) Petr S z c z e p a n i k, How Many Steps to the Shooting Script? A Political History of Screenwriting. *Illuminace* 25, 2013, č. 3, s. 93.

41) V. W a s s e r m a n, Scenárista Josef Jenčík, s. 252. Lze předpokládat, že obdobnou metodou se v tomto období učili i ostatní tvůrci. Například Frič v jednom z pozdějších rozhovorů vzpomínal, že si scénář sepisoval v biografu při opakovaných návštěvách snímku DÁMA Z PAŘÍŽE (1923) Charlese Chaplina. Toto dílo ho upoutalo nezvykle nízkým počtem titulků a užitými filmovými vyjadřovacími prostředky. Martin Frič je slavný. *Filmové a televizní noviny* 1, 1967, č. 11 (29. 11.), s. 3.

42) V. A. J a r o l, c. d., s. 20–21.

43) Dva přátelé z roku 1918, rkp., stroj., list č. 6. NFA, f. Václav Wasserman 1922–1967 (1971), k. 2, inv. č. 208.

„režijní scénář“.⁴⁴⁾ Jenčíkova scenáristická praxe se konkrétně lišila v tom, že svoje nápady skládal „do záběrů, obrazů, sekvencí s bezvadnou filmovou interpunkcí, se všemi dynamickými a technickými značkami“.⁴⁵⁾

Wassermanovo tvrzení, že Jenčík byl tím, od kterého se všichni učili, jak takový „plán filmu“, v medailonu současně označovaný „misál“ nebo „Korán“,⁴⁶⁾ psát, je samozřejmě obtížné doložit, a to z důvodu absence dalších pramenů. Sdílený vliv poselství o psaní scénáře jakožto nejdůležitější fázi procesu výroby filmu nebo sdílení nejrozličnějších míst setkávání, například filmařských kaváren,⁴⁷⁾ kabaretů a jejich hereckých šaten,⁴⁸⁾ nelze chápat pouze jako Zeitgeist, respektive pouze jako součást životního stylu Neuberga a jemu blízkých.⁴⁹⁾ Dle názoru sociologa kulturní produkce Pierra Bourdieu je na podobné faktory třeba pohlížet jako na určitý prostor možností, ze kterých mohl jedinec v dané době volit, a „systém zaujímání různých pozic, vůči kterému se musí každý vymezit“.⁵⁰⁾

Bližší pohled na texty vyprodukované během 20. let skupinou tvůrců, kteří se pohybovali v blízkosti Jenčíka, včetně Lamače, autora jedné ze dvou prvních tuzemských příruček, vysvětlujících, jak správně psát pro film, potom dokládá, že vůči dřívější praxi přípravy svou povahou literárních či divadelních libret zaujímali podobné postavení. Zpětně lze usuzovat, že součástí jejich představ o tom, jak má být práce udělána, se na počátku 20. let stala v českém prostředí poměrně novátorská myšlenka, slovy V. Wassermana, „že napsáním perfektního scénáře je film hotov (a pak už zbývá celkem maličkost — film jenom natočit)“.⁵¹⁾ Tato myšlenka jimi byla internalizována jako neměnná a nezpochybňovaná zásada, jak uvádí Wasserman, stala se „klasickou“, tj. platnou „pro všechny časy“.⁵²⁾ Mezi stoupence z hlediska složení proměnlivé a na bázi neformálních vztahů se utvářející sku-

44) V. W a s s e r m a n, Scénárista Josef Jenčík, s. 254. Termín režijní scénář, který Wasserman ve svém článku použil pro označení svou povahou technického formátu, nepochází z přelomu 10. a 20. let. Jak vysvětlil P. Szczepanik, takové označení bylo krátkou dobu užíváno v 50. letech. P. S z c z e p a n i k, c. d., s. 87.

45) V. W a s s e r m a n, Scénárista Josef Jenčík, s. 255. Pro úplnost nutno ale dodat, že navzdory pečlivé písemné přípravě se Jenčík při natáčení PALIMPSESTU nespíš vlivem své nezkušenosti na režisérském postu a v souladu s tehdejší tuzemskou praxí scénářem přesto neomezoval a herce nechával improvizovat. Jelikož potenciálu amerického *continuity script* nevyužil, o svůj psaný plán se při konečném sestřihu nemohl opřít. Kreativní proces formování původní ideje zachycené ve scénáři tak pokračoval i ve fázi post-produkce. Většina naimprovizovaných scén na sebe ovšem logicky nenavazovala a dílem prostupující diskontinuita činila vzniknuvší film téměř nesrozumitelným. V důsledku se tedy Jenčíkovi vlastně podařilo vytvořit dokonalý palimpsest, když se to, co bylo původně uvedeno ve scénáři, pouze příležitostně propisovalo do výsledného filmu.

46) Tamtéž, s. 254.

47) Kavárna Rokoko byla ve Wassermanově výkladu o počátcích scenáristiky významným místem, kde se rozhodovalo o všem podstatném, tj. především se zde „fixuje scénář do konečné podoby“. Tamtéž.

48) Například ve vzpomínce na J. Rovenského se Wasserman zmiňuje o přípravě snímku KOMEDIANTKA, natočeného roku 1920, takto: „Sedávali jsme v naší malé šatně a začínali psát první scénáře. Vlastně — nejdřív scény — a ze scén obrazy — a z obrazů sekvence — filmové díly příběhu.“ Václav W a s s e r m a n, Jak začínali: I. Josef Rovenský. *Film a doba* 2, 1953, č. 4, s. 551.

49) Tito jedinci spolu sdíleli také publikační a žurnalistické aktivity, problémy s financováním vlastních filmových pokusů a některé spojovala i jejich účast na natáčení PALIMPSESTU. Lamač, který v Jenčíkově filmu ztvárnil jednu z hlavních rolí, později navíc asistoval J. Rovenskému při pokusu nepodařený film, nově uvedený jako SETŘELÉ PÍSMO (TAJEMSTVÍ STARÉ KNIHY), vzkrísit.

50) Pierre B o u r d i e u, *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Brno: Host 2010, s. 266.

51) V. W a s s e r m a n, Scénárista Josef Jenčík, s. 254.

52) Tamtéž.

piny aktérů, kteří dříve než ostatní pochopili, jak psát pro film, byl Wassermanem zařazen také Neuberg. Jako druhou, po Jenčíkovi nejvlivnější osobnost ve svém výkladu o počátcích moderní scenáristiky vyzdvihoval Lamače.

2.2. Scenárista jako Pýthie: ustavování a specializace profese

Lamačova příručka vypovídá mimo jiné o pochopení výhod, které v rozvinutějších kinematografiích přinášela dělba práce mezi režisérem a specializovanou profesí scenáristy. V této části s pomocí několika dobových pramenů nastíním proces jejího ustavování a přiblížím rozsah scenáristovy činnosti.

Hollywoodští scenáristé byli jako interní pracovníci zaměstnáváni na plný úvazek v jednotlivých studiích již od roku 1914. Dle zjištění J. Staigerové se dělili do dvou základních kategorií, jedni psali pouze náměty, druzí se specializovali na jejich rozepisování do podoby již zmíněného *continuity scrip*.⁵³⁾ V důsledku přísného oddělení fáze plánování (u J. Staigerové *conception*) od realizace poté režiséři plnili roli pouhých vykonavatelů koncepce zachycené ve scénáři. Tyto praktiky zvyšovaly produktivitu a snižovaly náklady. Ačkoliv dle Lamače většina výroben na počátku 20. let upřednostňovala koupi hotového scénáře, který stačí jenom natočit, ve svém manuálu *Jak se píše filmové libreto?* poukázal také na existenci společností, jmenovitě amerických, které preferovaly formát synopse, stručně shrnující děj. Zaměstnávaly totiž, jeho slovy, „dramaturga“, který literární látku rozpracoval ve scénář podle „potřeby a zvyklosti dotyčné firmy“.⁵⁴⁾ Zatímco autora synopse nespécifikoval a v praxi jím mohl být patrně kdokoliv, k vypracování scénáře, který pro Lamače představoval konečnou fázi příprav, byl vedle zmiňovaného dramaturga povolán i českému prostředí známý „libretista“. Důležité je, že zpracovatelem dokumentu technického rázu neměl být filmový režisér.⁵⁵⁾

Vlivem terminologické rozkolísanosti, příznačné pro celý scenáristický diskurs 20. let, Lamačova příručka o profesi scenáristy pojednávala jaksi latentně. Pojmy libreto, synopse, scénář, scenario, spisovatel, libretista nebo dramaturg byly obecně užívány velmi matoucím způsobem a různými mluvčími běžně zaměňovány.⁵⁶⁾ Důvody nejasnosti významu těchto pojmů je třeba spojovat s tehdy probíhajícím procesem ustavování nového technického formátu scénáře a v souvislosti s tím i nové profese. Nejenom Lamačův spisek, ale i další návodné texty z té doby reflektovaly stav pole filmové produkce v momentě, kdy byl specializovaný scenárista zakuklen v dřívějším autoru filmových libret. Konkrétně Lama-

53) J. Staiger, „Tame“ Authors and the Corporate Laboratory: Stories, Writers, and Scenarios in Hollywood, s. 33–45.

54) K. Lamač, c. d., s. 22.

55) Navrhovaný postup nemusel být v dané době zcela překvapivý. V druhé příručce z roku 1923 se měl autorem scénáře, respektive scénária, stát spisovatel, jelikož dle Jarola filmový režisér ani dramaturg neměl v dané době „prostě času, ani chuti“ firmou zakoupenou práci přepisovat a upravovat. V. A. Jarol, c. d., s. 12, 16, 18–20, 25–26.

56) Na obecně panující nevzdělanost stran rozdílů mezi libretem a scenariem například roku 1926 v časopise Český filmový svět kriticky poukazovala režisérka a herečka Zdena Smolová. Molas Zet, Jiří Mahen: Husa na provázku. Český filmový svět 4, 1926, č. 2, s. 6. O této problematice se ve své příručce zmiňoval také samotný Jarol. Viz V. A. Jarol, c. d., s. 17.

čem byl navíc zaměněn za amerického „dramaturga“, případně inspirován německým Filmdramaturgem. Lamač při psaní příručky totiž pravděpodobně těžil také z pracovních zkušeností získaných v rakouském a německém prostředí, kde byly výrobním látky mnohdy nabízeny ve formě synopse, kterou specializovaný scenárista, dle K. Thompsonové Filmdramaturg, poté rozepsal do podoby scénáře připraveného k realizaci.⁵⁷⁾

Rozsah působnosti a dovedností scenáristy, o kterých pojednávala Lamačova příručka a jimž se budu podrobněji věnovat níže ve třetí části této studie, byly výstižně shrnuty Wassermanem v rukopise novinového článku z roku 1927, který je součástí jeho pozůstatosti. Autor v něm konstatoval:

Scenário bývá vypracováno scenaristou, kterému se do toho plete režisér [...] Opatrně: dá mu přečíst libreto a zeptá se pak, co mu říká. Scenarista odpovídá skupě: „Jo, je to sakramenský! Hrdina nemůže takhle zůstat a hrdinka se musí od základu změnit!“ „Ale jak“, vyhrkne režisér. „Nevím, musí se to zkrátka z gruntu předělat! Jiný děj, jiné osoby — zůstane jen titul a — idea“ (Idea ve filmu je věčně stejná: Dva mladí se mají rádi — a na konec, překonávající řadu překážek — se vezmou.) To když scenarista dořekl, zapálí si dýmku (doutník, cigaretu, podle chuti) a zahálí se v dým jako Sherlock Holmes. Myslí. Režiséru připomíná teď Pythii. Napjatě hledí do dýmu a čeká, co ze scenaristy vyleze. Trvá to někdy hodinu, půl dne, ba i den, než scenarista promluví. Jeho řeč je záhadná — právě jako bylo jeho zamyšlení. Zdá se, že se vyjadřuje nesouvislými znaky, formulkami. Říká: „My to uděláme takhle: nejdřív nic, pak se roztemňuje — a objeví se celek, který se prolíná do premierplánu. Do toho se nakopíruje figura — to přejde na velký detail klubka vlny, které se vymotává. Panoráma jde pomalu nahoru, objeví se ruce, které háčkují. Do toho se střihne titulek: Ruce, které chystaly pro to, co bloudilo ještě na houbách ———“ Zvolna pak, hlemýždím krokem jde to od dílu a dílu, než se přijde k tomu poslednímu zatemnění, v němž mizejí milenci, kteří se konečně dostali — a sladce líbají.⁵⁸⁾

57) K. Thompson, *Early Alternatives to the Hollywood Mode of Production. Implications for Europe's Avant-gardes*, s. 394. Dle názoru filmového historika Jürgena Kastena se autoři píšící výhradně pro film v Německu etablovali na konci 10. let. Přestože J. Kasten do této sub-literární skupiny zařadil i divadelní dramaturgy, otázkou dobové terminologie se stejně jako Thompsonová hlouběji nezaobíral. Lze nicméně předpokládat, že pro specializovaného scenáristu existovalo několik označení současně, stejně jako tomu bylo u nás. Jürgen Kasten, *Film schreiben: Eine Geschichte des Drehbuches*. Wien: Hora 1990, s. 43–91. Funkci dramaturga mohl v české společnosti Weteb teoreticky zastávat autor druhé příručky Jarol. Po krizi a výrazném poklesu počtu vyrobených filmů v polovině 20. let byl například společností Bratři Deglové na sezónu 1927 a 1928 jako dramaturg s rozšířenou působností zaměstnán M. Frič. Jeho úkolem bylo mimo jiné podávat pravidelná hlášení o prostudované beletrii, doporučovat náměty k zfilmování nebo psát a dle přání firmy upravovat scénáře. Nadto bylo Fričovým úkolem navrhnout „výpravu ve filmech [...] obsazení rolí a režiséřských triků a nápadů.“ Smlouva mezi Bratři Deglové, film. společností s. r. o. a Martinem Fričem, Praha, 15. 9. 1927. NFA, f. Frič Martin (1902–1968), k. 4, inv. č. 263. V obou případech se ovšem jednalo o krátkodobé zaměstnání. Profese dramaturga se u nás ustavovala postupně až od 30. let, kdy byla personifikována osobou Karla Smrže.

58) Mikuláš Noe: Jak se natáčí film, seznam článků s filmovou tematikou od roku 1925–1927, novinový článek z Pondělníku. Jak se dělá film kapitola pátá: Scenário a scenárista, 7. 11. 1927, list č. 8–9. NFA, f. Václav Wasserman 1922–1967 (1971), k. 1, inv. č. 243.

Jako kompetentní osobu v otázkách pojetí příběhu a způsobu vykreslení postav i stran technického rozpracování akce Wasserman chápal scenáristu. V závěrečné fázi procesu psaní byl hlavním kreativním činitelem s téměř výhradní autoritou v uplatňování konkrétních tvůrčích řešení. Jak je patrné z výše uvedené citace, přestože byl režisér u procesu psaní přítomen, zaujímal pozici dozírajícího společníka, který využívá scenáristových schopností a jehož vliv na vývoj látky je nejasný.⁵⁹⁾ Scenárista tak v determinovaném pohledu Wassermana uměl stran psaní pro film víc než libretista a leckterý režisér. Aby byla zdůrazněna jeho odbornost a klíčová schopnost textem scénáře předjímat budoucí film, byl symbolicky přirovnán k postavě z řecké mytologie, věštce Pýthii.

V českém, stejně jako například ve francouzském a částečně i německém systému výroby, který se vedle několika firem napodobujících americká studia skládal z většího počtu středních a malých společností, v jejichž čele byl v některých případech režisér-producent, byla dělba práce v porovnání s Hollywoodem přirozeně málo rozvinutá a postavena na neformální bázi.⁶⁰⁾ Scenárista u nás pracoval na volné noze, zcela výjimečně byl najímán nebo s širším akčním rádiem pod označením dramaturg po určitou dobu zaměstnáván v některé z místních výroben.⁶¹⁾ Jeho úlohu v praxi často zastával sám režisér, který měl zároveň ve zvyku hotové scénáře různým způsobem upravovat. Navzdory tomu je ve 20. letech probíhající proces ustavování samostatné profese scenáristy a formátu scénáře vhodné chápat jako krok směrem ke specializaci a profesionalizaci praxe psaní pro film a současně, jak vysvětlím v následující pasáži, i jako počátek marginalizace scenáristů.

2.3. Marginalizace scenáristů a mýtus nonkonformismu

Snahy standardizovat formát scénáře, který by ve výrobě filmů plnil již zmiňovanou funkci jízdního řádu, byly francouzskými, německými a sovětskými režiséry chápány jako pokus omezit jejich kreativitu a dominantní postavení v daných produkčních systémech. Profese scenáristy měla všechny předpoklady k tomu, aby zaujala centrální pozici ve vý-

59) Spolupráce scenáristy a režiséra mohla být v některých případech nařízena přímo výrobnou. Například během roku 1926 byl Wasserman dopisem společností Elekta Journal vyzván, aby se společně s režisérem Miroslavem J. Krňanským urychleně odebral do Klánovic za účelem společné práce na „libretu“ k filmu OTEC KONDELÍK A ŽENICH VEJVARA. Elekta-Journal, propagační oddělení, Praha, 17. 6. 1926. NFA, f. Václav Wasserman 1922–1967 (1971), k. 1, inv. č. 123. Mnohem častěji se spolupráce těchto profesí odvíjela samovolně, na základě osobních známostí a vzájemné důvěry. Wasserman, který společně s režisérem Lamačem, kameramanem Ottou Hellerem a herečkou Anny Ondrákovou utvořil tzv. silnou čtyřku českého filmu, dle svědectví scenáristy a režiséra Karla Steklého podnikl například cestu z Prahy do Berlína, jelikož Lamač potřeboval urychleně jeho pomoc se scénářem a před tamními tvůrci upřednostňoval „své lidi“. Karel Steklý, *Život v inkognitu*. Praha: IQ 147 1999, s. 117.

60) K. Thompson, *Early Alternatives to the Hollywood Mode of Production. Implications for Europe's Avant-gardes*, s. 391.

61) Na rozdíl od již zmiňovaného Jarola a Friče byl Wasserman roku 1926 na dobu sedmi měsíců zaměstnán ve společnosti Elekta Journal s jediným úkolem, zpracovávat libreta a scénáře, které mu byly přiděleny. Společnost Elekta Journal roku 1926 vyrobila tři filmy: POHÁDKA MÁJE, OTEC KONDELÍK A ŽENICH VEJVARA I., OTEC KONDELÍK A ŽENICH VEJVARA II. Všechny byly režirovány Karlem Antonem a scénáře napsal Wasserman, v případě dvou dílů o Kondelíkovi společně se scenáristou a zástupcem firmy Františkem Horkým. Elekta-Journal, propagační oddělení, Praha, 29. 5. 1926. NFA, f. Václav Wasserman 1922–1967 (1971), k. 1, inv. č. 123.

robním řetězci celovečerního hraného filmu. Jelikož si režiséři chtěli nadále udržet kontrolu i nad fází koncepce, bezprostředně po rozpoznání emancipačního potenciálu profesní skupinu scenáristů různými způsoby degradovali.⁶²⁾ Také v českém prostředí můžeme být konfrontováni s obrazem jejich podřadného postavení. Scenáristé byli ve 20. letech marginalizováni filmovými režiséry a výrobci, zmocněnými výběrem svých spolupracovníků a dohlížejícími nad celým produkčním procesem. „Spory“ mezi těmito profesními skupinami umožňují lépe pochopit, kdo je scenárista a jaké je jeho postavení.

Úzký, přesto nerovnocenný vztah s režiséry charakterizoval Wasserman, když na jiném místě ve výše citovaném článku uvedl: „Ode dávna se všichni režiséři domnívají, bůh ví proč, že scenarista je věc, visící na hřebíčku.“⁶³⁾ Jeho služeb bylo možné využívat kdykoliv a bez předchozích ujednání. Jakmile byl však scénář dokončen, byl scenárista opět ponechán svému osudu. Bezskrupulózní jednání režiséra a jistotu, že mu nabídka spolupráce nebude odmítnuta, lze vysvětlit praktickou závislostí scenáristy, písčícího na volné noze v prostředí soukromého podnikání. Režisér, který slovy V. Wassermana dobře „zná svého pappenheimského, ví, že se nebude vzpouzet“,⁶⁴⁾ se stával scenáristovým eventuálním pravidelným zprostředkovatelem práce. Ještě v 10. letech byl režisér neznámou osobou, případně byl jeho věhlas pouze lokálního charakteru. Se vznikem filmových inzertních časopisů a kritiky na sebe od 20. let ovšem začal strhávat větší pozornost, což ve své podstatě souviselo s praktickou potřebou představit produkt veřejnosti. O tom vypovídá také pasáž z korespondence mezi Neubergem a Wassermanem, týkající se snímku *POHÁDKA MÁJE* (1926) Karla Antona. Přínos V. Wassermana, autora scénáře, byl z pohledu pisatele filmovou reklamou upozaděn.⁶⁵⁾ V lednu 1927 Neuberg napsal:

POHÁDKA MÁJE, pokud já se pamatuji, neměla nějakého zvláštního úspěchu. Jak se dlouho dávala, přesně říci nemohu, ale byl to prostřední úspěch. Nejvíce na tom vydělal Anton. O penězích nevím, jak to s nimi v *POHÁDCE MÁJE* vypadá, ale Anton se postaral o sebe dobrou novinářskou reklamou. „Náš nejlepší režisér!!..“, různé interviewy, kecání o postupu výroby tohoto filmu z jeho vlastní ruky atd.⁶⁶⁾

Různorodé projevy „zastiňování“, pozorovatelné od 20. let v souvislosti s ustavováním profese scenáristy, se staly jedním z průvodních znaků tohoto řemesla. Bez ohledu na proměny systému výroby je bylo ve scenáristickém diskursu možné nalézat opakovaně v každé době.⁶⁷⁾

62) Bridget C o n o r, *Screenwriting: Creative labor and professional practice*. London: Routledge 2014, s. 18.

63) Mikuláš Noe: Jak se natáčí film, seznam článků s filmovou tematikou od roku 1925–1927, novinový článek z *Pondělníku*. Jak se dělá film kapitola pátá: Scénáři a scenárista, 7. 11. 1927, list č. 8–9. NFA, f. Václav Wasserman 1922–1967 (1971), k. 1, inv. č. 243.

64) Mikuláš Noe: Jak se natáčí film, seznam článků s filmovou tematikou od roku 1925–1927, novinový článek z *Pondělníku*. Jak se dělá film kapitola pátá: Scénáři a scenárista, 7. 11. 1927, list č. 8–9. NFA, f. Václav Wasserman 1922–1967 (1971), k. 1, inv. č. 243.

65) Srov. Lubomír L i n h a r t, Vznik nezávislé filmové kritiky 20. a 30. let. *Film a doba* 8, 1962, č. 12, s. 634–639.

66) Josef Neuberg, rkp., adresováno: pan V. Vodička, list č. 3, Torino, Fermo posta Centrale, Italia, 24. 1. 1927. NFA, f. Václav Wasserman 1922–1967 (1971), k. 1, inv. č. 66.

67) Na začátku 30. let na podřadné postavení scenáristy upozorňoval například spisovatel a scenárista Otakar Hanuš, který uvedl: „Když je scenario hotové, dostane scenarista doplatek honoráře, zaplatí dluh v hotelu

Stejně jako na českou kinematografii obecně, také na praxi psaní pro film intelektuální elita a spisovatelé hleděli ve 20. letech značně podezíravě. Model autorství ve scenáristice byl v hrubých rysech velmi blízký tomu, který se dle literárního historika Pavla Janáčka stal v moderní době charakteristickým pro populární literaturu,⁶⁸⁾ tj. respektoval zájmy trhu a předpokládal psaní na objednávku.⁶⁹⁾ Pro rozvoj kariéry u filmu bylo důležité nejdříve pochopit dvě pravidla, a sice že „kdo neuměl šetřit — musil ven“, a že bylo třeba naučit se psát „na míru“⁷⁰⁾, jinak řečeno přizpůsobit kreativitu a originalitu limitujícím materiálním podmínkám. Obdobně jako byl dle mínění českého novináře a spisovatele Alfreda Fuchse dobrý žurnalista schopen pohotově přinášet nejčerstvější zprávy,⁷¹⁾ musel i scenárista svou práci pružně sladit s aktuální módou a trendy v kinematografii, literatuře a divadle. V mytizujících narrativech byl v tomto ohledu navíc vystavován tlaku vidinou zisku posedlého výrobce, který ze své nadřazené pozice neváhal zásadně zasahovat do výsledku jeho odborné řemeslné práce, stejně jako mu odepřít jakoukoliv vlastní invenci a zredukovat rejstřík jím užitých tvůrčích postupů.⁷²⁾

Produkce kulturních komodit založená na principu opakování a variace příběhů i způsobů, jakým jsou vyprávěny, dle Janáčkova mínění zároveň připouštěla i anonymizované psaní.⁷³⁾ Ve shodě s takovým pojetím autorství zůstávala prakticky po celá 20. léta Nebergova scenáristická činnost rovněž anonymní. Kusé životopisné informace pak vypovídaly o jeho nonkonformním postoji vůči financíry sdílené víře v nejrůznější klišé a schémata, automaticky přejímaná z populární literatury a divácky úspěšných divadelních kusů, v druhém plánu značící i jejich neznalost či despekt k podstatě filmového vyprávění a scenáristického řemesla.

Scenárista František Vlček ve shodě s hodnotovou orientací socialistické kinematografie v článku otištěném roku 1965 v časopise *Záběr* při příležitosti Nebergova odchodu do důchodu orámoval začátky i celkový odkaz svého dlouholetého spolupracovníka rétorikou usilování o jiné nežli ekonomické cíle české kinematografie. Vysvětloval, že Neberg se ve 20. letech často dostával do střetů s produkcí, když odmítal prepisovat scénáře dle naivních přání a nevkusných nápadů zástupců firem.⁷⁴⁾ Tím ovšem nedostál smluvnímu

a je zase na suchu. Jeho scenario dostane režisér, připiše do něho asi tak dvacet vtipů, za které pak dostane scenarista od kritiky vynadáno — a jde se do ateliéru [...] doba, kdy už je film stříhán, kdy je ohlašována premiéra a v inserátech, se objevují jména herců — režisér tuplovaně palcovými literami v čele všech — jen na scenaristu se zapomnělo, ale dobře mu tak, když drží hubu.“ Otakar H a n u š, *Zrození filmu*. Psáno ze stanoviska scenaristy. *Kino* 3, 1933, č. 11 (27. 10.), s. 4. Mainstreamoví scenáristé se běžně stávali terčem kritiky levicových, tzv. pokrokových filmových recenzentů, zdrojem posměchu dehonestujících satirických anket oborových periodik a později trnem v oku některých lektorů a z úřední moci ustavených dramaturgů. K problematice vztahu scenárista-režisér se ve svých deníkových záznamech opakovaně vracel například také scenárista nové vlny Pavel Juráček. Viz Pavel J u r á č e k, *Deník (1959–1974)*. Praha: NFA 2003.

68) Populární literaturou je zde chápána „beletristická produkce zaměřená na bezprostřední a všeobecně přístupnou komunikaci s širokou čtenářskou obcí.“ Dagmar M o c n á – Josef P e t e r k a a j., *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka 2004, s. 501.

69) Pavel J a n á č e k, *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951*. Brno: Host 2004, s. 33.

70) Dva přátelé z roku 1918, rkp., stroj., list č. 5. NFA, f. Václav Wasserman 1922–1967 (1971), k. 2, inv. č. 208.

71) Alfred F u c h s, *Zákulisí novin. Psychologie novinářského povolání*. Praha: Václav Petr 1931, s. 26.

72) Srov. B. C o n o r, c. d., s. 18. Pozn.: V tomto ohledu výjimečná byla spolupráce Nebergova s již zmiňovaným producentem J. Schmittem. Podrobněji se jí věnuji v samostatné kapitole disertace.

73) P. J a n á č e k, c. d., s. 33.

74) Předmětem sporů se v dané době mohly stát dílčí atributy scénáře jako například titulky. Zatímco někteří

závazku a nebyl mu doplacen honorář za odvedenou práci. Jelikož někdo jiný do textu požadované úpravy zapracoval, odmítal Neuberg výslednou práci podepsat a vzdal se i nároku na uvedení svého jména v titulcích filmu.⁷⁵ John T. Caldwell ve svých studiích o profesních komunitách v americkém filmu a televizi ukazuje, že obdobné druhy rekapitulujících příběhů jsou zcela přirozenou součástí každé produkční kultury. Zdůrazňování obtíží nebo nepříznivých poměrů je totiž běžným nástrojem nárokování respektu uvnitř profesní komunity.⁷⁶

V článku „Josefa Rovenského dny tápání“ z roku 1957 samotný Neuberg reprodukoval část rozhovoru o možnostech tvorby, původně mezi oběma aktéry vedeného patrně v druhé polovině 20. let, v němž jeho přítel konstatoval:

„Tak co, pane Neuberg,“ drtil mezi zuby, „ŽLUTOU KNÍŽKU⁷⁷ jste neviděl?“ Když chtěl někoho usadit, říkal mu „pane“ a vykal mu. „Jděte se na to podívat, vy pisálku. Vy... vy budete říkat kalendář. Pečírka!“⁷⁸) natrásal se a povytáhl kalhoty [...] „Ale kalendář to byl stejně“ — usmířoval mne za chvíli. „No jo, ale jak udělaný. Z kalendáře se dá, člověče, udělat i veledílo.“⁷⁹)

Navzdory značné stylizaci projevu a časovému odstupu od líčené události lze z obsahu diskuse vyvozovat, že oba tvůrci vůči rutinní obchodní produkci zaujímali kritický postoj a s blížícím se koncem éry němého filmu snad i uvažovali o možnostech ozvláštňení vypravěčsky prostých příběhů. V článku byla podtržena i jasně prokazatelná klanová přína-ležitost Neuberga k osobě J. Rovenského, který se v rodokmenu jeho kariérní dráhy začle-nil do pozice jednoho z mentorů. Přestože byl autorem položen důraz na intuici a autorskou vizi, výše citovaná část stejně tak vypovídá o hranicích, v jejichž rámci bylo možné tvořit. Ať již byly zmiňované ústrky skutečné či domnělé, a přestože jim každý mohl čelit po

filmoví kritici oceňovali, pokud byly koncipovány střízlivě, bez sentimentu a snahy o poetičnost, názory vý-robců byly opačné. Jak uvedl Wasserman: „Vůbec každá akce ve filmu musí býti podle názoru režiséra i pod-nikatele doprovázena titulkem buď vtípem bujným hýčícím, či tak dojemným, že diváctvo počne posmrká-vati — a pak zapláče.“ Mikuláš Noe: Jak se natáčí film, seznam článků s filmovou tematikou od roku 1925–1927, novinový článek z Pondělníku. Kapitola desátá — a poslední: Filmu slavné zakončení, 12. 12. 1927, list č. 18. NFA, f. Václav Wasserman 1922–1967 (1971), k. 1, inv. č. 243. Motivace pro využívání titul-ků byly v některých případech i praktičtějšího rázu a mohlo docházet k jejich uplatnění navzdory scénářem jinak předepsanému řešení scény. Jak ve svých pamětech uvedl Otakar Vávra, někteří režiséři byli dle jeho názoru při natáčení a inscenování složitější akce bezradní a svou práci si usnadňovali právě tím, že do finál-ního sestřihu filmu doplňovali i atmosféru komentující a pohnutky postav vysvětlující mezititulky, které vů-bec nebyly ve scénáři. Miroslav J. Krňanský, kterému na počátku své filmařské kariéry O. Vávra asistoval při stříhání filmů a pro kterého dle vlastních slov dopisoval scény nutné pro lepší srozumitelnost děje, údajně s úsměvem prohlašoval: „V němém filmu jsem to měl jednodušší. Když mi to nešlo natočit, dal jsem tam ti-tulek, co si ona myslí, lidi si počtli.“ Otakar Vávra, *Paměti aneb Moje filmové 100letí*. Praha: BVD 2011, s. 36.

75) Vedení Filmového studia Barrandov, 40 let poctivé práce pro Čs. film, s. 2.

76) John T. Caldwell, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham: Duke University Press 2008, s. 37–68.

77) ŽLUTÁ KNÍŽKA (SSSR, 1927, r. F. A. Ocep).

78) V tzv. národních kalendářích Josefa Pečírky, vydávaných do roku 1949, byly otiskovány zábavné i poučné povídky a příběhy, určené pro nejširší okruh čtenářů. Viz Šárka Slavíková, *Pečirkův národní kalendář a osobnosti jeho tvůrců*. Praha: UK FF (nepublikovaná diplomová práce) 2006.

79) Josef Neuberg, Josefa Rovenského dny tápání. In: Václav Wasserman (ed.), *Josef Rovenský*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1957, s. 26–27.

svém, pro úspěšné vykonávání profese scenáristy bylo na rovině každodenní praxe nezbytné představám v hierarchii filmového průmyslu výše postavených výrobců a režisérů vycházet vstříc.

2.4. „Osvědčený“ scenárista: konec Neubergova inkognita

Prívlastkem *tame*, který lze přeložit jako ochočení nebo poslušný, J. Staigerová charakterizovala scenáristy pocházející z řad amatérů, kteří byli v první polovině 10. let najímáni hollywoodskými studii a začleněni do jejich pracovní struktury. Tento typ scenáristů insiderů svoji tvorbu přizpůsoboval požadavkům studií a psal dle jejich směrnic. Jak již bylo uvedeno, standardizovali zápletky původních nebo přejatých příběhů a rozepisovali je do formátu *continuity script*, čímž zároveň ustavovali normy klasického hollywoodského vyprávění a stylu a kvalitativně unifikovali výstupy jednotlivých studií. Spíše než jako kreativní byla jejich práce chápána jako řemeslná. Většina těchto scenáristů byla placena stejně jako jiní řadoví zaměstnanci. Na rozdíl od filmových hvězd nebo slavných spisovatelů, podle jejichž předlohy byl film natočen, jména těchto řemeslníků dle názoru producentů konzument znát nepotřeboval a k diferenciaci produktu na trhu užívána většinou nebyla. Pouze hrstka studiových scenáristů se stala známá také širší kulturní veřejnosti.⁸⁰⁾

Tvůrčí typ J. Neuberga vykryštoval v druhé polovině 20. let. V českém produkčním systému představoval ekvivalent „ochočeného“ autora, profesionálního scenáristy, který svou práci přizpůsoboval požadavkům těch, jejichž rozhodovací pravomoci zrovna podléhal. Tímto způsobem si jakožto živnostník na volné noze plnící zakázky získal důvěru výrobců a režisérů, dobovým slovníkem osvědčil se. Zkrocením sebe sama, respektive vlastních autorských a uměleckých ambic, se scenárista sice vzdával kontroly nad dílem a akceptoval svou podřadnou pozici v hierarchii filmových profesí, ne vždy to ovšem muselo automaticky znamenat rezignované zrutinizování tvůrčí práce.⁸¹⁾ Ačkoliv byl Neuberg na dění v kinematografii ve 20. letech aktivně zainteresován, jeho finanční situace nebyla příliš příznivá. Na rozdíl od amerických kolegů mu psaní scénářů, na kterém se většina výrobců snažila ušetřit, po ekonomické stránce neumožňovalo ani to, aby opustil své hlavní zaměstnání na poště a plně se věnoval filmu. Podobné těžkosti, jak se zdá, sdílel s Wassermanem, kterému v druhé polovině 20. let psal do italského Torina:

Se mnou je to zvláště zlé. Prožívám tutéž situaci jako v létě a věř, že jinak bych hleděl pomoci Ti v situaci Tvoji, jistě naléhavě. Prozatím myslím, že je moje alespoň časově naléhavější, a proto mi odpustiš, že nemohu prozatím víc než sehnati pro Tebe nějakou práci. Dostal jsem Tvůj dopis z Torina a postrádám v něm jakýchkoliv pokynů, kam a s kým (alespoň přibližně) navázati styků pro Tebe.⁸²⁾

80) J. Staiger, „Tame“ Authors and the Corporate Laboratory: Stories, Writers, and Scenarios in Hollywood, s. 35–41.

81) Neubergovy nezažehnosti filmařskou rutinou si mezi jinými povšiml například filmový historik Luboš Bartošek. Srov. Luboš Bartošek, *Desátá múza Vladislava Vančury*. Praha: ČSFD 1973, s. 81.

82) Josef Neuberg, rkp., adresováno: pan V. Vodička, list č. 3, Torino, Fermo posta Centrale, Italia, 24. 1. 1927. NFA, f. Václav Wasserman 1922–1967 (1971), k. 1, inv. č. 66.

Přestože Neuberg i Wasserman pro film pracovali na volné noze, silná pouta, která se v něm éře ustavila mezi nimi, režiséry a výrobci bránila vstupu nových aktérů do daného pole celou následující dekádu.⁸³⁾

Úroveň českých filmů byla v druhé polovině 20. let hodnocena jako kritická. Protože za jednu z hlavních příčin byl označován nedostatek vhodných námětů k zfilmování, v letech 1927–1929 bylo vyhlášeno několik klání o nejlepší původní libreto.⁸⁴⁾ Výsledky všech soutěží byly tristní. V podstatě ale pouze potvrdily, že profesionální spisovatelé se spolupráce s filmem straní a že autoři, stejně jako literární amatéři, kteří se soutěže zúčastnili, nemají představu o tom, jak se vlastně pro film má psát, jaké jsou potřeby filmového průmyslu nebo technické a finanční možnosti domácích výroben.⁸⁵⁾ Neuberga, aniž by o to sám usiloval, tento stav věcí stále ostřeji vymezoval vůči amatérským literátům i spisovatelům z povolání. Krajiním příkladem prohlubujících se rozdílů mezi insidery a ostatními literáty je činnost členů uměleckého sdružení Devětsil. Ti ve 20. letech rozvíjeli od praxe odtržené teorie psaní pro film⁸⁶⁾ a bez ambic pokusit se o realizaci vymýšleli poetistické scénáře, které chápali jako nový umělecký žánr, svou formou blízký poezii.⁸⁷⁾

Dle mínění Quida E. Kujala by bylo spisovatele pro práci u filmu možné získat pouze za předpokladu vyššího finančního ohodnocení původních námětů a dostatečné publicity, věnované jejich autorům v rámci reklamní kampaně filmu. Redaktor *Českého filmového zpravodaje* proto navrhoval, aby výrobci byli smluvně zavázáni jména autorů zřetelně uvádět na každé filmové kopii, „abychom konečně vedle herců a režisérů měli i své populární filmové autory, jako je má dnes Amerika, Německo a Francie“.⁸⁸⁾

83) O. Vávra se ve svých pamětech rovněž pozastavoval nad tím, jak obtížné pro něj bylo v polovině 30. let mezi tyto svazky průkopníků, jeho slovy kabaretérů a podnikatelů, proniknout. Viz O. Vávra, *Paměti aneb Moje filmové 100letí*, s. 43.

84) Srov. Amerika přiklání se k originelním filmovým sujetům. *Český filmový zpravodaj* 6, 1926, č. 24 (19. 6.), s. 3; Quido E. Kujal, Soutěž na nejlepší filmové libreto. *Český filmový zpravodaj* 7, 1927, č. 5 (5. 2.), s. 1–2.

85) Viz K soutěži na nejlepší filmové libreto. *Český filmový zpravodaj* 7, 1927, č. 19–21 (21. 5.), s. 11; Soutěž na nejlepší filmové libreto. *Český filmový zpravodaj* 7, 1927, č. 15 (16. 4.), s. 7; Soutěž na nejlepší původní filmové libreto. *Zpravodaj zemského svazu kinematografů v Čechách* 7, 1927, č. 8 (10. 8.), s. 6. Pozn.: Do soutěže Organizace československého Filmového herectva, subvencované ministerstvem obchodu, bylo přihlášeno 89 prací, ve výsledku byla vybrána pouze tři libreta a první cena nebyla udělena. Jak se píše filmové libreto. *Filmová tribuna* 1, 1929, č. 1 (duben), s. 14–15; Výsledek soutěže na nejlepší filmové libreto. *Český filmový zpravodaj* 8, 1928, č. 45–47, s. 14. Pozn.: doručeno 191 prací, avšak první cena nebyla udělena. Rovněž viz František Herman, Na okraj soutěže Filmové ligy. *Filmový kurýr* 3, 1929, č. 3 (19. 1.), s. 2; Soutěž na filmové libreto. *Filmový kurýr* 3, 1929, č. 40 (4. 10.), s. 2. Pozn.: Jednalo se o soutěž s obuvnickou tematikou.

86) Viz Artuš Černík, Úkoly moderního filmového libretisty. *Pásmo* 1, 1925, č. 13–14, s. 6.

87) Jak vysvětlil Petr Ingerle, mezi autory, kteří patřili k blízkému okruhu Devětsilu, se výjimkou potvrzující pravidlo stal spisovatel a dramatik Jiří Mahen. Ten o realizaci svého libreta „Clown Čokoláda“, které bylo součástí sborníku podobných prací s názvem *Husa na provázku* vydaného již roku 1925, alespoň usiloval. V korespondenci s básníkem Františkem Halasem z roku 1936 příčinu neúspěchu spojoval se svým postavením mimo filmový průmysl. Petr Ingerle, Osamělý záškodník avantgardy. In: Lucie Česálková – Petr Ingerle, *Brněnský Devětsil a multimediální přesahy umělecké avantgardy*. Brno: Moravská galerie v Brně 2014, s. 81. Psaní poetistických scénářů sloužilo členům Devětsilu také jako kreativní hra k vlastnímu pobavení. V tomto smyslu svými počiny navázali na iniciativu literátů Františka Langera, Maxe Broda a Otto Picka, kteří v 10. letech přispěli do sborníku nerealizovaných libret s názvem *Das Kinobuch*. Více I. Klimeš, *Z počátků scenáristiky v českých zemích*, s. 58–63.

88) Filmovým autorem je zde míněn spisovatel píšící pro film. Viz Q. Kujal, c.d., s. 2.

Společně s podněty učinit z psaní pro film prestižní povolání sehrálo významnou úlohu pro Neubergovo definitivní vystoupení z anonymity oživení odborové činnosti a snaha pozvednout společenský status pracovníků ve filmu. Václav Binovec, od konce 20. let zastávající funkci předsedy odborové Organizace československého filmového herectva a zaměstnanců filmových výroben, prohlašoval, že k pozvednutí produkce na kvalitativně vyšší úroveň by bylo třeba zlepšit pracovní podmínky samotných tvůrců, odbourat jejich existenční nejistoty. Jelikož se spisovatelé od filmu distancovali, ve výběru konkrétních námětů měli výrobci dát důvěru osvědčeným režisérům a filmovým pracovníkům. Východiskem z námětové a kvalitativní krize české kinematografie se měl stát „dobrý český film“.⁸⁹⁾ Roku 1929 byl na stránkách časopisu *Filmový kurýr* zveřejněn přehled oněch osvědčených pracovníků českého filmu. Jako jediní scenáristé v tomto portfoliu figurovali J. Neuberg, V. Wasserman a Karel Steklý.⁹⁰⁾ Snímky, v jejichž titulcích byl Neuberg poprvé ve své dosavadní kariéře oficiálně uveden jako scenárista, pocházejí právě až z roku 1929. Posvěcení, kterého se mu dostalo ze strany filmového průmyslu, vypovídalo o jeho znalosti pravidel hry a schopnosti naplňovat představy o tom, jak by měl pro účely produkce upotřebitelný scénář vypadat. Na tento systém představ se podrobněji zaměří poslední část této studie.

3. Dobrý scénář a logika práce mainstreamového scenáristy

Britský filmový historik Ian W. Macdonald zastává názor, že v rámci výzkumu scenáristiky není nutné soustředit pozornost pouze na scénář samotný. Jelikož scenáristé dle jeho mínění věří v určitý způsob, jak se má psát, a tato víra zpětně formuje jejich práci, předmětem analýzy by se měla stát také samotná logika, podle které je scénář konstruován.⁹¹⁾ V tomto ohledu jsou nedocenitelným zdrojem informací především již zmiňované scenáristické manuály z roku 1923, *Jak se píše filmové libreto?* a *Jak psáti pro film?*. Ty je třeba chápat jako „gesto partikularismu“, kdy scenáristický diskurs vyděloval určitou zájmovou skupinu insiderů, která své potřeby a tužby prezentovala ostatním, tzn. široké veřejnosti, spisovatelům z povolání i amatérům, ve formě pouček, jak správně psát. Kdo chtěl prodat svůj námět nebo scénář a být součástí hry, musel tato pravidla akceptovat. V opačném případě byla jeho práce označena za neprofesionální nebo pro účely produkce neupotřebitelnou.⁹²⁾

89) Václav B i n o v e c, Všichni pro dobrý český film. In: Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1929–1934*. Praha: Čefis 1935, s. 15–16. Význam označení dobrý český film se stejně jako význam dobrý scénář lišil v závislosti na mluvčím i době. Více viz níže v hlavním textu. Touto problematikou se podrobněji zabývám také v samostatné kapitole disertační práce.

90) Viz Českoslovenští filmoví pracovníci. *Filmový kurýr* 3, 1929, č. 10 (9. 3.), s. 13. Jako libretisté byli uvedeni Eduard Šimáček a Karel Smrž. Steklý spolupracoval anonymně jako scenárista v tandemu s Wassermanem ještě ve 30. letech. První kredity oficiálně obdržel za scénář k filmu *U SVATÉHO ANTONÍČKA* (1933). Funkci Wassermana jakožto „gatekeepera“ pro adepty a nové filmové autory popisují rovněž v samostatné kapitole své disertace.

91) Ian W. M a c d o n a l d, „...So it's Not Surprising I'm Neurotic“. The Screenwriter and the Screen Idea Work Group. *Journal of Screenwriting* 1, 2010, č. 1, s. 55.

92) S. M a r a s, c. d., s. 23–24, 154–157, 163. K této problematice také viz Terry B a i l e y, Normalizing the Silent Drama: Photoplay Manuals of the 1910s and Early 1920s. *Journal of Screenwriting* 5, 2014, č. 2, s. 209–224.

Lze předpokládat, že Lamačova příručka reflektovala preference komerčně založeného výrobce a progresivního režiséra pohlížejícího na film jako na obchod, ve kterém rozhoduje názor diváka.⁹³⁾ Jarolův manuál zastupoval podobné zájmy společnosti, která v letech 1918–1923 vyprodukovala na domácí poměry nadstandardní množství 26 filmů.⁹⁴⁾ Lamač i Jarol ve svých spiscích považovali film za zábavu pro masu. Jakákoliv inovace či dokonce experimentování jeho výrobu prodražovalo a opouštět vyšlapané cesty bylo zároveň z podnikatelského hlediska riskantní. Většina pouček, jak správně psát, proto byla podmíněna imperativem návratnosti investovaných financí, minimalizace nákladů, snadné technické proveditelnosti a oslovení co nejširšího „lidového“ publika. Například Jarol stran požadavků na vhodný námět a dobrý scénář radil, aby se potenciální autoři při volbě látky v první řadě podřídili vkusu obecnstva a potřebám jednotlivých výroben. Zástupce Weteby konkrétně doporučoval především „průměrné drama společenské, odehrávající se v době přítomné, a nečinící velikých nároků na výpravu“.⁹⁵⁾ Nežádoucí, protože z finančního hlediska nejobtížněji realizovatelné, byly historické náměty. K úspornosti Jarol nabádal i v souvislosti s předepisováním interiérových scén, prakticky vyžadujících další výdaje na výrobu staveb a kulís v ateliéru. Pro srovnání: původní námět k filmu *DRVOŠTĚP* (1922), který byl v Lamačově příručce kanonizován jako vzorový text, byl slovy autora látkou volenou tak, „aby se hodila pro obecnstvo jakéhokoliv vzdělání, národnosti, náboženství, politického směru, aby nikde nenarazila“.⁹⁶⁾ Lamač zároveň poukázal na důležitost práce s emocemi masového publika, když doplnil, že „spojuje momenty vážné, humoristické, groteskní, scény dramatické, komické i značně napínavé, takže uspokojí diváky také jakéhokoliv povahového založení.“⁹⁷⁾ Logika práce mainstreamového scenáristy se dle výrobců proto měla řídit především v nesčetných obměnách se vracejícím příkázáním, že pro podnikatele ve filmovém oboru je dobré to, co je dobré pro diváka.

Obecně se česká kinematografie z námětového hlediska vyvíjela v relativně těsném sepectí s tehdejší populární literaturou a divadlem. Nad původními náměty převažovaly adaptace literárních děl okrajových, avšak čtenáři velmi oblíbených spisovatelů.⁹⁸⁾ Literárně ambicióznější předlohy byly voleny méně často, ovšem rovněž především s ohledem na jejich čtenářskou oblibu.⁹⁹⁾ Tyto preference měly své kořeny ve výrobci sdíleném přesvědčení, že co je úspěšné v jednom médiu, bude i v druhém. Prvními třemi Neubergem podepsanými scénáři byly adaptace románů *Tchán Kondelík a zeť Vejvara* Ignáta Herrmanna, *Boží mlýny* Jana Vrbý a divadelní hry *Plukovník Švec* Rudolfa Medka.¹⁰⁰⁾ Všechny látky odpovídaly nejenom požadavku čtenářské popularity, ale také literární kvality. Tvorba

93) Srov. J. Horníček, c. d., s. 55.

94) V. Opěla aj., *Český hraný film I (1898–1930)*.

95) V. A. Jarol, c. d., s. 8–9.

96) K. Lamač, c. d., s. 28.

97) Tamtéž.

98) Mezi nejčastěji vyhledávané autory populární literatury patřil Josef Skružný, Jan Klecanda, Bohumil Zahradník-Brodský, Popelka Bilianová, Josef Haise-Týnecký ad. L. Bartošek, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*, s. 69–70.

99) Filmově zpracována byla díla Boženy Němcové, Jana Nerudy, Karla Hynka Máchy, Karolíny Světlé, Aloise Jiráska, Josefa Kajetána Tyla ad. Tamtéž.

100) Podkladem scénáře k snímku *PLUKOVNÍK ŠVEC* byl vedle divadelní hry také Medkův román *Mohutný sen* a kronika *Za svobodu*. V. Opěla aj., *Český hraný film I (1898–1930)*, s. 150.

I. Herrmanna, včetně humoristické idyly o Kondelíkovi, byla dobovou kritikou nazírána jako hodnotná literatura. Tragédie milostného trojúhelníku z prostředí chodských sedláků J. Vrby byla oceněna výroční cenou České akademie. Přestože státotvorné drama R. Medka ve své době vyvolalo četné spory o výkladu historie, čímž na sebe nepochybně strhlo pozornost veřejnosti, filmové zpracování života českého legionářského důstojníka získalo predikát kulturně výchovného filmu osvobozeného od dávky ze zábav a stalo se vedle snímku SVATÝ VÁCLAV (1929) druhým českým velkofilmem.

Přesné statistiky návštěvnosti a tržeb snímků TCHÁN KONDELÍK A ZEŤ VEJVARA (1929), BOŽÍ MLÝNY (1929) a PLUKOVNÍK ŠVEC (1929) nejsou bohužel známy. Lze však odhadovat, že byly relativně rentabilní. Jak totiž roku 1929 prohlásil tehdejší předseda Ústředního svazu kinematografů v ČSR Vladimír Wokoun, největších úspěchů dosahovaly snímky s národními motivy a charaktery a z žánrů veselohry.¹⁰¹⁾ Domněnky o popularitě filmů lze také ověřit metodou, představenou v knize *Konzervy se slovy* P. Szczepanika. Ten potenciální návštěvnost a komerční úspěch filmů uváděných v pražských kinech od konce 20. let doložil výpočtem jejich „indexu popularity“, který je součinem počtu premiérových týdnů a počtu sedadel biografů, ve kterých byl film uváděn. Vychází se přitom z předpokladu, že ke změně programu v kinech docházelo právě na základě poměru mezi kapacitou sálu a diváckou návštěvností.¹⁰²⁾ Zatímco TCHÁN KONDELÍK A ZEŤ VEJVARA a BOŽÍ MLÝNY při svém premiérovém nasazení dosáhly „indexu popularity“ 3042 a 3310¹⁰³⁾ a mezi deset největších hitů pražských kin se roku 1929 nedostaly, když desáté PRAŽSKÉ ŠVADLENKY docílily hodnoty 4103,¹⁰⁴⁾ snímek PLUKOVNÍK ŠVEC v sezoně 1930 figuroval v žebříčku deseti nejlepších na čtvrtém místě při skóre 10800.¹⁰⁵⁾ V ohledech divácké přízně a rentability tedy Neubergovy scénáře a na jejich základě natočené filmy mohly potenciálně naplňovat tehdejší představu o „dobrém českém filmu“.

Vedle ekonomických otázek byla v obou příručkách, v Lamačově však zřetelněji a nesrovnatelně komplexněji, pozorovatelná také tendence vyznačit určitou hranici okolo nového řemesla a specifické techniky psaní. Moderní scenáristiku se autoři snažili legitimizovat tím, že ji vymezovali vůči jiným literárním druhům, například divadelnímu dramatu nebo románu.¹⁰⁶⁾ Konkrétně Lamač zdůraznil, že pro text scénáře byla charakteristická forma, omezená pouze na stručný popis akce a děje. Poetické pasáže a líčení subjektivních pocitů postav, které neměly přímý obrazový protějšek, zde postrádaly opodstatnění.¹⁰⁷⁾ Tím, co odlišovalo mistry od učňů, byla schopnost vyjadřovat se pomocí řetězce logicky na sebe navazujících záběrů¹⁰⁸⁾ a kombinací celků, polocelků, polodetailů

101) Vladimír Wokoun, Otázka programů v ČSR. In: Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1929–1934*. Praha: Čefis 1935, s. 11.

102) Petr Szczepanik, *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host 2009, s. 273.

103) Pro výpočet jsem využil statistik Jiřího Havelky, viz J. Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1929–1934*, s. 91, 94. Jiří Havelka, *Seznam kin v ČSR podle stavu 1. ledna 1933*. Praha: Čefis 1935, s. 3–6.

104) P. Szczepanik, *Konzervy se slovy*, s. 315.

105) P. Szczepanik, *Konzervy se slovy*, s. 316.

106) Srov. T. Bailey, c. d., s. 209–224.

107) K. Lamač, c. d., s. 8, 31–32.

108) Běžný celovečerní film, Lamačem chápán jako šestiaktový, byl údajně standardně složen z 200–500 takových záběrů. Tamtéž, s. 22.

a detailů, oddělených clonami a titulky, současně vést divákovu pozornost a zprostředkovávat informační vodítka, která jsou důležitá pro porozumění vývoji vyprávění.¹⁰⁹⁾ To mělo být chronologické, lineární a kauzálně se vyvíjející, s dostatečně bohatým, završeným dějem, s jednou hlavní dějovou linií, případně i vedlejšími, které s ní ale přímo souvisely, a zajišťovaly tak koherenci příběhu.¹¹⁰⁾ Předpokladem dobrého scenáristického zpracování bylo také funkční pojetí stylu, neboli úsporné užívání netradičních technik a groteskních, fantastických nebo psychologických efektů kamery. Lamač v této souvislosti odkazoval například na zrychlení a zpomalení akce, horizontální a vertikální panoramy, rozostřování obrazu nebo takzvané „visiony“.¹¹¹⁾

Z hlediska výstavby příběhu, kterou se Jarol ve své příručce nezabýval, Lamač představil strukturu se třemi částmi značenými jako expozice, hlavní děj a katastrofa. Ačkoliv konstatoval, že důležitá je stavba příběhu jako celku, o komerčním úspěchu či neúspěchu dle jeho názoru rozhodoval především první a ještě více poslední dojem. Jak vysvětloval, publikum bylo třeba zaujmout a uchvátit hned úvodními záběry, jinak hrozilo, že si učiní „ukvapený úsudek, že se jedná o film slabý, a jest již daleko těžší po takovémto odsouzení opět zájem obecnosti získat“.¹¹²⁾ Obtížnost expozice spočívala vedle úkolu zaujmout také v potřebě krátce představit postavy a nevtíravě divákovi distribuovat všechny pro hlavní děj relevantní informace. Zatímco způsob jejího provedení vypovídal o úrovni ovládnutí řemesla, závěr filmu, kdy katastrofou vrcholilo potud postupně vzrůstající napětí a docházelo k vyřešení konfliktu, měl být proveden konvenčním happy endem. Ten, přestože mohl působit jako neorganický dodatek, zvyšoval obchodní potenciál, a proto na něj bylo radno pamatovat.¹¹³⁾ Jakkoliv byl rozvíjen konflikt a zpracován hlavní děj, jehož součástí byla také takzvaná hlavní scéna, ve které se měly sbíhat z počátku samostatně se vyvíjející dějové linie, pokud měl film nevýrazné zakončení, byl z obchodního hlediska dopředu „ztracen, jelikož poslední dojem je nejsilnější a zůstane nejsnáze v paměti“.¹¹⁴⁾

Lamačovo pojetí scenáristiky se vyznačovalo čitelným sklonem racionalizovat pracovní metody produkce příběhů na mnoha rovinách. Lamač chápal psaní pro film jako máchu odvislou od zkušenosti, nikoliv jako uměleckou disciplínu. V jeho textu je vzhledem k době vzniku jedinečné především to, že do jádra tohoto řemesla nad výše uvedené umís-

109) Titulek, další ze základních výrazových prostředků němého filmu, byl považován za pomocný nástroj, který měl sloužit vývoji vyprávění a jeho snadnějšímu pochopení. Dle funkce Lamač rozlišoval tři základní typy, a sice titulky, které informovaly o místě, čase nebo situaci, titulky, které nahrazovaly pro děj nepodstatné události a plnily tak eliptickou funkci, a titulky, které pomocí přímé řeči nahrazovaly to, co herec nebyl schopen vyjádřit mimikou, gesty nebo akcí. Způsob zpracování třetího, dle Lamače nejobtížnějšího typu titulků vypovídal o schopnostech autorů. Jako dialogické vsuvky musely být stručné, ale zároveň souznít s charakterovými vlastnostmi mluvčího. Běžný celovečerní, tedy šestiaktový film dle Lamače standardně obsahoval kolem 120 titulků. Tamtéž, s. 10, 21–24.

110) Tamtéž, s. 12, 17–21.

111) „Visiony“, Lamačem označované také jako „zjevení“, ukazovaly představy, vzpomínky nebo sny postav. Obezřetně mělo být užíváno také symbolů nesoucích skryté významy. Tamtéž, s. 10–11.

112) Tamtéž, s. 19.

113) Filmy se špatnými konci u nás šly dle Lamačových zkušeností mnohem méně na odbyt. V USA pak byly údajně téměř neprodejné. Jak na příkladu snímku Jaroslava Siakela autor příručky vysvětlil, „Americká společnost Tatrafilm, která loni vyrobila na území republiky film JÁNOŠÍK, který skončil tragicky, musila nahrát ještě jeden veselý konec, aby film mohl být v Americe uveden.“ Tamtéž.

114) Tamtéž.

til také schopnost kombinovat základní stavební jednotky, kterými byly „pro oko“¹¹⁵⁾ diváka volené různorodé charaktery, prostředí a rekvizity. Tyto zaměnitelné prefabrikáty po smontování dávaly vzniknout viditelným a fyzickým, nikoliv niterným či psychologickým konfliktům a ději. Podstatou dobře napsaného scénáře a klíčem k diváckému úspěchu filmu pak byla práce s všeprostupujícími výraznými kontrasty.¹¹⁶⁾ Lamačova příručka svému čtenáři jasně naznačovala, že existuje něco jako „dobrý“ a „špatný“ scénář a také „správná“ a „nesprávná“ metoda jeho psaní. Pokud bychom chtěli pochopit, jak Lamač uvažoval o kvalitě, mají zásadní výpovědní hodnotu především ty pasáže spisku, ve kterých se vymezoval či kladně odkazoval k zahraničním vzorům. Nejenom ve výše uvedených ohledech výstavby vyprávění jako celku nebo skládání příběhů ze zaměnitelných částí se explicitně odvolával na praxi moderních amerických scenáristů. Jejich metody uváděl jako vzorové a stavěl do kontrastu k praxi německé, kde například scenáristé členili příběh do několika aktů, přičemž ovšem každý z nich byl dramaticky ucelen. Takovou metodu, která kladla větší důraz na propracovanou výstavbu vyprávění, Lamač neváhal označit za „závadnou“,¹¹⁷⁾ tj. pro masové populární médium filmu nevhodnou.

Také pro scenáristy Wassermana a Neuberga byla dle mínění žurnalisty Jiřího Hrbase příznačná pracovní metoda, kdy nejdříve sbírali a „psali gagy, nápady, situace, zápletky“,¹¹⁸⁾ a z nich až poté skládali příběhy pro filmové plátno. Racionalizovaný přístup k psaní pro film se otiskl i do netradičního zadání veřejné soutěže, kterou Neuberg uspořádal v druhé polovině 20. let. Na stránkách časopisu *Kino*, jehož byl v té době redakčním členem, vyhlásil ambiciózní plán „položít základ nové produkci české groteskní veselohry“,¹¹⁹⁾ implikující záměr nastartovat sériovou výrobu určitého subžánru. V první kategorii soutěže měla být hodnocena „nejlepší groteskní maska“, v druhé „nejoriginálnější námět dvoudílného libreta groteskní veselohry“ a ve třetí „nejlepších 10 situačních filmových vtipů“. ¹²⁰⁾ Zatímco za vzor situačních vtipů sloužily scénky ze snímků *KID* (1921) a *ZLATÉ OPOJENÍ* (1925) Charlese Chaplina, námět dvoudílného libreta i groteskní maska měly být dle podmínek soutěže přizpůsobeny českému prostředí a evokovat výrazné české typy.¹²¹⁾ Nic bližšího nežli to, že Neubergova iniciativní činnost byla v redakci časopisu *Kino* rozvíjena navzdory nedůvěře jeho kolegů, se bohužel z dostupných zdrojů o této akci nelze dozvědět.¹²²⁾

Samostatné situační vtipy nebo charakterové typy, které měla veřejnost společně s librety do redakce časopisu zasílat, Neubergovi mohly potenciálně sloužit jako zásobárna určitých stavebních prvků, pro které by při psaní sahal. Neubergovy scénáře napsané od

115) Tamtéž, s. 16.

116) Tamtéž, s. 14–16.

117) Tamtéž, s. 12–13.

118) Jiří H r b a s, Otakar Vávra, scenarista a režisér. *Film a doba* 22, 1976, č. 4, s. 196.

119) Upozorňujeme na zahájenou Filmovou soutěž o ceny. *Kino* 1927, č. 22 (4. 3.), s. 11.

120) Tamtéž.

121) Neuberg čtenářům vysvětloval, že „Krátkým vtipem jest např. Chaplinův tanec s napíchnutými dalaťkami (ZLATÉ OPOJENÍ), nebo přeměna ložní přikrývky v župan, prostrčením hlavy prostříhnutým otvorem (KID)“. Tamtéž.

122) Josef Neuberg, rkp., adresováno: pan V. Vodička, list č. 3, Torino, Fermo posta Centrale, Italia, 24. 1. 1927. NFA, f. Václav Wasserman 1922–1967 (1971), k. 1, inv. č. 66.

konce 20. let, respektive logika práce, která za nimi byla ukryta, prozrazují, že se do určité míry identifikoval s ideologií komercializace filmové produkce, potažmo metodami psaní pro film, jimž jako předobraz sloužila praxe amerických scenáristů.¹²³⁾ V souladu s principem komerční tvorby byla i ta Nebergova založena na podobnostech, kontinuitách a předvídatelnosti,¹²⁴⁾ respektive variacích příběhů, postav, situací a v případě komedií i „klaunských“ výstupů, vtipů či slovních hříček. Přenášení „šťastných“ nápadů a využívání toho, co takzvaně funguje, patřilo k prostředkům, jak zvýšit šance na prodej scénáře, případě kasovní úspěch filmu. Nadto například opakování person komiků, jak vysvětluje historik Geoff King, bylo pro diváka jedním z nejpřitažlivějších atributů filmových komedií již od 10. let.¹²⁵⁾

Několik poznámek na závěr

Nebergova scenáristická práce se ve 30. letech stala natolik žádanou, že mohl konečně opustit své místo poštovního úředníka a přejít do pozice profesionálního scenáristy, pracujícího na volné noze pouze pro film. 30. léta představovala v jeho kariéře jednoznačně nejpłodnější a z žánrového hlediska nejpestřejší období. Dle výpočtu filmového historika Luboše Bartoška u nás bylo v letech 1929–1939 natočeno 382 filmů.¹²⁶⁾ Ve stejném období bylo realizováno 27 Nebergových scénářů, 44 Wassermanových a 15 scénářů K. Steklého. Celkem jich tato trojice vyprodukovala 86, což činilo 22 procent scénářů ke všem u nás v letech 1929–1939 vyrobeným filmům.¹²⁷⁾

123) Otázky opakování a variace určitých témat, zápletek nebo typů postav a jejich funkcí v Nebergových scénářích jsou mimo spektrum zájmu této studie. Pro upřesnění ovšem poznamenávám, že z hlediska výstavby vyprávění, které v zásadě následovalo v hlavním textu popsané paradigma, v jeho dile nelze přehlédnout ani vliv divadelní a kabaretní praxe, která modus vyprávění některých, zejména veseloherních scénářů přibližovala postupům, od nichž se Lamač distancoval. Přestože i tato komplexní problematika zůstává mimo možnosti tohoto textu, předestírám, že stran uvažování o struktuře syžetu v termínech narativně soběstačných aktů, sekvencí či cyklických variací určitých dějových situací mi jako východisko v příslušné kapitole disertační práce sloužily zejména práce Ivana Klimeše, Františka Daniela, respektive na jeho sekvenčním modelu stavějícího Paula Gulina a Radomíra D. Kokeše. Viz Ivan Klimeš, *Narativ optikou projektoru. Přednáška o pěti aktech. Iluminace* 20, 2008, č. 4, s. 5–18; Paul J. Gulino, *Screenwriting: The Sequence Approach*. New York: Bloomsbury Academic 2013; Radomír D. Kokeš, *Poznámky k poetice filmu v českých zemích (1911–1915): Formální tendence, filmová produkce a zubní extrakce. Theatralia* 17, 2014, č. 1, s. 330–352.

124) Viz Peter Blore, *The Screenplay Business: Managing Creativity and Script Development in the Film Industry*. London: Routledge 2012.

125) Viz Geoff King, *Film Comedy*. London: Wallflower Press 2002.

126) Do statistiky byly zahrnuty i jazykové verze. L. Bartošek, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*, s. 356–357.

127) Pozn.: Do statistiky byly započítány i verze filmů, za jejichž cizojazyčné scénáře bylo Nebergovi a Wassermanovi připisováno autorství: BOŽÍ MLÝNY (německá verze), C. A. K. POLNÍ MARŠÁLEK (německá a francouzská), TO NEZNÁTE HADIMRŠKU (německá), ON A JEHO SESTRA (německá), LELÍČEK VE SLUŽBÁCH SHERLOCKA HOLMESE (francouzská), POBOČNÍK JEHO VÝSOSTI (německá). Scénáře k filmům PLUKOVNÍK ŠVEC, PSHLAVCI A HRDINOVÉ HRANIC, na kterých spolupracoval Wasserman s Nebergem nebo Steklým, byly započítány pouze jednou. Započítán byl také podíl Wassermana na literární přípravě filmu VARHANÍK U SV. VÍTA. Zde byl uveden pouze jako autor námětu. Viz V. Opěla aj., *Český hraný film I (1898–1930)*; V. Opěla aj., *Český hraný film II (1930–1945)*. Praha: NFA 1998.

Filmoví režiséři do procesu psaní Neubergovi zasahovali — pokud můžeme soudit z filmových titulků — zcela výjimečně. Z celkem 47 jeho realizovaných scénářů¹²⁸⁾ byli jako spoluautoři uvedeni pouze v sedmi případech.¹²⁹⁾ Spojení sil s osvědčeným scenáristou Neubergem, schopným obratně skládat či adaptovat příběh pro filmové médium a připravit po technické stránce kompletní, pro účely výroby přesto jednoduchý scénář, řadě režisérů umožnilo natočit větší množství snímků ročně. Počínaje němými tituly *TCHÁN KONDELÍK A ŽEŤ VEJVARA* a *PLUKOVNÍK ŠVEC* odstartovala jeho pravidelná spolupráce s režisérem Svatoplukem Innemannem, která do poloviny 30. let dala vzniknout celkem deseti filmům. Obdobně intenzivní byla Neubergova spolupráce s režisérem Miroslavem Cikánem na konci 30. let. S delšími časovými rozestupy mezi jednotlivými projekty, zato však až do momentu svého odchodu do důchodu, spolupracoval s M. Fričem.

Dějiny české kinematografie se z perspektivy scenáristiky jeví jako permanentní námětová či scenáristická krize, která vedle nedostatku kvalitních námětů a scénářů přirozeně znamenala také nedostatek schopných filmových autorů a scenáristů. V souvislosti s touto krizí byla 30., 40. a částečně i 50. léta rovněž obdobím deklarovaného potírání braku, kýče a schematismu, potažmo vracejících se snah o vyloučení „kýčářů“ a „rutinérů“, kteří takové práce produkovali. Výše uvedené statistiky vypovídají o Neubergově racionálním přístupu k psaní scénářů a akceptování pravidel hry filmové produkce. Zatímco z hlediska uměleckých hodnot mohou vzbuzovat pochybnosti, Neubergovo dlouholeté a kontinuální působení v oboru neumožňuje hodnotit jej pouze jako řadového rutinéra, který by byl „snadno“ zaměnitelným kolečkem ve výrobním procesu.

Jan Trnka (1984)

Je absolventem Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. V současné době zde studuje v doktorském programu obor Teorie a dějiny divadla, filmu a audiovizuální kultury. Tématem jeho disertační práce je tuzemská scenáristika 20. – 60. let na příkladu mainstreamového scenáristy Josefa Neuberga. Jako vědecký pracovník je zaměstnán v Národním filmovém archivu v Praze, kde se zabývá dějinami českého filmového archivnictví.

Citované filmy:

Adam a Eva (Václav Binovec, 1922), *Boží mlýny* (Josef Medeotti-Boháč, 1929), *Boží mlýny* (německá verze *Die Gottes Mühlen*; Josef Medeotti-Boháč, 1938), *Bylo to v máji* (Martin Frič, 1950), *C. a k. polní maršálek* (německá verze *Der falsche Feldmarschall*; Karel Lamač, 1930), *C. a k. polní maršálek* (francouzská verze *Monsieur le Maréchal*; Karel Lamač, 1931), *Dáma z Paříže* (*A Woman of Paris*; Charlie Chaplin, 1923), *Drvoštěp* (*Zázračná léčba Dra. Jenkinse*) (Karel Lamač, 1922), *Hrdinové hranic* (Jaroslav Blažek, 1938), *Jánošík* (Jaroslav Siakel, 1921), *Kid* (*The Kid*; Charlie Chaplin, 1921), *Komediantka* (Josef Rovenský, 1920), *Lelíček ve službách Sherlocka Holmes* (francouzská verze *Le*

128) Započítán byl i scénář německé jazykové verze *BOŽÍ MLÝNY*.

129) Dle zjištění P. Szczepanika do roku 1945 režiséři napsali nebo se jako spoluautoři podíleli na 45 procentech scénářů. Do roku 1980 jejich podíl dále narostl na více než 70 procent. P. Szczepanik, *How Many Steps to the Shooting Script? A Political History of Screenwriting*, s. 80.

Roi bis; Robert Beaudoin, 1932), *On a jeho sestru* (německá verze Er und seine Schwester; Karel Lamač, 1931), *Otec Kondelík a ženich Vejvara I.* (Karel Anton, 1926), *Otec Kondelík a ženich Vejvara II.* (Karel Anton, 1926), *Palimpsest* (Joe Jenčík, 1919), *Plukovník Švec* (Svatopluk Innemann, 1929), *Pobočník Jeho Výsosti* (německá verze Adjutant Seiner Hoheit; Martin Frič, 1933), *Pohádka máje* (Karel Anton, 1926), *Pražské švadlenky* (Přemysl Pražský, 1929), *Před maturitou* (Svatopluk Innemann, Vladislav Vančura, 1932), *Psohlavci* (Svatopluk Innemann, 1931), *Setřelé písmo* (*Tajemství staré knihy*) (Josef Rovenský, 1920), *Svatý Václav* (Jan Stanislav Kolár, 1929), *Tchán Kondelík a zeť Vejvara* (Svatopluk Innemann, 1929), *To neznáte Hadimršku* (německá verze Wehe, wenn er losgelassen/Unter Geschäftsaufsicht; Martin Frič, 1931), *U svatého Antoníčka* (Svatopluk Innemann, 1933), *Varhaník u sv. Víta* (Martin Frič, 1929), *Zlaté opojení* (*The Gold Rush*; Charlie Chaplin, 1925), *Zlaté srdéčko* (Antonín Fencel, 1916), *Žlutá knížka* (Fjodor A. Ocep, 1927).

SUMMARY

Formation of Screenwriting Craft in the Czech Cinema of the 1920s and the "Established" Screenwriter Josef Neuberg

Jan Trnka

The study is a part of dissertation, the aim of which is to explain on the example of pioneering Czech professional screenwriter Josef Neuberg's long-time career and fruitful work how the changes in Czech industrial and cultural norms influenced the process of writing and development of Czech screenplays. The study also aims at the reconsideration of the role and position of screenwriter in the Czech production system. A more general, introductory part considers screenplay to be an important prerequisite for the improvement of quality of feature film production and development of film industry. The second part focuses on the profession of screenwriter in the Czech milieu and describes four key problems: its mythical birth, specialization, marginalization and the phenomenon of one's establishment as a screenwriter.

The third part describes how Czech filmmakers envisioned a good screenplay and explains the logic that was expected to guide the work of mainstream screenwriters. The concluding part briefly summarized Neuberg's career in the subsequent decade.

Jiří Anger

Co dokáže trpící tělo?

Melodramatický afekt a SMRT MARIE MALIBRANOVÉ

Afekt je v postmoderní době všudypřítomný, a přesto nám neustále uniká. Známou tezi Fredrica Jamesona o „mizení afektu“ v postmoderní kultuře¹⁾ lze na první pohled snadno vyvrátit, zvláště s ohledem na časté užívání daného termínu v současném akademickém diskursu, ovšem podrobnější čtení takto jednoznačný odsudek znemožňuje. Předně, Jameson měl pojmem „afekt“ na mysli pouze naléhavou subjektivní emoci, kterou jde vyjádřit gestem či výkřikem — afekt v této podobě byl podle něj nahrazen neosobními, volně proudícími intenzitami, jež bývají ovládány zvláštním druhem euforie.²⁾ Tyto intenzity mají paradoxně blízko k vymezení afektů, které používají představitelé „afektivního obratu“ v sociálních a humanitních vědách, jež můžeme vysledovat minimálně od začátku 21. století. Mnoho teoretiků, nejvýznamněji Brian Massumi, Eve Kosofsky Sedgwicková či Sara Ahmedová, začalo zkoumat afekt jako prostředek k uchopení zkušeností, které přístupy vycházející z lingvistiky či psychoanalýzy nedokázaly zachytit. Moderní afektová teorie³⁾ dovoluje blíže tematizovat tělesnou zkušenost, rozeznávat dynamický pohyb a procesualitu v jevech považovaných za hotové či statické a překonávat binární opozice (tělo × mysl, vnitřní × vnější, aktivní × pasivní aj.), bohužel však často pojímá afekt pouze negativně, jako sílu, která vzdoruje, narušuje a vyvádí z klidu, ale nemá žádnou specifickou formu. Ve výsledku tedy mizí i afekt „postmoderní“ a Jamesonova slova se navzdory autorovu původnímu záměru ukazují jako podivně prorocká.

Daný vývoj se projevuje také ve filmové vědě — v posledních dekádách afekt pronikl do slovníku mnoha přístupů, od kognitivismu přes kulturní studia až po postlacanovskou psychoanalýzu, ve významu neosobní intenzity se však používá ve fenomenologické

1) Fredric Jameson, *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991, s. 10–12.

2) Tamtéž, s. 16.

3) Tento zastřešující pojem se dnes běžně používá, viz název zaštitující sbírky esejí: Melissa Gregg – Gregory J. Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press 2010. Vzhledem k různorodosti přístupů a nejednoznačnosti samotného pojmu afekt je však poněkud zjednodušující, proto je nutné jej používat jen s krajní ostražitostí.

filmové teorii a zvláště v deleuzovských filmových studiích. V těchto menšinových disciplínách sloužil koncept afektu k vymezení proti dominanci aparátové teorie, která podřídila vnímání filmu ideologii a signifikaci a na jakýkoli afektivní účinek hleděla s podezíravostí. Obrat předznamenala kniha Stevena Shavira *The Cinematic Body* (1993), jež vyzvala k pozornosti vůči „bezprostřední a násilné smyslové zkušenosti, která zasahuje nejen oko, ale celé tělo“.⁴⁾ Navazující studie z posledních 10–15 let se soustředily právě na afektivní stimulaci těl, ať už filmových nebo diváckých, díky níž se proměňují a vstupují do nových spojení. Problém tohoto přístupu, jak později rozeberu podrobněji, vězí v přílišném okouzlení viscerálními efekty, jež jsou pouze důsledky afektivního procesu — efekty zde představují jakousi tajemnou sílu, která uvádí do pohybu změny a boří zavedené významy, avšak nelze ji uspokojivě postihnout. Ve své studii chci prezentovat konkrétní výraz afektu ve filmovém umění, nastínit formální prvky, které jej umožňují, a ukázat, jak neobvyklé tělesné konfigurace mohou z afektivního procesu plynout.

Jako materiál jsem si vybral experimentální snímek německého režiséra Wenera Schroetera *SMRT MARIE MALIBRANOVÉ* (1972), který dnes není příliš známý, ovšem ve své době signifikantně ovlivnil tzv. nový německý film, předznamenal estetiku queer cinema a inspiroval také intelektuály, mimo jiné Michela Foucaulta či Gillesa Deleuze.⁵⁾ Pro naše účely je relevantní zejména úvodní série živých obrazů (*tableaux vivants*), v nichž dvě ženské figury provádějí zpomalená extatická gesta proti sobě — jejich význam tkví nejen v transformaci melodramatického excesu, tradičně založeného na hyperbolickém vyjádření niterných emocionálních stavů, nýbrž také ve zpřístupnění konkrétního afektu probíhajícího mezi těly, který lze označit termínem *Leidenschaft* (vášnivé utrpení)⁶⁾. Film tedy otevírá třetí cestu mimo oba modely afektů, jež nastínil Jameson, a proto nám bude užitečný i přes své relativní stáří.

Svou studii budu strukturovat následovně. Nejprve představím dominantní přístupy k problému afektu a hlavní definiční znaky, s nimiž budu pracovat. Dále se budu věnovat melodramatickému excesu, především podmínkám, za kterých může dát vzniknout konkrétním afektům. V poslední části pak zaměřím pozornost na působení specifického melodramatického afektu *Leidenschaft* ve Schroeterově filmu.

4) Steven Shavir o, *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1993, s. 24.

5) Foucault tento film zmiňoval v interview s Gérardem Dupontem z roku 1975 jako názorný příklad nového přístupu k tělu v kinematografii, viz Michel Foucault, *Sade: Sargeant of Sex*. In: Sylvère Lotringer (ed.), *Foucault Live: Collected Interviews 1961–1984*. New York: MIT Press 1996, s. 186–189. O několik let později spolu Foucault a Schroeter uskutečnili rozhovor, který se stal základem pro knihu a film francouzského režiséra, scenáristy a kritika Gérarda Couranta. Deleuze snímek rovněž obdivoval a se Schroeterem se dokonce spřátelil, proto je s podivem, že jej nezmínil ve svých knihách o filmu. Ke vztahu Schroetera a Deleuze viz úryvky z rozhovorů se Schroeterem sestavené Milanem Klepíkovem: Werner Schroeter, *Síla imaginace a satanské tango*. *Film a doba* 56, 2010, č. 4, s. 184.

6) *Leidenschaft* v němčině obvykle znamená vášně, ale v kontextu německého romantismu, z něž Schroeter vychází, označuje spíše vášnivě utrpení. K bližšímu vymezení tohoto pojmu se dostanu později.

Teoretizace afektů

Afekty představují fluidní jev, který rozhodně není snadné definovat. Teoretici si zpravidla vystačí s obecnými popisy typu „neosobní intenzita působící na tělo“ či „stávání-se něčím jiným“, jež samy o sobě nedovolují uchopit utváření afektů, natož rozlišovat jejich různé podoby. Nejprve bych tedy chtěl ukázat, že největším problémem dosavadního vymezování afektů je nedostatečný zřetel na jejich temporální charakter, který bude základem mé vlastní definice.

V rámci afektivního obratu můžeme vysledovat pluralitu různých přístupů, z nichž vycházejí dva dominantní vektory: první vychází z psychobiologické teorie afektů Silvana Tomkinse, druhý ze Spinozovy etologie tělesných schopností v interpretaci filosofů Gillesa Deleuze a Félix Guattariho.⁷⁾ Tomkinsovska větev, již nejvýrazněji reprezentovala Eve Kosofsky Sedgwicková,⁸⁾ chápe afekty jako komplexní, přenosné singularity, jež uvádějí individuum do vztahu s ostatními a na rozdíl od pudů mají autotelický charakter: nesměřují k žádnému konkrétnímu objektu či cíli.⁹⁾ Spinozovsko-deleuzovská linie, kterou vede Brian Massumi,¹⁰⁾ se soustředí na transformativní povahu afektů ve vztahu k tělesnosti: Spinoza v *Etice* (1677) definoval afekt (*affectus*) jako modifikaci těla, která „zvětšuje nebo zmenšuje jeho schopnost něco konat“¹¹⁾ — jestliže jsme adekvátní příčinou těchto změn, nazýváme je afekty aktivními, pokud mají příčinu mimo nás, jde o afekty pasivní neboli vášně.¹²⁾ Deleuze na Spinozovo pojetí opakovaně navazoval, nejznatelněji v knihách *Spinoza et le problème de l'expression* (1968) a *Francis Bacon — Logique de la sensation* (1981) a ve dvou publikacích napsaných společně s Guattarim, *Tisíci plošinách* (1980) a *Co je filosofie?* (1991). V nich však kladl důraz na nezávislost afektů na konkrétních časoprostorově ukotvených tělech a vše podřídil tranzitivnímu prožitku změny — v posledním jmenovaném titulu jsou afekty přímo popsány jako „ne-lidská stávání se člověka“.¹³⁾ V Deleuzově díle se afekt zároveň zřetelně liší jak od afekce (*affectio*)¹⁴⁾, kterou obecně myslí stav vzešlý z afektivního střetu těl,¹⁵⁾ tak i od emoce či pocitu. V tomto směru na francouzského filosofa navázal Massumi, který afekt a emoci postavil do protikladu: zatímco emoce je subjektivní, lokalizovaný, sémanticky zakódovaný a jasně rozpoznatelný obsah, afekt je neo-

7) Melissa Gregg – Gregory J. Seigworth (eds.), *Inventory of Shimmers*. In: *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press, 2010, s. 5.

8) Esej *Shame in the Cybernetic Fold* (1995), kterou napsala společně s Adamem Frankem, je považována za průlomovou stať afektové teorie, viz Eve Kosofsky Sedgwick, *Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins*. In: Táž, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press 2003, s. 93–121.

9) Clare Hemmings, *Invoking Affect: Cultural Theory and the Ontological Turn*. *Cultural Studies* 19, 2005, č. 5, s. 552.

10) Jeho nejvlivnější prací byla eseje *The Autonomy of Affect* (1995): Brian Massumi, *The Autonomy of Affect*. In: Táž, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Minneapolis: Minnesota University Press 2002, s. 23–45.

11) Benedikt Spinoza, *Etika*. Praha: Svoboda 1977, s. 179.

12) Tamtéž.

13) Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Co je filosofie?* Praha: Oikymenh 2001, s. 147.

14) Ve Spinozově *Etice* afekce znamená „stav těla, jemuž odpovídá určitý afekt“, viz Benedikt Spinoza, *Etika*. Praha: Svoboda 1977, s. 348.

15) Gilles Deleuze, *Expressionism in Philosophy: Spinoza*. New York: Zone Books 1990, s. 220.

sobní (či před-osobní), tranzitivní, asignifikantní a nejednoznačná intenzita.¹⁶⁾ Jakkoli lze právem namítat, že je Massumiho rozdělení příliš radikální,¹⁷⁾ diferenciací vlastností afektu a emoce dává prostor právě ke konceptualizaci specifických afektů postmoderní éry. Nevýhodu spinozovsko-deleuzovské linie pro náš zájem však představuje ztotožňování afektu s žitou zkušeností: zvláště Massumi dlouhodobě zdůrazňuje abstraktní charakter afektů, jež nelze zachytit, pouze prožít všemi smysly, a svou knihu *Semblance and Event* (2011) přímo věnuje „technologiím žité abstrakce“.¹⁸⁾ V kontextu spekulativní filosofie má taková asociace své opodstatnění, nicméně jako teoretická kategorie v uměnovědném diskursu úplně neobstojí. Kdybychom Massumiho teze domysleli do důsledků, afekt by přesahoval i své různorodé manifestace v umění a mohli bychom mluvit maximálně o okamžitých reakcích diváků na afektivní impulsy, jež lze popsat jen impresivně.

Ve filmové teorii inspirace druhou jmenovanou větví jasně převažuje. Přestože jde stále o relativně marginální trend, během posledních 10 let vyšlo několik pozoruhodných knižních studií afektů ve filmu, např. *Deleuze, Altered States and Film* (2007) Anny Powellové, *Deleuze and the Cinemas of Performance* (2008) Eleny del Ríové, *The Tactile Eye* (2009)¹⁹⁾ Jennifer M. Barkerové, *Post-Cinematic Affect* (2010) zmíněného Stevena Shavira či *The Forms of the Affects* (2014) Eugenie Brinkemové. Zvláště del Ríové se skrze koncepci „afektivně-performativního filmu“²⁰⁾ podařilo objevit neotřelý způsob, jak vnímat destabilizující síly těl uvedených do intenzivního vzájemného kontaktu mimo princip reprezentace, spektaklu a signifikace, nicméně její stať trpí několika symptomatickými nedostatky. Zaprvé, autorka má tendenci vymezovat afekt negativně a abstraktně, jako autonomní, nezachytitelný proud smyslové zkušenosti, který rozbíjí statické konfigurace. Její přístup, jenž je ještě viditelnější např. v práci Powellové,²¹⁾ vede k zakouzlení afektu, k opojení jeho magickým účinkem, které znemožňuje analýzu jeho různorodých podob. Tomuto nedostatku se vyhnula snad jen studie Brinkemové, z níž však za tu cenu vymizela těla a emerze afektů v čase.²²⁾ Dále, v případě konkrétních filmů dává přednost rozboru afekcí,

16) Brian M a s s u m i , *The Autonomy of Affect*. c. d.

17) Např. Sara Ahmed se vymezuje proti Massumiho tezi o autonomii afektu a pojímá afekty a emoce jako neododdělitelné, viz Sara A h m e d , *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2004.

18) Brian M a s s u m i , *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*. New York: The MIT Press 2011, s. 15.

19) Tato kniha sice vychází hlavně z fenomenologie, vliv deleuzovských studií je na ní však rovněž velmi patrný. Autorčino fenomenologické pojetí afektu však zohledňuje především účinky tělesného doteku, nikoli mezi-tělesné rezonance. Viz Jennifer M. B a r k e r , *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press 2009.

20) Elena del R í o , *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2008, s. 1–25.

21) Zvláště to platí o kapitole *Altered Body Maps and the Cinematic Sensorium*, viz Anna P o w e l l , *Deleuze, Altered States and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007, s. 97–136.

22) Brinkemová sice mj. na příkladu Marioniných slz ve slavné sprchové scéně Hitchcockova filmu *Psycho* (1960) ukázala, že expresivita není inherentní vlastností všech afektů, nicméně na základě spíše menšinových forem afektů mylně usuzuje, že výrazivost s afekty není spjatá. Jak později blíže rozvedu, expresivita patří mezi základní znaky melodramatických afektů, byť ne v tradičním smyslu (vnější projev nitra), nýbrž ve významu imanentního rozvíjení a zavíjení afektů v čase. Eugenie B r i n k e m a , *The Forms of the Affects*. Durham: Duke University Press 2014.

tedy výsledku tělesného kontaktu a potažmo dopadu afektivních podnětů na tělo diváka, před afekty: zobecněný afekt přece vystihnout nelze a efekt jde vidět snáze, co pak ale dělat se snímky, které svými formálními prostředky chtějí prezentovat samotné vznikání afektů? Problematický je v daném ohledu pojem „smyslový vněm“ (sensation) — jakkoli Deleuze zdůrazňoval, že smyslové dojmy nelze zaměňovat se „senzací“ či „spontaneitou“,²³⁾ jeho následovníci pojmu užívají hlavně se zřetelem na okamžitý afektivní účinek. A nakonec, s Powellovou, Shavirem a mnoha dalšími sdílí posedlost silou, rychlostí a násilím, a to i v analýze kontemplativních snímků Claire Denisové.²⁴⁾ jako by nebylo možné vystoupit z logiky „dromologické“²⁵⁾ doby. Volání po zohlednění plurality různých trvání by mělo zaznívat mnohem výrazněji.

Na spinozovsko-deleuzovskou linii má smysl navazovat, protože nejlépe vystihuje procesuální stránku afektů a jejich transformativní dopad na těla, je ovšem zapotřebí lépe definovat různé způsoby rozvíjení afektů přímo ve filmech. Nejde o formalismus, který by byl v rozporu s tranzitivní a heterogenní povahou zkoumaných fenoménů, nýbrž o upřesnění, jež umožní rozlišování nuancí. Za tím účelem bych chtěl stanovit tři základní znaky afektů, které do značné míry vycházejí z Deleuzova díla a dosavadních poznatků afektové teorie, ale zdůrazňují jejich konkrétní časovost: o afektech ve filmu totiž platí, že vždy probíhají v čase, ovšem nikoli ve fyzikálním, tedy lineárním a snadno rozdělitelném, nýbrž v trvání, které zahrnuje kontinuitu a zároveň heterogenitu.²⁶⁾

I. Afekty se vynořují v časovém intervalu, kdy těla (případně tělo se svým okolím) zasažená intenzivním podnětem zvenčí přicházejí do vzájemného kontaktu.²⁷⁾ Moment střetu, na nějž soustředí pozornost většina filmovědných studií afektů, je až důsledkem afektivního procesu, hlavní význam nese událost, v níž teprve probíhá formování mezi-tělesných rezonancí s nejistým výsledkem. Důležité jsou tedy nejen generované tělesné změny, ale také produkování nových souvislostí mezi těly či tělesnými částmi.²⁸⁾ Jak později doložím, film jakožto umění vhodné k vyjádření trvání a změny má jedinečný potenciál, aby zachytil i takto obtížně postřehnutelné jevy.

23) Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. London and New York: Continuum 2003, s. 34.

24) Elena del Río se proti tomuto pojetí sice ohrazuje a několikrát hovoří o „vztazích rychlosti a pomalosti“, ovšem afekt téměř vždy pojímá jako okamžité působící. Tento rozpor lze rozpoznat zejména v kapitole věnované filmům Davida Lynche: Elena del Río, *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2008, s. 178–207.

25) Tento koncept zavedl do filosofie Paul Virilio, jenž jej využívá k označení specifické logiky rychlosti, která je vlastní éře globálního kapitalismu, viz např. Paul Virilio, *Speed and Politics: An Essay on Dromology*. New York: Semiotext(e) 1977.

26) Odkazují na pojem Henriho Bergsona, který trvání chápal jako kontinuální, heterogenní a nedělitelnou zkušenost času: „...přemístit se do čistého trvání, jehož plynutí je souvislé a v němž krok za krokem neznamenně přecházíme od jednoho stavu ke druhému“; Henri Bergson, *Hmota a paměť*. Praha: Oikymen, 2003, s. 138. Tento termín však budu využívat především v jeho aktualizovaných podobách zohledňujících problematiku afektů (viz níže).

27) Definice z oficiálního slovníku Deleuzových pojmů („Afekt je změna nebo variace, která nastává ve chvíli, kdy se těla střetnou, či přijdou do kontaktu“) tedy není úplně přesná. Adrian Parr (ed.), *The Deleuze Dictionary: Revised Edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2010, s. 11.

28) Inspirativní je v tomto ohledu pojem Michela Foucaulta „materialismus netělesná“, který označuje způsob myšlení, jenž vychází z materiality těl, ale zdůrazňuje jejich vzájemný pohyb a stávání-se. Tento termín ukazuje cestu, jak myslet afekty mimo striktní dualitu materialismu a idealismu. Michel Foucault, *Řád diskursu*. In: Týž, *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Svoboda 1994, s. 29.

II. Afekty zahrnují specifická a různorodá trvání, jež je nutné vnímat diferencovaně. Deleuze ve své interpretaci Bergsonova stále až příliš psychologizujícího pojetí času zdůraznil pluralitu rozličných trvání,²⁹⁾ dostatečně však nerozvinul temporalitu samotných afektů. Jeho následovníci (nejen) z oblasti filmové teorie pak akcentovali především jejich rychlost a spontaneitu. Omezovat afekty na okamžité smyslové efekty je ošidné, naopak bychom si měli všimnout různých rytmických variací i v rámci jednotlivých filmů, či dokonce scén. Frenetičnost, ale ani pomalost, nejsou subverzivní samy o sobě, proměnlivé mody rychlosti a pomalosti by měly vždy koexistovat.

III. Afekty jsou virtuality, které nelze odloučit od procesu aktualizace. Deleuze, který používal termíny „virtuální“ a „aktuální“ v návaznosti na Bergsona,³⁰⁾ sice považoval afekty za virtuální, ovšem akcentoval, že virtuální je vždy „v procesu aktualizování, neoddělitelné od pohybu své aktualizace“.³¹⁾ Pozdní Deleuze (s Guattarim)³²⁾ a hlavně navazující linie afektové teorie však virtuálním afektům přisuzují autonomii: jakkoli Massumi definuje afekt jako „simultánní participaci virtuálního v aktuálním a aktuálního ve virtuálním“,³³⁾ soustředí se primárně na „čisté“ potenciality nezávislé na manifestacích realizovaných tělesným vztahováním v konkrétním časovém intervalu.³⁴⁾ Afekty nejde uvažovat bez proměnlivých těl, neboť jedině jejich přičiněním se potenciality aktualizují.

Tato obecná vymezení nyní můžeme vztáhnout na specifická pojetí afektů ve filmu. Lze jich najít několik, od minimalistických přes komické až po abstraktní,³⁵⁾ avšak zde se budu zabývat pouze konkrétním melodramatickým afektem *Leidenschaft*. Výhodou melodramatických afektů, z nichž vášnivě utrpení představuje ten nejnázornější, je, že svou expresivitou a performativitou zvýrazňují emerzi afektu jako temporální událost. Nejprve ovšem musíme zjistit, v čem tyto vlastnosti spočívají a jak jich lze dosáhnout.

Jak proměnit melodramatický exces v afekt?

Pátrání po afektech v melodramatu může vzhledem k uvedeným definicím působit zvláště — žánrové melodrama obvykle asociujeme s tradičním modelem vyjádření subjektivních emocí, často v extrémně konvencionalizované podobě. Pojem „melodrama“ (případ-

29) Gilles Deleuze, *Bergsonismus*. Praha: Garamond 2006, s. 33.

30) Zjednodušeně řečeno, „aktuální“ označuje stavy, těla a individua, „virtuální“ trvání, netělesné události a singularity. Důležité je, že aktualizace je vždy diferenciací, která odlišuje aktualitu od virtuálního shluku, z něžž vzešla, a zároveň že virtuální i po této změně zůstává reálně přítomné. Adrian Parr (ed.), *The Deleuze Dictionary: Revised Edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2010, s. 300.

31) Gilles Deleuze, *Bergsonismus*. Praha: Garamond 2006, s. 46. Nejobsáhleji své pojetí aktuálního a virtuálního popisuje v *Logice smyslu* (1968), viz Gilles Deleuze, *Logika smyslu*. Praha: Karolinum 2013.

32) Za upřednostňování virtuálního před aktuálním je Deleuze často kritizován, nejosofistikovaněji Peterem Hallwardem, viz Peter Hallward, *Out of this World: Deleuze and the Philosophy of Creation*. London: Verso 2006. Tato výtku by se ovšem měla týkat především společných prací Deleuze a Guattariho, kde skutečně dochází k jistému odloučení obou jevů ve prospěch abstraktního virtuálního.

33) Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Minneapolis: Minnesota University Press 2002, s. 35.

34) „Nazvěme tento moment bez jakékoli substance či trvání čistou událostí“. Tamtéž, s. 58.

35) Abstrakci je zde myšlena ve vztahu k vyjádření afektů v abstraktním experimentálním filmu, nikoli k výše zmíněné koncepci afektů u Massumiho.

ně přízvisko „melodramatický“) lze nicméně chápat mnohem šířeji, jak ukázal výzkum probíhající od 70. let. Nejzásadnější byla v tomto ohledu stať literárního vědce Petera Brookse *The Melodramatic Imagination* (1976), v níž melodrama není jen žánrem, ale specifickým „modem zobrazování“,³⁶⁾ jenž využívá stylistický exces jako prostředek k vyjádření absolutna v postsakrálním světě.³⁷⁾ Ve filmové teorii pak Thomas Elsaesser svou esejí *Tales of Sound and Fury* (1972) otevřel cestu ke zkoumání hollywoodského rodinného melodramatu jakožto estetického a kulturního fenoménu s hlubokými historickými kořeny, který prostřednictvím „dynamického užití prostorových a hudebních kategorií na úkor intelektuálních a verbálních“³⁸⁾ nasycuje každodenní realitu excesivními znaky, jež symptomatizují neschopnost postav prosadit své touhy v aktuálním společenském systému.³⁹⁾ Z obou studií krystalizuje důležitá kategorie melodramatického excesu, která se projevuje hyperbolickým vyjádřením extrémních emocionálních stavů (zejména utrpení, bolest či frustraci) skrze tělesné symptomy, manýristickou vizuální stylizaci, expresivní hudební stránku či koncentraci intenzivních vášní do pregnantních okamžiků.⁴⁰⁾ Tyto výrazové prostředky směřují k překonání sociálních, psychických či diskursivních omezení v utopické naději na absolutní sebevyjádření. V zájmu co největší srozumitelnosti má melodramatický exces často velmi formalizovanou podobu, ovšem v případě ozvláštnění, viditelného např. ve zmíněných hollywoodských melodramatech z 50. let, může narušit dominantní systém mimetické reprezentace a obrátit pozornost ke svému vlastnímu působení na úkor hledání významů. Tento směr uvažování prohloubila Linda Williamsová, když analyzovala souvislosti mezi melodramatickým excesem a tělesností, či smyslovou zkušeností: melodrama vyjevuje těla zmítaná intenzivními emocemi, protože spoléhá na jejich nakažlivost, jež má vyvolat viscerální odezvu diváka.⁴¹⁾ Spojitost s pozdější afektovou teorií zde lze jasně vysledovat, k rozvinutí konkrétních afektů však dané vlastnosti pořád nestačí, neboť zůstávají jen u smyslových efektů. Melodramatický exces musí být transformován tak, aby překonal ryze subjektivní a kodifikované pojetí emocí a dovolil zachytit průběh kolektivního stávání-se, jež afekty zahrnují. Možnou linii načrtli experimentální tvůrci, mimo jiné Kenneth Anger, Carmelo Bene, Derek Jarman a hlavně Werner Schroeter, kteří využívali melodramatický exces k vyjádření afektů způsobem, jenž zohledňoval jeho imanentně expresivní a performativní potenciál.

Expresivita tvoří definiční vlastnost melodramatického excesu: vždy vyjadřuje skryté či dosud nezjevené kvality, jejichž tvar i účinek závisí na formě výrazu samotného, a v ide-

36) Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press 1995, s. ix.

37) Tamtéž, s. 115.

38) Thomas Elsaesser, *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*. In: Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods*, Vol. 2. Berkeley: University of California Press 1985, s. 173.

39) Elsaesser hovoří konkrétně o hollywoodských melodramatech z 50. let od Douglase Sirka, Vincente Minnelliho, Elii Kazana či Nicholase Raye, jejichž filmy podle něj odhalovaly kontradikce sociální reality USA v 50. letech. Tamtéž, s. 165–189.

40) Něco podobného později vyjádřil Geoffrey Nowell-Smith pojmem „konverzní hystérie“, známým z freudovské psychanalýzy. V analogii k přeměně nevybité emoce, která se u pacienta vrací jako tělesný příznak, je zmíněná energie v melodramatu přenesena na „tělo“ textu, tedy převedena do expresivní mizanscény, rozmáchlých gest a bombastické rétoriky. Geoffrey Nowell-Smith, *Minnelli and Melodrama*. In: Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods*, Vol. 2. Berkeley: University of California Press 1985, s. 193–194.

41) Linda Williams, *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*. *Film Quarterly* 44, 1991, č. 4, s. 2–13.

álním případě vyjevuje problematičnost zažitých forem komunikace. Melodramatický výraz ve filmu nespočívá jen v kódování niterných stavů do jednoduchých gest, neboť filmová gesta jsou z principu fragmentární a prchavá, vždy v sobě zahrnují alespoň nepatrný rušivý element, který šifrování vzdoruje a provokuje divácké smysly svou neuchopitelností, a právě inovovaný melodramatický exces může této potencialitě uvolnit prostor. Napětí mezi formalizací a ozvláštněním můžeme nejsnáze vypořádat ve snímcích němé éry kinematografie, v níž gestická stránka mezi neverbálními prostředky logicky hrála ústřední roli. Melodramatická expresivita přitom nepronikala jen do filmů, jež byly podle Roberty Pearsonové založené na „teatrálním“ (histrionic) hereckém stylu, nýbrž v určité míře také do emocionálně vypjatých momentů ve snímcích ctících „realistický“ (verisimilar) styl performance⁴²⁾ a do filmové avantgardy 20. let, zvláště do německých expresionistických filmů, v nichž ozvlášťující prvky vystupují do popředí.⁴³⁾ Do krajnosti dovádí melodramatickou expresivitu snímek Carla Theodora Dreyera *UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ* (1928), který si (téměř) vystačí jen s tělesnou výrazivostí. Jana z Arku svými gesty a mimikou zdánlivě vyjadřuje cosi niterného, ovšem nezvyklé kamerové úhly, vychýlené rámování a extatický herecký projev Renée Marie Falconettiové činí vnitřní emocionální zkušenost nerozpoznatelnou, a přesto reálnou. Utrpení ducha je zde tělesným fenoménem, zejména fenoménem tváře, jejíž „mikrofyzionomie“⁴⁴⁾ snímek staví na odiv. Deleuzovo označení Dreyerova díla za „typicky afektivní film“⁴⁵⁾ je nicméně trochu zavádějící:⁴⁶⁾ *UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ* totiž stále vyjadřuje spíše afekce a smyslové vněmy než afekty. Rychlá, fragmentární montáž detailů zde navzdory narušování konvenčních pravidel hollywoodské i avantgardní stříhové skladby pořád zdůrazňuje izolaci a konflikt, nikoli vzájemné stávání-se v čase, a tudíž nenechává vyvstat ani afekty. Světy Jany z Arku a kněží spolu nekomunikují, neboť se nenacházejí na stejné rovině — expresivní, ahistorická tvář Jany obracející se k božskému principu stojí v opozici vůči kolektivním, historizujícím

42) Kategorie teatrálního a realistického hereckého stylu Pearsonová vytvořila ve vztahu k rané americké kinematografii. Zatímco teatrální kód, definovatelný „omezenou zásobou“ přepjatých gest vyjadřujících jasně definované emocionální stavy, jež navazovala na výrazový slovník divadelního melodramatu, byl charakteristický pro éru do roku 1907, v letech 1908–1913 docházelo k postupnému příklonu k realistickému kódu, zaměřenému na nenápadná gesta, která odhalovala psychologické motivace postav a měla odpovídat kulturním představám o „reálném“ chování. Roberta E. Pearson, *Eloquent Gestures: The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley: University of California Press 1992. Toto dělení by však nemělo platit striktně, neboť i v „naturalistických“ filmech (např. ve snímcích D. W. Griffitha) se vyskytují momenty nebo celé sekvence, kde teatrální gesta a velké detaily vyjadřující extrémní emocionální hnutí hrají hlavní roli.

43) Vztah německého expresionismu k melodramatickému excesu rozebíral např. Richard Murphy. Prchavá hysterická gesta v hrozivě deformovaných kulisách rozvracejí represivní mechanismy principu reality a odhalují v protagonistech „svobodnou, ač provizorní schopnost vznést nové společenské, psychické a mravní nároky“. Richard Murphy, *Poetika hysterie: expresionistické drama a melodramatická imaginace*. In: *Teoretizace avantgardy: modernismus, expresionismus a problém postmoderny*. Brno: Host 2010. Německý expresionismus, včetně toho filmového, však z afektivního hlediska limituje jeho výhradní důraz na dramatizaci subjektivity a psýchy, tudíž často končí jen v opozici individua vůči realitě.

44) Béla Balázs, *Theory of the Film: Character and Growth of the New Art*. London: Dennis Dobson 1952, s. 65.

45) Gilles Deleuze, *Film 1: Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv 2000, s. 131.

46) Problém je dán tím, že ve své taxonomii filmových znaků explicitně uvažoval afekty jen v režimu obrazu-pohybu, konkrétně v podobě obrazu-afekce, a nikoli z perspektivy obrazu-času. Tamtéž, s. 110–150.

tvářím katolických duchovních.⁴⁷⁾ Ani fascinující tvářnost nelze v tomto kontextu vnímat neproblematicky: film sice deteritorializuje klasický velký detail a dává vyniknout polyfonní hře mimických nuancí, ale ponechává tvář jako hlavní organizující jednotu vytrženou ze souvislosti těla, potažmo z tělesného kontaktu s okolním světem, a rovněž z časového kontinua.⁴⁸⁾

Jak tedy zařídit, aby melodramatický výraz produkoval afekty, a ne jen emoce či afekce? Musí se stát událostí, která v sobě zahrnuje jak podmínky svého vzniku, tak mnohost potenciálních aktualizací.⁴⁹⁾ „Výraz-událost“⁵⁰⁾ nepotřebuje subjekt ani niternost, vzniká kontinuálním rozvíjením a zavíjením vnějšku, jenž zasahuje těla, v nichž (a mezi nimiž) se potenciality mohou realizovat v konkrétní vzájemná gesta. Afekt představuje proces působící v intervalu mezi impulsem a odpovědí, který uvádí do pohybu nová, transformativní spojení mezi prvky na rovině imanence. Film může expresi afektů vyjavit tak, že scény či sekvence uchopí jako události, jež zahrnují rezonující těla v průběhu kolektivního stávání-se — důležité je najít vhodné prostředky. Již jsme viděli, jak melodramatický exces dokáže moment výrazu učinit viditelným a rezonantním, ovšem událostní rozměr získává až ve filmech experimentálních tvůrců, kteří exces redefinovali. Některá progresivní melodramatická díla, kupříkladu Sirkův film *PSANÉ VE VĚTRU* (1956), sice obsahují momenty, které naznačují linii k novým možnostem kolektivního výrazu,⁵¹⁾ nicméně až Anger, Bene, Schroeter a další spříznění experimentátoři rozvinuli skrytý potenciál melodramatického excesu formou opulentních rituálů. Massumi rituál označil za prostředek k „vyvolání virtuálních událostí“ a „mobilizaci afektivní tonality za účelem vytváření mimosmyslových vazeb mezi působícími silami“;⁵²⁾ konkrétněji však lze říct, že rituál performativního rázu⁵³⁾ uvádí těla do transu a žene je ke vzájemnému stávání-se, z něhož vycházejí význa-

47) David Bordwell výstižně analyzuje formální ztvárnění tohoto rozporu, mýlí se však, když střet označuje za dialogický. Jestliže znesvářené strany nejsou na stejné rovině, nemůže dojít ani k dialogu. David B o r d w e l l, *The Films of Carl Theodor Dreyer*. Berkeley: University of California Press 1981, s. 66–92.

48) Na dvojznačnost tváře (jednotlivý povrch x multiplicita pohyblivých částí, reprezentace a subjektivace x deteritorializace) upozorňoval Deleuze opakovaně. Zdůrazňoval, že rozložení suverénní organizace tváře je riskantní úkol, neboť tvář z principu pohlcuje linie úniku a dává je do služeb označování a subjektivace. Viz např. Gilles D e l e u z e – Félix G u a t t a r i, *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann & synové 2011, s. 213.

49) Brian M a s s u m i, Introduction: Like a Thought. In: Brian Massumi (ed.), *A Shock to Thought: Expression After Deleuze and Guattari*. London: Routledge 2002, p. xxviii.

50) Viz Massumiho pojem „expression-event“: Brian M a s s u m i, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Minneapolis: Minnesota University Press 2002, s. 27.

51) Jeden z takových momentů v Sirkově filmu představuje slavná montážní sekvence, v níž Marylee divoce tančí ve svém pokoji, zatímco její otec umírá na schodech. Hrdinčina vytěsněná touha po osvobození zde nachází výraz skrze nepřímou tělesnou souvztažnost s otcem, který pro ni reprezentuje represivní moc. Frenetická montáž, zběsilá jazzová hudba, barevná symbolika a především nekontrolovaný pohyb Marylee proměňuje vnitřní touhu v deteritorializující sílu nezávislou na subjektu — z tančící hrdinky vidíme většinu času jen poletující rudé skvrny. Stále však jde pouze o náznak melodramatického afektu, neboť aktéři jsou relativně jasně definovanými psychologickými charaktery, montáž je podřízená logice akce a především není zohledněno trvání afektu.

52) Brian M a s s u m i, *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*. New York: The MIT Press 2011, s. 124.

53) Mám na mysli rituály založené na produkování autoreferenčních významů skrze tělesnou interakci (např. divadelní performance) spíše než rituály, v nichž je tělesný akt jen prostředkem k předem danému cíli (např. mše). K problematice rituálu viz např. Erika F i s c h e r - L i c h t e, *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*. London and New York: Routledge, 2005.

my nezávislé na předem daných kategoriích. Rituál ve filmové podobě, ač neprobíhá v reálném čase, může zachytit výraz-událost při jejím formování, k čemuž slouží stylistické prostředky zohledňující tok času (např. živé obrazy) či propojující zdánlivě nesourodé prvky (víceexpozice). Způsobů filmového ztvárnění rituálů je pochopitelně mnoho,⁵⁴⁾ ale melodramatický exces má díky své schopnosti exaltace a zhuštění vášní do pregnantních okamžiků v tomto ohledu vhodné předpoklady. Technika živých obrazů, v divadelních melodramatech z 19. století charakteristická vizuálním shrnutím vypjaté emocionální situace, v němž děj „na okamžik ustrne ve statickém a symbolickém uspořádání“⁵⁵⁾ nacházela ve filmech experimentálních tvůrců posedlých rituály častého uplatnění, byť její smysl byl posunutý. Například průkopnický filmový rituál Kennetha Angera INAUGURATION OF THE PLEASURE DOME (1954), v němž hrdina ztrácí sebe sama v kolektivním vytržení, uchopuje živé obrazy jako dynamické afektivní jednotky — víceexpoziční vršení a proplétání těl, barev a hieroglyfů v omezeném prostoru produkuje proměnlivé tenze mezi různými prvky. Melodramatická expresivita zde konečně nabývá imanentní podoby, ovšem vlivem překombinované vizuální složky vyjádřené afekty přece jen nedosahují konkrétní, radikálně temporalizované formy, jakou uvidíme na příkladu filmu Wernera Schroetera.

Imanentní expresivita se může projevit především v tělesné performanci. Melodramatický exces vždy stavěl na odiv performativní tělo — exaltovaný herecký projev v divadelních a filmových melodramatech z těla utváří síť emocionálních a symbolických významů vzdorující textuality.⁵⁶⁾ Tato vzpoura nicméně málokdy bývá úspěšnou, nejen kvůli zmíněné kodifikaci gest, nýbrž také proto, že narativní principy obracejí tělesný exces ve spektakl, který lze snadno integrovat do lineárního vyprávění. Aby melodramatická performance mohla představovat alternativu, musí se obou forem útlaku zbavit. Jako inspirace může sloužit vývoj avantgardního divadla a performance artu od 60. let minulého století, v nichž se těla stávají autoreferenčními — jejich (spolu)přítomnost nevyjadřuje nic předem hotového, významům dává vzniknout až interakce samotná.⁵⁷⁾ Divadelní teorie často dává živou performanci do opozice vůči té filmové, která místo materiální prezence těl nabízí jen obrazy, místo posouvání hranic tělesných schopností pouze opakování gest, místo jedinečné události akorát technickou reprodukci, ovšem jak naznačil Deleuze, kinematografii sice chybí přítomnost těl, avšak svou proměnlivou chaotičností dokáže způsobit vznik „neznámého těla“, „zrod viditelného, jež zatím uniká pohledu“.⁵⁸⁾ Tato abstraktní teze by se mohla projevit například důrazem na vynořování a zanořování těl, tranzitivnost lidských i nelidských afektivních střetů či rozkládáním těl na nezávislé fragmenty. Dané akcenty lze vysledovat například v orgiastických rituálech Carmela Beneho, zvláště v SA-

54) Nejznámější příklady tvoří pravděpodobně etnografické filmy Jeana Rouché či klasicistní rituály Mayi Derenové.

55) Richard Murphy, Poetika hysterie: expresionistické drama a melodramatická imaginace. In: *Teoretizace avantgardy: modernismus, expresionismus a problém postmoderny*. Brno: Host 2010, s. 159.

56) Brooks v této souvislosti hovořil o „estetice ztělesnění“, viz Peter Brooks, *Melodrama, Body, Revolution*. In: Jacky Bratton – Jim Cook – Christine Gledhill (eds.), *Melodrama. Stage. Picture. Screen*. London: British Film Institute 1994, s. 11–24.

57) Interakce zde neznamená jen dotýkání, ale celkový způsob vztahování. Blízkost k rituálu je v tomto pojetí více než jasná. Viz např. Erika Fischer-Lichte, *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konári 2011.

58) Gilles Deleuze, *Film 2: Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 239.

LOMÉ (1972), kde těla mizí pod nápořem afektivních stimulů a ve frenetickém pohybu de-individuace přecházejí v autonomní fragmenty, jež vstupují do kontinuální variace nejen mezi sebou, ale i s ostatními prvky (barvy, předměty, výkřiky, operní árie atd.).⁵⁹⁾ Možných způsobů vyjádření tělesné performativity v kinematografii se nicméně nabízí mnoho — nikdo totiž zatím neurčil, co všechno filmové tělo dokáže.

Postdramatické divadlo a performance art mohou rovněž podněcovat k novým metodám uchopení těl v čase, jež reflektují studie z oblasti performance studies.⁶⁰⁾ Kupříkladu pojetí plurality tělesných trvání v inscenacích Roberta Wilsona dovoluje narušit logiku okamžitého smyslového vněmu, která ovládá filmovědné studie afektu a rovněž práce o melodramatu. Ve Wilsonově tvorbě (např. *Život a doba Sigmunda Freuda* (1969) nebo *Smrt, destrukce a Detroit* (1979)) disponuje každá složka představení (včetně individuálních těl) svým vlastním rytmem, což nevede „jen“ k zviditelnění trvání, jak tvrdil Hans-Thies Lehmann,⁶¹⁾ ale zvláště k diferenciaci různých trvání. Takovou zkušenost lze přirovnat k příkladu rozpouštění kostky cukru ve vodě, jež uvedl Bergson: kostka cukru má svůj vlastní způsob trvání, který se zčásti vyjevuje v průběhu jeho rozpouštění a ukazuje, jak se cukr povahově liší nejen od ostatních věcí, ale i od sebe sama, a jak zdůraznil ve své interpretaci Deleuze, také od trvání nedočkavého pozorovatele této proměny, který díky tomu může odhalit jiná trvání pulsující podle odlišných rytmů.⁶²⁾ V tomto ohledu není film oproti divadlu nikterak znevýhodněn, ba naopak, vždyť dokáže převést heterogenní prvky na jednu rovinu a přimět je k vzájemným transformacím.

Performance art rovněž dokládá tvůrčí potenciál tělesného utrpení, jímž se zabývala např. Laura Cullová⁶³⁾ a který by bylo dobré zužitkovat k produkci melodramatických afektů. Utrpení je v žánrových melodramatech mnohdy jen sebedestruktivní reakcí na sociální či psychickou represi, ale v performanci má šanci se projevit jako vtělené jednání, které zvyšuje „schopnost afikovat a být afikován“⁶⁴⁾ a svou nakažlivostí uvádí do intenzivního vztahu s ostatními těly. Rituální „passio“ totiž zahrnuje jak extrémní bolest, tak liminální zkušenost, která nás otevírá vůči druhému.⁶⁵⁾ Ve filmu Dereka Jarmana *THE GARDEN* (1990), moderní reinterpretaci Kristova utrpení do příběhu dvou homosexuálních milenců, je radikální pasivita těl výrazem solidarity otřesených v odmítnutí společenského bez-

59) K povaze performativity a tělesnosti v díle Carmela Beneho viz např. Lorenzo Chiesa, *A Theatre of Subtractive Extinction: Bene Without Deleuze*. In: Laura Cull (ed.), *Deleuze and Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2009, s. 71–90.

60) V posledních letech se rozvíjí specifická větev, která má mnohé styčné body s afektovou teorií. Tento trend reprezentují např. sborníky *Deleuze and Performance* (2009), viz Laura Cull (ed.), *Deleuze and Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009, a *Encounters in Performance Philosophy* (2014), viz Laura Cull – Alice Lagay (eds.), *Encounters in Performance Philosophy*. London and New York: Palgrave Macmillan 2014.

61) Hans-Thies Lehmann, *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav 2007, s. 216–219.

62) Gilles Deleuze, *Bergsonismus*. Praha: Garamond 2006, s. 32.

63) Laura Cullová se věnovala např. roli tělesného utrpení v tanečním divadle butó, viz Laura Cull, *Theatres of Immanence: Deleuze and the Ethics of Performance*. New York: Palgrave Macmillan 2012, s. 105–128. Jinak inspirací nám může být z pochopitelných důvodů Artaudovo divadlo krutosti, bez nějž performativní obrat v divadle takřka nelze myslet, a také body art, zejména performance Mariny Abramovićové.

64) Gilles Deleuze, *Expressionism in Philosophy: Spinoza*. New York: Zone Books 1990, s. 217.

65) K významu „passio“ viz např. Josef Vojvodík – Marie Langerová, *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*. Praha: Argo 2014.

práví. Příklad Schroeterova snímku ukáže trochu odlišnou, afirmativnější podobu (spolu) utrpení, která umožní sledovat přenášení afektivní nákazy pod drobnohledem.

Ke třem fundamentálním charakteristikám afektů lze tedy přidat tři další, týkající se afektů melodramatických: (IV.) excesivnost, (V.) imanentní expresivitu a (VI.) performativitu. Formu všech uvedených znaků a důsledky jejich synergie nyní představím v jedné z možných aktualizací, v úvodních scénách filmu *SMRT MARIE MALIBRANOVÉ*.

Leidenschaft jako melodramatický afekt

Werner Schroeter (1945–2010), podle Elsaessera „největší z marginálních filmařů německé kinematografie“,⁶⁶⁾ v akademickém prostředí zůstává přehlížen,⁶⁷⁾ navzdory významu jeho díla pro vývoj nového německého filmu, queer cinema či transgresivního filmu. Pro nás bude důležitý zejména díky svému stylu, založenému na experimentování s melodramatickým excesem a afektivními schopnostmi (nejen) lidského těla, který v mnoha obměnách rozvíjel po celou tvůrčí dráhu.⁶⁸⁾ Pokoušel se rehabilitovat a transformovat tři estetické tradice: německý romantismus, operu 19. století a němý film. V prvním případě navazoval na ústřední motivy touhy po nekonečnu (*Sehnsucht*), vášnivého utrpení (*Leidenschaft*) či smrti z lásky, nebo přesněji dovršení lásky ve smrti (*Liebestod*), a v konkrétní stylistické rovině na patetičnost, fragmentárnost a záměrnou neukončenost děl Novalise či Friedricha Hölderlina.⁶⁹⁾ Zvláště podstatná pro něj byla opera, hlavně díla z tzv. belcantové éry spojené s italskými skladateli raného 19. století (Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti), která od 50. let minulého století zažívala renesanci, mj. zásluhou nové generace operních div, z nichž vynikala Schroeterova múza Maria Callasová.⁷⁰⁾ Tento obrat nepřinesl do opery jen vokální ekvilibristiku a kult hvězdy — byl také jedním ze symptomů postupného příklonu k performativitě, k osvobození hlasu od jazyka, zvýraznění gestické stránky a znásobení afektů šířících se prostorem.⁷¹⁾ Schroeter po-

66) Thomas Elsaesser, *New German Cinema*. New Jersey: Rutgers University Press 1989, s. 204.

67) V oblasti filmové vědy dosud vznikla jen jedna velmi problematická knižní studie věnovaná Schroeterovu dílu, která jej nahlíží prizmatem alegorie: Michelle Langford, *Allegorical Images: Tableau, Time and Gesture in the Cinema of Werner Schroeter*. Bristol: Intellect 2006. Dále existuje jen nepublikovaná doktorská práce od Ulrike Sieglöhr (Ulrike Sieglöhr, *Imaginary Identities in Werner Schroeter's Cinema: An Institutional, Theoretical and Cultural Investigation*. Unpublished PhD thesis (University of East Anglia, 1994) a pár dílčích studií či knižních kapitol.

68) Jeho dílo, čítající přes 30 filmů, zahrnuje např. rané experimentální snímky inspirované americkou avantgardou, viz *ARGILA* (1969), lesbickou road movie natočenou v USA (*WILLOW SPRINGS* (1973)), italskou rodinnou ságu *NEL REGNO DI NAPOLI* (1978), stylizovaný dokument o vojenské juntě v Argentině *DE L'ARGENTINE* (1986) či pozdní apokalyptické filmy inspirované Célinem či Lautréamontem *DEUX* (2002), *NUIT DE CHIEN* (2008). Režíroval také množství oper a divadelních her.

69) K problematice neukončenosti v raném německém romantismu viz např. Alice A. Kuzniar, *Delayed Endings: Nonclosure in Novalis and Hölderlin*. Athens and London: The University of Georgia Press 2008.

70) Callasová pro něj nebyla důležitá jen pro svůj zpěv, ale především kvůli temné, intenzivní emocionalitě jejího projevu, který dokázal „udržet na uzdě strach, dokonce i strach ze smrti“. Zajímala jej však také jako prima donna a objekt kolektivní touhy. Viz Werner Schroeter, *Tage im Dämmer, Nächte im Rausch: Autobiographie*. Berlin: Aufbau Verlag 2011, s. 15–20; 336–341.

71) Ohledně problematiky performance v opeře viz např. Clemens Risi, *Opera in Performance — In Search of New Analytical Approaches*. *The Opera Quarterly* 27, 2012, č. 2–3, s. 283–295. Zájem o operu mimocho-

chopitelně využíval emocionální síly extatických árií, ovšem akcentoval právě performativní ráz tělesného projevu zpěváků, který zvýrazňuje pomíjející okamžik vytržení. Němý film pro něj na rozdíl od prvních dvou jevů nebyl žádnou posedlostí, spíše modelem kinematografie založené na gestech a hudbě, nikoli na slově, na vyjádření afekce, a ne psychického stavu. Není náhodou, že za svůj nejoblíbenější snímek považoval zmiňované *UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ*.⁷²⁾ Všechny zmíněné tradice spojuje silná vazba na melodramatický element, jež se Schroeter snaží převést do afektivně-performativního kontextu. Inspiraci pro tento přístup našel v americkém undergroundovém filmu⁷³⁾ — třeba v Markopoulosevě snímku *TWICE A MAN* (1963), který si obzvlášť oblíbil, lze vypožorovat náznaky Schroeterových experimentů s pomalými pohyby těla či ambivalentním genderem — a rovněž v performance artu, o němž se dlouhodobě zajímal.⁷⁴⁾ Projevy synergie těchto vlivů sice nejde vystihnout jediným snímek, *SMRT MARIE MALIBRANOVÉ* nám však může ze všech Schroeterových filmů nejlépe přiblížit, jakým způsobem německý režisér zviditelňuje afekt.

V referenční rovině se jedná o experimentální životopisný film věnovaný Marii Malibranové, španělské operní divě z belcantové éry. Ve světě opery platí za mytickou postavu, která podle legendy zemřela během zpívání árie, ve věku pouhých 28 let.⁷⁵⁾ Schroetera na jejím příběhu fascinovalo právě spojení extatického utrpení a tvůrčího vzmachu tváří v tvář smrti, jež představuje jednu z hlavních obsesí operní tvorby.⁷⁶⁾ S tím souvisí úvodní citát z básně německého romantika Heinricha Heina, dávající do souvislosti umírání a extrémní prožitek lásky: „Und mein Stamm sind jene Asra / Welche sterben, wenn sie lieben.“⁷⁷⁾ Spojitosti s romantickou triádou Sehnsucht-Leidenschaft-Liebestod jsou ve snímku zjevné, nicméně nás bude zajímat hlavně styl, který dané motivy (především konkrétní afekt Leidenschaft) vyjadřuje a transformuje. Film sestává z nelineárního sledu živých obrazů, v nichž zpravidla ženská těla, jež nejsou blíže individualizovaná (většinou ani nevíme, která z nich má být Marie Malibranová), provádějí pomalá stylizovaná gesta a pohyby vůči sobě navzájem v rituálním opojení. Zvukovou stránku tvoří asynchronní výkřiky, zaříkávání, citáty z Lautréamontových *Zpěvů Maldororových* (1869), árie z oper Rossiniho či

dem spojuje většinu zmiňovaných experimentálních tvůrců, kteří se snažili transformovat melodramatický exces ve prospěch vyjádření afektu, od Angera přes Beneho až po Jarmana.

72) Werner Schroeter, *Tage im Dämmer, Nächte im Rausch: Autobiographie*. Berlin: Aufbau Verlag 2011, s. 65–66.

73) S americkým undergroundovým filmem se Schroeter seznámil v roce 1967 na 4. Mezinárodní soutěži experimentálních filmů v belgickém Knokke, kde byly uvedeny snímky Jacka Smithe, Andyho Warhola, Gregoryho Markopoulose či Kennetha Angera. *TWICE A MAN* (1963) bylo promítáno v rámci autorské retrospektivy. Tamtéž, s. 51; 65–66.

74) V roce 1980 dokonce natočil snímek *GENERÁLNÍ ZKOUŠKA*, který byl přímo zaměřen na fenomén performance. Účinkovali v něm japonský tanečník butó Kazuo Ono, americký performer Pat Olesko a německá tanečnice Pina Bauschová.

75) Tato historka není tak zcela pravdivá: Malibranová skutečně zkolabovala při představení následkem neléčených zranění z pádu z koně, avšak zemřela až následující den. Schroetera však pochopitelně zajímá spíše mýtus než historická věrnost. Michelle Langford, *Allegorical Images: Tableau, Time and Gesture in the Cinema of Werner Schroeter*. Bristol: Intellect 2006, s. 143.

76) K roli smrti (a zvláště Liebestod) v opeře viz Linda Hutcheon – Michael Hutcheon, *Opera: The Art of Dying*. Cambridge: Harvard University Press 2004.

77) „Pocházím z rodu Asra, který umírá, když miluje“ [vlastní překlad] Heinrich Heine, *Der Asra*. In: *Romanzero*. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1981, s. 58.

Pucciniho, klasické skladby od Brahmsa či Mozarta i populární písně Elvise Presleyho a Janis Joplinové, přičemž všechny složky přecházejí mezi sebou. Když se v rámci úspornosti zaměříme na úvodní obrazy, respektive na ty, co následují po úvodním mezititulku s Heinovou básní, vidíme v nich fenomenologickou redukci melodramatických afektů v praxi. Mizanscéna zahrnuje jen černé pozadí, eliminující iluzi hloubky, pozornost má být soustředěna na těla v akci a to, co se děje mezi nimi, v kombinaci s Brahmsovou *Alto Rhapsody* (1869), v níž ženský hlas zoufale nařiká („Ach wer heilet die Schmerzen?“)⁷⁸⁾. První záběr-polodetail ukazuje expresivně nasvícené a výrazně nalíčené ženské figury v třpytivých kostýmech: Magdalena Montezumová postupně zvedá oči ke groteskně vypadající ženě a následně se k ní blíží svými rty, jako by ji chtěla políbit, ona však její snahy ignoruje, jen pomalu otevírá pusu, aniž by napodobovala znějící zpěv. Další živý obraz obsahuje detail dvou tváří z profilu, ve kterém transvestita provádí naříkavá gesta a sklání hlavu, zatímco androgynní mladík hýbe rty a zavírá oči. Třetí scéna zabírá v polodetailu dvě ženy s dlouhými vlasy: Ingrid Cavenová se pozvolna obrací ke Christine Kaufmannové a zoufale k ní vztahuje ruku, ona melancholicky klopí zrak. Další z úvodních záběrů tyto konfigurace žen rekombinují (s výjimkou přidané postavy Candy Darling) — vždy zachycují vzájemné pokusy o polibek, jež nikdy nejsou dokončeny. Tento popis nepostihuje zdaleka všechny mikrofenomény, které lze v obrazech pozorovat, ovšem dává základní ideu, oč ve snímku běží: zbavit melodramatické utrpení psychologické, čistě niterné dimenze či sociální příčiny a utvořit z něj relacionální, temporální a performativní afekt, jež vytváří nová spojení mezi heterogenními částmi.

Melodramatický afekt, či souhrn jednodušších afektů, který Schroeter v tomto filmu rozvíjí, lze nazvat vášní, či přesněji vášnivým utrpením. Vychází z německé romantické tradice, v níž Leidenschaft označovalo intenzivní emocionální vzplanutí neodlučitelné od bolesti a utrpení: například u Hölderlina se blízce váže k dionýskému opojení, ve kterém extatické utrpení vedoucí až k sebezapomnění afirmuje nezkrotnou touhu po životě.⁷⁹⁾ Friedrich Nietzsche, jenž na raně romantické pojetí v mnohém navázal, v Leidenschaft dokonce viděl aktivní rozvratnou sílu, výraz vůle k moci.⁸⁰⁾ Schroeter se však nejvíce zotožňoval s Foucaultovou reinterpretací Leidenschaft (ve francouzštině passion), o níž diskutovali ve společném rozhovoru zorganizovaném Gérardem Courantem. Foucault vášeň popisuje jako „něco, co se vás zmocní zničehonic, (...) neustále pohyblivý stav, který však nikdy nepostupuje k žádnému danému cíli, (...) jakýsi nestabilní čas, prodlužovaný neznámými příčinami, snad setrvačností (...), [v němž] už nemá smysl být sebou samým, neboť vidíme věci jiným způsobem.“⁸¹⁾ Vášeň je podle něj rovněž „vzájemným a recipročním utrpením“, v němž jde ovšem nalézt neoddělitelnou kvalitu „bolesti-prožitku“, která vytváří zvláštní formu komunikace.⁸²⁾ Zároveň je důležité, že projevuje své účinky na tělech či tělesných fragmentech.⁸³⁾ Foucaultova koncepce, s níž Schroeter v rozhovoru

78) Lze volně přeložit jako „Ach, kdo utíší ty bolesti?“

79) K pojetí dionýského principu u Hölderlina viz Břetislav H o r y n a, *Dějiny rané romantiky: Fichte, Schlegel, Novalis*. Praha: Vyšehrad 2005, s. 127–136.

80) Friedrich N i e t z s c h e, *Will to Power*. New York: Vintage Books, 1968, s. 431.

81) Michel F o u c a u l t, *Passion According to Werner Schroeter*. In: Sylvère L o t r i n g e r (ed.), *Foucault Live: Collected Interviews 1961–1984*. New York: MIT Press 1996, s. 313.

82) Tamtéž, s. 313–314.

83) „[Ve svých filmech] činiš z těl, tváří, rtů a očí svědectví vášně.“ Tamtéž, s. 317.

souzní, má přednost zejména v tom, že vyzdvihuje událostní rozměr afektu a jeho proměnlivost v čase, dále jeho svébytný komunikativní charakter, nezávislý na konkrétním individuu a vznikající v nestabilním „mezi“ (in-between), a také jeho souvislost s tělem. SMRT MARIE MALIBRANOVÉ, zvláště zásluhou melodramatického excessu, prokazuje tyto vlastnosti velmi přesvědčivě.

Leidenschaft zde evidentně nevychází z projevu individuálních subjektů — výstřední ženské figury nejsou definovány žádnou identitou ani psychologickými motivacemi —, nýbrž z tělesného vztahování. Samotný moment střetu však ve filmu nikdy není realizován nebo si jej můžeme jen domýšlet — hlavní intencí je zachytit stávání-se v nestabilním mezičase, kdy těla zasažená a přetvářená vznikajícím afektem teprve formují vzájemná gesta, aniž by znala jejich původ či výsledek. Režisér tento časový rozestup uměle prodlužuje, aby dal vyniknout běžně nepostřehnutelným mikrooperacím probíhajícím mezi těly, či přesněji mezi tělesnými částmi figur (zejména rty, oči a ruce). Okamžitý smyslový účinek tedy přechází v afektivní proces, který má konkrétní trvání. Jaké prostředky však činí zviditelnění takového afektu možným? Schroeter zde koncentruje extrémní projevy citů do pregnantních okamžiků, čímž přitakává jednomu ze základních pravidel melodramatu: „vteřina trvá celý život, minuta je věčnost“. ⁸⁴⁾ Využívá k tomu živé obrazy, ovšem jinak, než je v melodramatech obvyklé — koncipuje je jako bloky trvání, které produkují napětí mezi omezeným rámem, asynchronní hudbou a performativními těly a objevují mobilitu ve zdánlivé nehybnosti. V této formě může rozehrát hlavní ozvláštňující element filmu: snový, zpomalený pohyb osamostatněných tělesných částí. Nepoužívá zpomalující efekt známý již z dob němého filmu, který aplikovali i někteří podobně zaměření autoři (např. Derek Jarman v SEBASTIANOVÍ (1976)), neboť tato technika je stále příliš ukotvená v logice obrazu-pohybu, a tím pádem zneužitelná k manipulaci (viz četné reklamní spoty či videoklipy). Proti aparátu, jenž podřizuje vnímání určitému druhu rychlosti, staví zpomalené, avšak rytmicky diferencované pohyby, jež desémantizují těla a nechávají je hovořit v jejich rozmanitosti. Právě zde dostává prostor režisérova spřízněnost s estetikou performativity: nejenže má každá ze složek (prostor, hudba, postavy) svůj vlastní rytmus, vlastní časovostí disponují také autonomní jednotky těl. Rty, oči a ruce protagonistů se neřídí jednotnou temporální logikou, vlivem emergujícího afektu navazují tranzitivní, nahodilá spojení mezi sebou. Pluralizace a diferenciací úrovně zpomalení otevírá nové možnosti vnímání času v době, která upřednostňuje „okamžitou návaznost mezi uměním a smyslem, záměrem a realizací, touhou a jejím naplněním“. ⁸⁵⁾

Je již zjevné, že vyjádření melodramatického afektu ve Schroeterově filmu nelze vysvětlit hlubinnou psychologií (není zde žádné nitro, o kterém by se dalo mluvit) ani behaviorálně (jednání postav není zdůvodnitelné kauzalitou ani intencí), jak ostatně potvrzuje sám režisér. ⁸⁶⁾ Rovněž nemůžeme být spokojeni s Agambenovou tezí, podle níž by

84) Karel Thein, Rychlost a slzy: nad melodramatem Pedra Almodóvara. In: *Rychlost a slzy: filmové eseje*. Praha: Prostor 2002, s. 31.

85) Laura Cull, *Theatres of Immanence: Deleuze and the Ethics of Performance*. New York: Palgrave Macmillan 2012, s. 193.

86) Svůj vztah k psychologii, který shrnuje věta „Psychologie mě nezajímá, nevěřím v ni“, rozebírá např. v rozhovoru s Foucaultem, viz Michel Foucault, *Passion According to Werner Schroeter*. In: Sylvère Lotringer (ed.), *Foucault Live: Collected Interviews 1961–1984*. New York: MIT Press 1996, s. 317–319.

gesta a pohyby pouze prezentovaly svou schopnost zprostředkování⁸⁷⁾ — máme co do činění s vyjádřením konkrétního afektu (Leidenschaft). Expresivitu ve SMRTI MARIE MALIBRANOVÉ jde nejpřesvědčivěji vykládat jako melodramatickou, tedy excesivní, zvýrazňující moment emerze a problematizující navyklé formy komunikace, nicméně k popsání příznačné relationality, již Schroeter rozvíjí, je nutné posunout individuální či sociální rovinu melodramatického výrazu směrem k výrazu-události. Předně, vyjádření afektu zde probíhá v neurčitém „mezi“, kde se odvíjejí střety o způsob, jakým bude daná potencialita zachycena a aktualizována. Síla zvenčí postihuje nepřipravená těla a uvádí je do delirantního stavu, v němž vzájemnými, ovšem nekorespondujícími rituálními pohyby vyjadřují snahu dát této afektivní virtualitě specifický tvar. Vždy ovšem zůstávají u procesu: gesta nikdy nejsou dokončená, těla jsou „odsouzená“ k pomalému přibližování a oddalování se od sebe, k výrazům bez adekvátního ohlasu, k více-než-melodramatickým „němým aktům“⁸⁸⁾ (nejjasněji v tomto aspektu vypovídají ústa nevydávající hlas). Foucault tento proces nazval „komunikací bez transparentnosti, již je vášnivé utrpení... jeden neví, co je potěšením druhého, kdo nebo co je ten druhý, co se s ním děje“.⁸⁹⁾ Klasická komunikační funkce gest, pohledů a výrazů tváře tak selhává, a přesto dochází k utváření prostoru sdílené zkušenosti. Afektivní nákaza „vše strhává do svého gravitačního pole spolu-prožívání“⁹⁰⁾ v němž jedinou možnou volbou zůstává intenzivní vzájemné stávání-se. Proces emerze melodramatického afektu ve Schroeterově snímku je tedy chaotický, proměnlivý a neodhadnutelný, ale zároveň konstituuje souvislosti mezi různorodými prvky, jež se později ustavují jako singularity otevřené vůči druhému.

Působení Leidenschaft lze vypožorovat zejména v desorganizaci těl, jež na snímku nejvíce zaujala Michela Foucaulta: „Co Schroeter dělá s tváří, lícní kostí, rty, výrazem očí, nemá nic společného se sadismem. Je to záležitost zmnožování a rozšiřování těla, exaltace, v určitém směru autonomní, jeho nejdrobnějších částí, nejnepatrnějších možností tělesného fragmentu. Probíhá zde anarchizace těla, v níž hierarchie, lokalizace, označování, organicita, chcete-li, prochází rozkladem“.⁹¹⁾ Exaltaci tělesných fragmentů umožňuje melodramatický exces, konkrétní stylistické prostředky, jež rozbíjejí jednotu naturalistického zobrazení těla: stylizované postoje evokující sochy, výrazné líčení, zdůrazňující zejména rty a oči, křiklavé kostýmy, iluzivní, trojrozměrně vypadající barvy⁹²⁾ a především kon-

87) Giorgio A g a m b e n , Notes on Gesture. In: *Means Without End: Notes on Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2000, s. 58–59.

88) Némý akt, ztělesněný gesty či pantomimou, je podle Brookse zásadním vyjadřovacím prostředkem melodramatu, zdůrazňujícím nedostatečnost verbální komunikace — proto jsou hrdinky melodramat tak často němé. Schroeter tento komunikační problém posunuje tím, že postavy nejsou označeny jako němé, ale explicitně vyjevují, jak nedokáží hlasem vyjádřit konkrétní cit. K němému aktu viz Peter B r o o k s , *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press 1995, s. 56–80.

89) Michel F o u c a u l t , Passion According to Werner Schroeter. In: Sylvère L o t r i n g e r (ed.), *Foucault Live: Collected Interviews 1961–1984*. New York: MIT Press 1996, s. 316.

90) Josef V o j v o d í k – Marie L a n g e r o v á , *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*. Praha: Argo 2014, s. 38.

91) Michel F o u c a u l t , Sade: Sargeant of Sex. In: Sylvère L o t r i n g e r (ed.), *Foucault Live: Collected Interviews 1961–1984*. New York: MIT Press 1996, s. 186–187.

92) Schroeter optickou působivost těl ve SMRTI MARIE MALIBRANOVÉ přisoudil právě zvláštnímu nízkocitlivému barevnému materiálu, který dodal tělům plasticitu. Werner S c h r o e t e r , *Tage im Dämmer, Nächte im Rausch: Autobiographie*. Berlin: Aufbau Verlag 2011, s. 126.

trastní svícení, které vytváří dojem, že těla herců, respektive jejich pohybující se části, své singulární znaky vyzařují. Kamerový záznam detailů lidského těla díky tomu není mikroskopickou analýzou, nýbrž transfigurací orgánů v něco neznámého, nezformovaného, nezapadajícího do organické kauzality tělesného celku. Rozkládání hierarchického celku ani ozvlášťující exaltace fragmentů by nicméně nestačily, neboť film by zůstal jen u parciálních objektů — skutečná afektivita se rozvíjí ve zmíněném navazování relací mezi osvobozenými částmi těl se zvýšenou schopností afikovat a být afikován. Na rozdíl od některých svých dalších snímků, například *DER ROSENKÖNIG* (1986), zde Schroeter nepoužívá velké detaily, ale detaily a polodetaily, jež ukazují celky, ať už těla či tváře. Takto lze lépe postřehnout deformaci zdánlivě strnulých těl v čase, o níž hovořil v odlišném kontextu Deleuze,⁹³⁾ a jejich otevírání se vůči vnějšku — pak již neexistují izolovaná těla či fragmenty, jen shluk vzájemně rezonujících singularit, a organismy se mění v heterogenní multiplicity, pulsující „těla bez orgánů“⁹⁴⁾ jež jsou důkazem působení vášnivého utrpení. Leidenschaft přitom nemůžeme zaměňovat se sadismem, který se spokojí s rozparcelovaným tělem, ani s masochismem, jenž ve své afirmativní podobě vykazuje mnohé podobnosti, ovšem příliš setrvává ve fantazii a imaginárnu⁹⁵⁾ — nejvíce má společného s Artaudovou „krutostí“⁹⁶⁾ nepřetržitým, obsedantním tvořením, které přitakává životu ve všech jeho aspektech, včetně utrpení a smrti, a neustále posouvá hranice toho, co tělo dokáže.⁹⁷⁾

Závěr

Konkrétní manifestaci melodramatického afektu Leidenschaft jsem zde představil proto, abych vyjasnil obecné distinktivní znaky afektů a naznačil jeden ze způsobů, jakým je lze utvářet ve filmu. Ozvláštněný melodramatický exces ve Schroeterově snímku vede ke zvýraznění afektivního procesu a jemných nuancí, které zahrnuje. Afekt rozevívá časový rozestup, v němž se těla nakažená patosem rozkládají v diferencované fragmenty, mezi nimiž postupně vznikají rezonance. Imanentní expresivita zviditelňuje emerzi afektu, který přichází z vnějšího meziprostoru, ale rozvíjí se pouze na základě tělesného vztahování, performativita dodává trpícím tělům autopoetický rozměr a žene je ke sdílenému stávání-se, zachytitelnému díky zohlednění různých modů pomalosti. Melodramatická modalita afektů tak ukazuje cestu, jak proměnit momenty intenzivního vzplanutí v transformativní události.

93) Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. London and New York: Continuum 2003, s. 59.

94) Deleuze tento pojem inspirovaný Artaudem používal v různých kontextech a mírně obměňoval jeho význam, obecně však popisuje virtuální, asignifikantní, intenzivní, imanentní a proměnlivou dimenzi těla, která volně propojuje heterogenní části a uvolňuje cirkulaci touhy. Viz např. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann & synové 2011, s. 293. V některých případech je pojem synonymní s rovinou imanence, já jej zde používám v „konzervativnějším“ smyslu, spjatém s konkrétními, ač neoddelitelnými těly.

95) Tato omezení masochismu naznačili Deleuze s Guattarim, jejichž filosofie byla masochismu v jiných ohledech příznivě nakloněna, v knize *Anti-Oedipus* (1972). Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. New York: Penguin Books 2009, s. 322.

96) Antonin Artaud, *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann & synové 1994, s. 113–117.

97) „Nikdo ovšem dosud neurčil, čeho je tělo schopno, co všechno může konat podle zákonů přírody, pokud ji chápeme jen v její tělesnosti.“ Benedikt Spinoza, *Etika*. Praha: Svoboda 1977, s. 183.

Studie by mohla být východiskem ke zkoumání dalších filmových podob melodramatických afektů, i těch, jež se od Schroeterova pojetí více či méně odlišují. Kompromisní vyjádření najdeme v mnoha filmech „obvyklých podezřelých“ afektové teorie (např. Rainer Werner Fassbinder, David Lynch či Wong Kar-wai), uvedený model je však primárně vhodný ke studiu experimentálních filmů. Pokusy o transformaci melodramatického excesu do afektivního kontextu bylo možné zaznamenat již v amerických experimentálních filmech z 50. a 60. let, konkrétně ve zmiňovaných filmových rituálech Kennetha Angera či Gregoryho Markopoulase. Z doby největšího rozmachu dané tvůrčí tendence (70. léta) si pozornost zaslouží zejména Carmelo Bene, jehož excentrické filmy oproti Schroeterovi zdůrazňují dynamičnost afektivního procesu při zachování různorodosti rytmů, či Derek Jarman, který ve své tvorbě často ukazuje afektivní performance v dialektickém střetávání s kontrolními mechanismy.⁹⁸⁾ Podnětný by mohl být rovněž výzkum melodramatických afektů v tvorbě minoritních skupin: experimentální feministické filmy ze 70. a 80. let, s pozoruhodným úspěchem např. *THE OTHER SIDE OF THE UNDERNEATH* (1972) Jane Ardenové, či pozdější queer snímky (např. *ANITA — TÄNZE DES LASTERS* (1988) Rosy von Praunheima) utvářejí melodramatický afekt za účelem artikulace menšinové senzibility. V éře nových médií lze také najít pár příkladů vyjádření melodramatických afektů — třeba tvorba Matthewa Barneyho na hranici filmu a videoartu, zvláště *DRAWING RESTRAINT 9* (2005), v některých momentech naznačuje melodramatický afekt za horizontem obrazu-času. Všechna tato díla spojuje snaha exaltovat kolektivní utváření afektů, často ve formě rituálu, i důraz na tělesnou performanci, tudíž by pro jejich akademickou reflexi mohla být užitečná podobná kombinace nástrojů, jaké jsem ve své stati použil.

Obecnou charakteristiku afektů, kterou jsem se snažil zohlednit nejvíce, představuje radikální, pluralitní časovost. Většina filmovědných studií věnovaných danému tématu temporální aspekt afektů marginalizuje na úkor jejich okamžitého, spontánního účinku, existuje však množství filmových děl, které se tomuto požadavku vzpírají. V budoucnu by bylo vhodné zaměřit pozornost na různé způsoby, jakými jednotlivé modalities afektů produkují rozličná trvání a vztahy mezi nimi,⁹⁹⁾ aby vynikly takové kinematografické momenty, jež zpochybňují hotové významy kontinuálním utvářením nových souvislostí.

98) Na rozdíl od Schroetera či Beneho není u Jarmana melodramatický exces dominantním modelem: v mnoha jeho snímcích se melodramatické prvky soustředí zpravidla jen do několika scén či sekvencí, které vyjadřují utopický moment osvobození od represe. Výjimku tvoří dva filmy z jeho pozdější tvorby, *THE LAST OF ENGLAND* (1988) a *THE GARDEN* (1990), ovšem i v nich Jarman zdůrazňuje neustálé napětí mezi subverzivní performativitou a kontrolní mocí.

99) Projevy odlišného pojetí afektů od toho melodramatického lze najít např. ve filmech tzv. berlínské školy (Christian Petzold, Angela Schanelec, Thomas Arslan aj.). Prostředkem k tvorbě minimalistických afektů je v nich důraz na mikroprocesy v každodenní realitě, nepatrné tělesné pohyby a nahodilá, prchavá spojení. K berlínské škole viz Marco Abel, *The Counter-cinema of the Berlin School*. Rochester: Camden House, 2013.

Jiří Anger (1990)

Student 2. ročníku navazujícího magisterského programu Filmová studia na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Zaměřuje se na průniky mezi filmem a filosofií (zejména filosofií Gillesse Deleuze), zkoumání afektů ve filmu a fenomén melodramatu v mnoha podobách. V připravované magisterské práci se věnuje problematice afektu, výrazu a performance v díle Wenera Schroetera. (Adresa: angerj@seznam.cz)

Citované filmy:

Anita — Tänze des Lasters (Rosa von Praunheim, 1988), *Argila* (Werner Schroeter, 1969), *De l'Argentine* (Werner Schroeter, 1986), *Deux* (Werner Schroeter, 2002), *Drawing Restraint 9* (Matthew Barney, 2005), *The Garden* (Derek Jarman, 1990), *Inauguration of the Pleasure Dome* (Kenneth Anger, 1954), *The Last of England* (Derek Jarman, 1988), *Nuit de chien* (Werner Schroeter, 2008), *The Other Side of the Underneath* (Jane Arden, 1972), *Psané ve větru* (Written on the Wind; Douglas Sirk, 1956), *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), *Nel Regno di Napoli* (Werner Schroeter, 1978), *Der Rosenkönig* (Werner Schroeter, 1986), *Salomé* (Carmelo Bene, 1972), *Sebastiane* (Derek Jarman, 1976), *Smrt Marie Malibranové* (Der Tod der Maria Malibran; Werner Schroeter, 1972), *Twice a Man* (Gregory Markopoulos, 1963), *Utrpení Panny Orleánské* (La Passion de Jeanne d'Arc; Carl Theodor Dreyer, 1929)

SUMMARY

What Can a Suffering Body Do?*Melodramatic Affect and THE DEATH OF MARIA MALIBRAN***Jiří Anger**

This paper concerns itself with theorizing affects in cinema. Affect, as understood by Deleuzian-Spinozist branch of “affect theory”, is not a subjective feeling, but an impersonal intensity which arises when bodies come into contact. In recent years there have been certain attempts to apply this notion of affect to cinema that, nevertheless, mostly reduced affect to an abstract, elusive intensity which entails immediate bodily sensation. This approach does not fully acknowledge that affect happens in-between, when the physical contact between bodies has not yet been actualized, and involves specific, heterogeneous duration(s). Moreover, it tends to conceive affect in singular, therefore ignoring the existence of various kinds of affects. I argue that Werner Schroeter’s film *The Death of Maria Malibran* (1972) makes visible the operation of a concrete affect, *Leidenschaft* (passionate suffering), which is essentially melodramatic, i.e. it is excessive, expressive and performative, and produces new bodily becomings and relations.

Martin Kos

PODFUKÁŘI

Možnosti iluzivních subsvětů ve filmové a televizní fikci

V případě převážně epizodického seriálu *PODFUKÁŘI* (2004–2012) se lze odůvodněně ptát, jaké ozvlášťující způsoby dílo rozvíjelo po dlouhých osm sezón a osmačtyřicet hodinových částí, aniž by přestalo pracovat s poměrně stabilním vzorcem vývoje každého jednoho dílu. Východiskem mé analýzy je, že v centru tohoto stabilního vzorce stojí soustavná práce se zavedeným narativním modelem, kdy sehraný tým obelstí jinou postavu nebo skupinu postav tím, že uvnitř fikčního světa vybuduje dostatečně přesvědčivou iluzi, aby klamaná postava uvěřila, že jde o reálnou součást jejího světa.¹⁾ Konkrétněji řečeno, členové zlodějského týmu kupříkladu společně vytvoří zdání existence úspěšné obchodní společnosti (hudební vydavatelství nebo firma obchodující s realitami) s prostorami, plány a konkrétními zaměstnanci, jež pak sehraji sami. Cílem je ostatní postavy přimět, aby uvěřily existenci takové společnosti natolik, aby do ní zainvestovaly, aniž by nezískaly podezření, že je vše nahrané a že se stávají oběťmi podfuku. Abychom přitom lépe porozuměli důmyslnosti, s níž *PODFUKÁŘI* tento postup v seriálové podobě využívají, srovná tato studie jeho podobu a funkce v *PODFUKÁŘÍCH* s jeho podobou a funkcí v jiných dílech. Půjde o samostatná filmová díla (*PODRAZ*, 1972; *POČÁTEK*, 2010) na jedné straně a jiná seriálová díla na straně druhé, ať už filmová (*DANNYHO PARTÁCI*, 2001–2007) či televizní (*NULOVÁ ŠANCE*, 1988–1990). Výše uvedený postup s budováním přesvědčivé iluze přitom budu označovat za práci s tzv. *iluzivním subsvětem*, který v jejich systémech vystupu-

1) Fikčním světem rozumím „časoprostorovou entitu, která je (a) přístupná pouze prostřednictvím fikčního audiovizuálního textu; (b) ontologicky nutně neúplná (a co o ní není textem řečeno nebo naznačeno, fikčně neexistuje); (c) tvoří množinu nerealizovaných možných stavů věcí a (d) totalitu entit materiální a duševní povahy.“ Srov. Radomír D. Kokeš, *Teorie seriálové fikce: možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu*. In: Alice Jedličková – Stanislava Fedrová (eds), *Intermediální poetika příběhu*. Praha: UČL AV ČR — Akropolis 2011, s. 231. Fikční svět tak vytváří samostatnou strukturu, v níž se odehrává vyprávěný příběh. Tento svět sice může spoléhat na vlastnosti a zákonitosti našeho reálného světa, ale nemusí. V tom případě vytváří vlastní soubor hodnot a vlastností, kterými se dění v tomto fikčním světě řídí. *PODFUKÁŘI* se například napojují na vlastnosti našeho reálného světa a v každé epizodě zakládají podfuky na principech, s nimiž je divák alespoň základně seznámen a rozumí jim. Nemusí tak nutně znát fungování burzovních systémů, filmového průmyslu nebo obchodu s realitami, aby porozuměl průběhu podfuku.

je do popředí jako účinný prostředek manipulace s věděním postav i diváka a formuje jejich narativní konstrukci.²⁾ Ze stylistických prostředků zpravidla spoléhá zejména na důsledné nakládání s mizanscénou, která se ke zprostředkování soudržného fikčního světa váže nejtěsněji.

PODFUKÁŘI jsou pak coby celek pozoruhodní tím, jak epizodu po epizodě a řadu po řadě základní model konstrukce iluzivního subsvěta využíváním dalších prostředků ozvláštňují. Samostatně stojící epizody se propojují a ovlivňují postupným rozvíjením osobních vztahů mezi členy ustáleného, pravidelně se navracajícího zlodějského týmu „pašáka“ Mickeyho. Seriál v každé epizodě variuje tentýž vzorec dějového vývoje, kdy si podfukáři v jednotlivých fázích vyberou oběť, podle její charakterové slabiny určí plán akce, pomocí vytvořeného iluzivního subsvěta oběť oklamou a následně okradou. Právě opakování ustáleného vzorce přitom umožňuje seriálu, aby se do popředí dostával ozvláštňující vývoj vztahů uvnitř subsvěta. Nejvýrazněji se napříč epizodami projevuje soupeření mezi nováčkem v partě Dannym a zkušeným vedoucím Mickeym, které se neodráží jen v pnutí mezi postavami, ale přímo zasahuje (zpravidla v klíčových momentech) do probíhajících podfuků. Epizodický model seriálového vývoje, který spoléhá na konstrukci iluzivního subsvěta jako nejdůležitější části podfuku, tak složitě kooperuje s globálně vedenými vztahy mezi postavami.

Podfukáři nicméně zapojují ozvláštňování vlastního schématu i na úrovni epizod: systematicky pracují s předáváním a zamlčováním důležitých informací spojených s konstrukcí iluzivního subsvěta. Narace PODFUKÁŘŮ opakovaně v průběhu jednotlivých epizod zprostředkovává jednotlivé fáze podfuků na první pohled zcela přehledně, jelikož nenarušuje základní kauzální a časoprostorové vztahy mezi událostmi. Přitom ale důmyslnou nekomunikativností v některých momentech vytváří mezery ve věděni,³⁾ jež jsou obvykle vázané na skrytý důležitý prvek v prostoru nebo na přerušenu akci. Takovou práci s distribucí informací PODFUKÁŘI využívají jako překvapující prostředek, kdy se v samotném finále pomocí flashbacků vrátí ke klíčovému událostem a přepíší je do nových podob (zobrazí kompletní scénu bez stříhu nebo rámuje akci z jiného úhlu či v jiné velikosti).

2) Subsvěty jsou podle Kokeše společně s mikrosvěty nižšími úrovněmi fikčního světa. Mikrosvěty označují jednu postavu a subsvěty jsou sdružujícím souborem mikrosvětů, které ve fikčním světě pojí určitý prostor, podobné vlastnosti nebo sdílení stejných hodnot. Můžou tak mít značně různorodou povahu — subsvět rodiny, města, televizního studia apod. V PODFUKÁŘÍCH *podfukářský subsvět* označuje oblast světa reprezentovanou skupinou podvodníků s určitým etickým kodexem, rodinnými hodnotami a společenskými vazbami, která společně vytváří právě *iluzivní subsvěty*. Každý iluzivní subsvět působí jako dočasná součást fikčního světa s vlastním souborem vlastností a hodnot fungování, kterou v každé epizodě podfukáři vybudují, přičemž na konci každé epizody daný iluzivní subsvět zaniká. Srov. Radomír D. K o k e š, *Toulky napříč makrosvěty: poetika seriálové fikce*. Dizertační práce (nepublikováno). Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU 2014.

3) Věděni je podle Davida Bordwella charakterizováno svou hloubkou (tedy mírou subjektivizace) a rozsahem (množství informací, ke kterým má přístup narace nebo postavy). Na základě určité hloubky a rozsahu věděni vznikají ve fabuli informační mezery, které divák doplňuje vlastními hypotézami. Ty mu následně syžet buď potvrzuje, nebo vyvrací. Komunikativností Bordwell podchycuje, jakými způsoby narace prezentuje divákovi informace, kterými disponuje. Divákovi ji buď přímo předává, a v tom případě hovoříme o komunikativní naraci, nebo ji zatajuje a stává se nekomunikativní. Narace přitom může být nekomunikativní i v případě, že celkové věděni je jinak relativně rozsáhlé. David B o r d w e l l, *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press 1985, s. 57–60.

Iluzivní subsvět jako taktika s proměnlivou funkcí

Pro lepší pochopení role iluzivního subsvěta v *PODFUKÁŘÍCH* se nejprve pozastavme nad tím, jak rozličně jej využívají ve svých narrativech uzavřené fikční filmy. Je totiž potřeba zdůraznit, že se navzdory některým společným znakům a vlastnostem práce s iluzivním subsvětem nejedná o způsob, jak vyprávět příběh. Pokud bychom totiž práci s iluzivním subsvětem používali jako stálý způsob jednotné deformace vyprávění a stylu, fungoval by reduktivně a zahlazoval by jedinečné postupy daných filmů či seriálů. Mnohem spíše bychom měli práci s iluzivním subsvětem chápat jako specifickou taktiku, která v různých filmech pomáhá rozvíjet rozdílné narativní strategie. Porovnejme dva snímky z odlišných období *PODRAZ* (1973, George Roy Hill) a *POČÁTEK* (2010, Christopher Nolan). Ačkoli oba sdílejí taktiku konstrukce iluzivního subsvěta, lze mezi nimi z hlediska z hlediska užitého stylu a vyprávění nalézt mnohem více odlišností než podobností.

V Hillově *PODRAZU* svede dva typově i věkově zcela odlišné podvodníky Gondorffa a Hookera dohromady touha pomstít smrt jejich společného přítele, za niž je zodpovědný nelítostný gangster Lonnegan. Vytvoří si proto nové identity a se spřízněnými kumpány vybudují fiktivní sázkařský klub, který následně slouží jako prostředek jejich msty. Lonnegan totiž uvěří, že sázkařský klub doopravdy existuje, pod dojmem zmanipulovaných informací o výsledcích dostihů se domnívá, že sází s nulovým rizikem, a o své peníze přichází. Tato linie tvoří základní narativní rámec a pohání vyprávění kupředu od příprav podfukářů při budování sázkařského klubu přes utvrzení Lonnegana o pravosti iluzivního subsvěta až k úspěšnému dotažení celého plánu v závěru snímku.

Průběh podfuku je ale významně formován vývojem vztahu mezi ostříleným mazákem Gondorffem a mladým drzounem Hookerem. Zatímco na počátku snímku spojení dravého mladíka se zkušeným veteránem kompozičně motivuje⁴⁾ samotnou možnost rozvíjení vývojového vzorce pomsty, tento vzorec naopak v závěru filmu ustupuje do pozadí a stává se spíše pozadím pro završení vývoje vztahu mezi oběma hlavními hrdiny. Když před závěrečnou akcí Hookera zadrží policie a umožní mu vyváznout z celé akce s čistým štítem za podmínky, že zradí ostatní členy podfukářského subsvěta (tedy oblasti světa, jejíž obyvatelé se vědomě podílejí na konstrukci iluzivního subsvěta), neváže se tato komplikace a samo Hookerovo rozhodnutí jen k úspěšnému dotažení podfuku. Je zároveň i zlomovým okamžikem, kdy se prokáže mladíkova loajalita ke svému spolupracovníkovi. Završí se tak vývoj jejich společné linie od počáteční rivality přes mentorské zasvěcování do zlodějského řemesla až k rovnocennému přátelství v závěru snímku.

Naopak *POČÁTEK* Christophera Nolana buduje oproti *PODRAZU* mnohem spleťtější syžet s vyšším počtem důležitých postav, souběžně probíhajícími akcí a dílčích podzápletek. Snímek vypráví o pokusu zločineckého týmu vnuknout bohatému magnátovi myšlenku rozprodat zděděný konglomerát, což je možné jen ve snu, kdy iluzivní subsvět je tu manipulativní snový subsvět. Film přitom neustále osciluje mezi hrdinou individuálním

4) Kompozičně je motivovaný takový prvek, jehož přítomnost napomáhá pochopení narativní kauzality. Pokud by byl takový prvek z narativní struktury díla vyjmut, narušil by se provázaný řetězec příčin a následků, a nebylo by proto možné vést vyprávění určitým směrem. V případě *PODRAZU* je pro vývoj podfuku nutné, aby se Gondorff s Hookerem dali dohromady a začali společně pracovat. Srov. Kristin Thompsonová, Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Iluminače* 10, 1999, č. 1 (29), s. 15.

a hrdinou kolektivním. Na rozdíl od *PODRAZU* totiž při konstrukci iluzivního subsvětů mají v různých fázích klamání všichni členové podfukářského subsvětů důležitou úlohu, díky čemuž se naše pozornost zaměřuje na celý tým. Souběžně tak sledujeme jejich akce na několika úrovních snových subsvětů, které je potřeba úspěšně uskutečnit v rámci deadlinů na každé z nich.

V týmu ale zároveň vystupuje do popředí postava Cobba, kdy dění spojené s ním tvoří základní rámec filmu (pokud se akce nepodaří, policie zatkne Cobba při příletu do Spojených států) a zároveň prostřednictvím vývoje jeho osobní linie snímek odkrývá důležité informace z minulosti, které zasazují snahu o „vnuknutí myšlenky“ do nových souvislostí. *POČÁTEK* nás tak nutí zpracovávat nejen několik paralelních událostí směřujících do budoucnosti fabule (jestli se zločincům podaří dotáhnout akci do úspěšného konce), ale i podněty spojené s postavou Cobbovy mrtvé manželky, které míří naopak do minulosti fabule (co přesně se stalo před její smrtí a proč se opakovaně objevuje ve všech snech). Zlodějská zápleтка s vytvořeným iluzivním subsvětům tak do jisté míry slouží jako základ pro důmyslnou hru s narativními postupy na více úrovních.

Ačkoliv konstrukce iluzivního subsvětů plní v různých filmech odlišné narativní funkce, lze v nich vysledovat podobný přístup ke zprostředkování samotné přítomnosti iluze ve fikčním světě. Jelikož důležitou součástí všech podfuků je přesvědčení oběti o pravosti iluzivního subsvětů, zaplňují podvodníci umělá prostředí řadou fiktivních identit a drobných detailů, přičemž pečlivě vytyčují hranice a vlastnosti iluzivního subsvětů tak, aby je měli neustále pod kontrolou a podařilo se jim oběť co nejlépe oklamat. Zároveň však tak, aby divák dokázal maximum aspektů od sebe odlišit. *POČÁTEK* tak například pracuje s několika navrženými úrovněmi snových světů, které skupina kolem Cobba speciálně pro danou akci vytvořila, přičemž každá úroveň se výrazně odlišuje prostředím a dalšími vlastnostmi (trvání času apod.).

Ustáleným postupem ve filmech spoléhajících na taktiku iluzivního subsvětů je tak práce s výraznou změnou jednotlivých prvků mizanscény, které korespondují s představou o podobě a vlastnostech dané iluze. Když v *PODRAZU* Gondorff a Hooker se svými spolupracovníky budují iluzivní subsvět, s jehož pomocí oklamou a okradou Lonnegana, vidíme postupnou proměnu prázdného prostředí ve fiktivní sázkařský klub včetně všech důležitých součástí, jež pomáhají u Lonnegana dotvářet autentický dojem takového prostoru — přirozeně se v něm pohybují další domnělí sázkaři, z reproduktorů je slyšet komentář probíhajících dostihů a při první vyhrané sázce Lonnegan získává danou částku ve skutečných bankovkách. Práce s mizanscénou však nespočívá pouze ve změnách prostředí, v nichž se podvodníci spolu se svými oběťmi pohybují, ale také například na rovině kostýmů nebo herectví. Ty napomáhají rozlišovat mezi reálným fikčním světem a zkonstruovanou iluzí. V *PODRAZU* se například z pouličních podvodníků, kteří ve skutečném fikčním světě působí jako otravný drzoun nebo protivný opilec, v iluzivním subsvětě sázkařského klubu stávají charismatictí gentlemani s vybraným chováním, jež odpovídá jejich fiktivním identitám. Rozdíl mezi reálným fikčním světem, iluzivním subsvětům a chováním podfukářů v obou tak zdůrazňuje i výrazná odlišnost mezi zanedbaným ošacením, které na sobě mají Gondorff s Hookerem při prvním společném setkání, a skvěle padnoucími smokingy, jež nosí v sázkařském klubu.

Jak uvidíme, podobným způsobem pracuje s mizanscénou i seriál *PODFUKÁŘI*, v němž

tým londýnských zlodějů (Mickey, Stacie, Albert, Ash a Danny) v každé epizodě buduje nový iluzivní subsvět (pokaždé speciálně na míru nově vyhlédnuté oběti) a v závěru epizod po úspěšném dokončení podfuku jej ničí. V případě *PODFUKÁŘŮ* konstrukce iluzivního subsvěta plní ještě mnohem stabilnější taktiku, která je svým opakováním v každé epizodě univerzálním narativním vzorcem jednotlivých epizod. Skupina hrdinů si pokaždé vyhlédne jednu oběť, vybere si její charakterovou slabost a na jejím základě vytvoří účinný iluzivní subsvět, díky čemuž posléze oběť okradou. Právě slabé stránky každé jedné oběti seriál využívá tak, aby napříč epizodami nabízel stále nové podoby iluzivních subsvětů, které svou rozmanitostí opakující se narativní vzorec ozvláštňují. Během jednoho podfuku tak tým sehrává filmové producenty, v dalším úspěšné burzovní makléře a v jiném zase fotbalové agenty. Stačilo by ale ozvláštňování na rovině nesmírně flexibilní povahy iluzivního subsvěta k udržení velkého diváckého zájmu napříč seriálem o osmi řadách?⁵⁾ Zřejmě nejpřesvědčivější odpovědí na tuto otázku bude rozbor toho, čím je seriál jedinečný z hlediska vyprávění i uplatňovaných stylistických prostředků.

PODFUKÁŘI: střet epizodních vyprávěcích linií s liniemi globálními

Strukturu *PODFUKÁŘŮ* zdánlivě dominantně utvářejí samostatně stojící epizody, v nichž pokaždé sledujeme jeden konkrétní podfuk od jeho začátku (vyhlédnutí oběti) až do konce (završení akce, zničení iluzivního subsvěta a zametení stop). Postavy, které jsou okradeny, se v dalších epizodách už neobjevují, takže vztah mezi nimi a podfukáři už seriál nikterak nerozvíjí.⁶⁾ Divák proto nemusí sledovat jednotlivé epizody nutně v takovém pořadí, v jakém byly odvysílány, aby jejich epizodním příběhům porozuměl. Ve všech epizodách se neustále navrácí už v první epizodě ustanovený podfukářský subsvět, jenž ve fikčním světě na základě sdíleného souboru hodnot a vlastností představuje ustálený prvek, a to navzdory některým personálním změnám, ke kterým mezi třetí a pátou řadou došlo.⁷⁾ Právě stabilní povaha podfukářského světa je základem pro vytvoření globální narativní linie jdoucí napříč epizodami i řadami, která kontinuálně rozvíjí osobní vztahy mezi členy zlodějské party. Tyto vztahy uvnitř podfukářského subsvěta však nejsou pouze jakýmsi pojítkem, které by pod samostatně stojícími podfuky volně propojovalo některé motivy jednotlivých postav do většího celku. Naopak výrazně zasahují do linií jednotli-

5) Průměrná sledovanost od první řady, kdy přesáhla 6 milionů diváků, neklesla nikdy pod 5,5 milionu (nejslabší čtvrtou řadu sledovalo průměrně 5,54 milionu) a od páté řady naopak ještě vzrostla. Informace vychází z pravidelného přehledu sledovanosti britských televizních stanic na webu deníku *The Guardian*. Dostupné online: <<http://www.theguardian.com/media/tvratings>>, [cit. 15. 2. 2016].

6) Výjimky tvoří druhá epizoda páté řady s poslední epizodou téže řady a první epizoda šesté řady s její poslední epizodou. V posledním díle páté řady se třeba navrácí dvojice, kterou hrdinové ve druhé epizodě této řady podvedli fingovanou krádeží neukradnutelného obrazu, a chce se jim pomstít. V šesté řadě se pak podobně navrácí postava policistky Lucy, která se v její první a závěrečné epizodě snaží za každou cenu dopadnout partu při činu, pokaždé je však sama podfouknuta.

7) Ve čtvrté řadě odchází dočasně Mickey a nahrazuje ho nováček Billy. Od páté řady se Mickey vrací, ale naopak ji opouštějí Danny se Stacií, kteří se do ní vrací až v poslední epizodě seriálu coby „externí spolupracovníci“ party. Jejich místa poté zaujímají sourozenci Emma a Sean Kennedyovi a v tomto složení zůstává složení podfukářského subsvěta až do konce seriálu.

vých epizod, zpravidla v klíčových okamžicích probíhajících podfuků. Neustálé střetávání se epizodních linií s těmi globálními tak formuje celkovou strukturu vyprávění, udržovanou napříč celým seriálem.

Nejvýrazněji se toto střetávání projevuje v prvních čtyřech řadách, které rozvíjejí rivalitu mezi vůdčí postavou Mickeym a nováčkem Dannym. Obě postavy na jedné straně v souladu se společnými cíli spolupracují vždy tak, aby vytvořily přesvědčivý iluzivní subsvět a podařilo se jim jejich oběť okrást. Zároveň ale na druhé straně zastávají zcela opačnou pozici v hierarchii podfukářského subsvěta, nehledě na zásadně rozdílné charakterové vlastnosti. Klidný Mickey zachovává za každé situace chladnou hlavu a všechny své kroky pečlivě promýšlí, díky čemuž se z něj stal mistr s přirozeným respektem v týmu i mimo něj. Ambiciózní Danny naopak jedná impulzivně, pročez ale dokáže brilantně reagovat na neočekávané komplikace. Jeho nedostatek zkušeností ho nicméně staví do pozice učedníka, jemuž je Mickey především mentorem a zasvěcuje ho do fungování podfukářského subsvěta včetně hodnot, na nichž stojí. Dannyho ambiciózní povaha, která jej pohání k tomu, aby se stal ještě lepším než Mickey, však do tohoto vztahu zanáší neustálé pnutí. Jejich vzájemná rivalita tak nabourává průběh podfuků, kdy se jak Danny, tak Mickey snaží tomu druhému (a zároveň i ostatním členům skupiny) dokázat, že právě on si zaslouží být vůdčí postavou subsvěta. Dannyho vzestup *PODFUKÁŘI* završují ve čtvrté řadě, kdy Mickey odchází a Danny nastupuje na jeho místo, přičemž seriál variuje mentorský vzorec první řady. Do týmu přichází další nováček Billy a tentokrát je to Danny, kdo zaujímá pozici, kterou v první řadě zastával Mickey. Stává se Billyho učitelem a průvodcem podfukářským subsvětem.

Způsob, jakým globálně rozvíjený vztah mezi Dannym a Mickeym zasahuje do uzavřených epizodních příběhů, koření už ve vyprávění první epizody seriálu. Tu tvoří tři dílčí linie, přičemž ta nejzásadnější je vztažena k Mickeymu, jenž právě opustil vězení a jeho přáním je dát dohromady svou starou partu a uskutečnit ještě jeden podfuk předtím, než s kriminální činností skončí. Na tuto základní dějovou kostru se napojují dvě dílčí linie. V jedné se snaží Mickeyho během podfuku dopadnout a dostat znovu do vězení inspektor DePalma s londýnským policejním sborem. Druhá dílčí linie se váže k pouličnímu podvodníčkovi Dannymu, jenž usiluje ze všech sil o to, dostat se k Mickeymu a podílet se na podfuku. Mickey se svými přáteli vytvářejí iluzivní subsvět se zmanipulovanými burzovními obchody, do něhož nalákají nemorálního člena londýnské smetánky.

Právě postava Dannyho je prostředkem, jak co nejpráhledněji současně ustavit epizodní úroveň (podfuk) i globální úroveň (vývoj vztahů v týmu) seriálového vyprávění. Kromě toho, že jeho linie se střetává se vzorcem probíhajícího podfuku, zastupuje pozici diváka a svými otázkami napomáhá objasňovat fungování podfukářského subsvěta. Do určité chvíle jsou Dannyho úsilí dostat se do týmu (základ pro globální seriálovou linii) a Mickeyho podfuk (epizodní linie) rozvíjené nezávisle. Produktivně se však propojí ve chvíli, kdy Mickeymu hrozí, že vyhlédnutá oběť z připravené iluze vyklouzne. Podfukáři předávají londýnskému boháči menší finanční obnos jako důkaz, že představená iluze bez potíží funguje. Nicméně se jim boháče nedaří přesvědčit, aby s nimi investoval ještě jednou — a riskoval mnohem větší částku. V ten moment se do podfuku nečekaně zapojuje Danny se svou schopností rychle reagovat na nečekané situace. Při komunikaci s obětí pečlivě pracuje s Mickeyho falešnou identitou a zdůrazňuje snadno vydělané peníze, čímž pomů-

že oběť přesvědčit o pravosti iluze a přimět k dalšímu investování. Tento okamžik tak rozhodujícím způsobem rozvíjí obě linie — podfuk pokračuje a Danny se do něj začleňuje jako jeden z týmu.

Podruhé se globální linie významně střetne s epizodní na samotném konci podfuku. Dannymu se sice podařilo dostat do týmu, ale je zatčen a DePalma ho nevybíravě nutí, aby zradil zbytek týmu ve svůj prospěch. Danny však odmítne svědčit a zajistit si výhodnější podmínky — a to dokonce i poté, co je před jeho očima zatčen a zastřelen Mickey. Až vzápětí se dozvíme, že inspektor DePalma je dalším (dosud skrytým) členem podfukářského subsvěta, Mickeyho smrt byla nahraná a výslech sloužil jako pouhý test Dannyho loajality. Závěr dílu tak Dannyho definitivně začlení do podfukářského subsvěta Mickeyho party, a zároveň pro další epizody otevře globální linii zaučování Dannyho do podfukářského řemesla Mickeyho slovy o první lekci.

Dannyho začleňování se do podfukářského subsvěta a soupeření s Mickeym následně formují průběh dalších epizod. První řada seriálu přitom rozvíjí především motiv učení se jednotlivých rolí při uskutečňovaných podfucích a podrobnější vysvětlování důležitých vlastností a hodnot, na nichž stojí vztah mezi subsvěttem podfukářů a oběťmi. Jde především o seznamování se se zásadami, které Dannymu (a společně s ním i divákům) objasňují, jaké typy obětí je přípustné si pro akce vybírat, zdůrazňují důležitost celého týmu prostřednictvím jeho rodinných hodnot nebo vysvětlují, že nejde jen o peníze. K předávání tohoto typu informací volí seriál často velmi sebeuvědomělé postupy,⁸⁾ kdy hrdinové promlouvají přímo do kamery nebo se volně pohybují a komunikují spolu uvnitř prostoru, v němž je pohyb všech ostatních postav zastaven.

Oba tyto postupy lze vysledovat už v první epizodě, kdy hrdinové svou oběť nakonec obalamutili a nyní od ní získávají peníze. V domnělé Mickeyho kanceláři se oběť hned v úvodu scény dozvídá, že celý systém burzovních obchodů umožňuje sice snadnou, ale zároveň ilegální cestu k penězům. V tomto zlomovém momentu je pohyb oběti „zmražen“ a podfukáři promlouvají z fikčního světa přímo k divákovi. Vysvětlují mu podstatné morální a etické podmínky, které musí konkrétní mikrosvět splňovat, aby se mohl stát obětí, již mohou s klidným svědomím okrást. Připomínají, že oběť má v tento okamžik — kdy jí oznámí ilegální povahu operace — ještě stále možnost vycouvat a vyhnout se ztrátě svých peněz. Následně se hrdinové vrací na svá původní místa, oběť „rozmrzne“ a pronáší zásadní větu: *„Pravidla jsou od toho, aby se porušovala.“* Takové tvrzení volně navazuje na předchozí vysvětlení ze strany podfukářů, kteří na jeho základě dokonávají podfuk prostřednictvím smyšlené burzovní trhliny v systému.

V dalších epizodách první řady se rozvíjí Dannyho linie už přímo uvnitř podfukářského subsvěta a ovlivňuje jednotlivé podfuky v souvislostech jeho pozice v partě. V druhé epizodě, v níž hrdinové sehrávají filmové producenty shánějící finance na dotočení filmu, dostává Danny svou první velkou šanci. Je totiž hlavní postavou, která při komunikaci s hrozivým gangsterem Frankem buduje dojem producenta řídícího velký filmový projekt. Třetí epizoda staví Dannyho do nové role, jelikož nahrazuje zkušeného Alberta, který má

8) Sebeuvědomělost je podobně jako komunikativnost podle Bordwella jednou z vlastností narace. Čím je dílo sebeuvědomělejší, tím více divákovi odhaluje svou fikční povahu. Srov. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press 1985, s. 58–59.

v partě na starosti navázání kontaktu s potenciální obětí. Mladík při cestě z nemocnice narazí na chladně kalkulující obchodnici s uměním Meredith a iniciuje podfuk s padělaným obrazem. Ve čtvrté epizodě prokáže Danny loajalitu ke své partě, když paralelně s probíhající akcí řeší nabídku dalšího podfukáře, aby přešel do jeho týmu s lepší pozicí v hierarchii. Nabídku však v závěru odmítne, protože u něj zvítězí smysl pro hodnoty Mickeyho skupiny. Pátá epizoda je ukázkou nedodržení zásad, které vyústí v neúspěch celého podfuku. A závěrečná epizoda první řady (průběhem podfuku okázale odkazující na film *PODRAZ*) završuje vzorec Dannyho zaučování, když tváří v tvář nebezpečné situaci dokáže zareagovat a vymyslet záchranný plán B. Dokazuje tím, že se během uplynulých epizod dostal na stejnou úroveň podfukářského umění jako jeho učitel Mickey.

Vyprávění jednotlivých epizodních podfuků jako dominantních vývojových vzorců tak díky svému opakovanému modelu do určité míry ustupuje do pozadí a slouží jako pozadí pro rozvíjení vztahu soupeřících podfukářů. V druhé epizodě třetí řady se dokonce globální rivalita otevřeně stane základním narativním obloukem epizodního příběhu, když spolu Danny a Mickey soutěží o to, kdo během jediného dne dokáže podfuky vydělat víc peněz. Vítěz souboje, kterým se na konci epizody těsně stane Mickey, bude nezpochybnitelnou vůdčí postavou týmu.

Navzdory práci s globální linií jdoucí napříč několika řadami seriálu je však velmi důležitý i sám variovaný model podfuků, kdy hrdinové budují iluzivní subsvět, do něhož nalákají oběť a poté ji okradou. Právě ten totiž umožňuje *PODFUKÁŘŮM* realizovat důmyslné hry s vyprávěním jednotlivých epizodních příběhů, kdy ve všech z nich systematicky vytvářejí narativní mezery, a to při zachování zdánlivé přehlednosti a bezelstnosti vykonávaných akcí členů týmu. Seriál přitom ve skutečnosti manipuluje s diváckým očekáváním budoucího dění. Nutí totiž diváka vytvářet si zavádějící hypotézy vázané k úspěšnosti podfuku, k případnému odhalení ze strany oběti nebo k policejnímu dopadení.

Střih a rámování jako prostředky klamání diváka

Co přesně znamená tvrzení, že seriál vytváří narativní mezery a manipuluje divácká očekávání? Vzhledem ke kolektivnímu hrdinovi v podobě Mickeyho party sledujeme jako diváci během každého podfuku všechny členy týmu, jejichž samostatné akce jsou potřeba ke zdárnému dokončení akce. Jeho narace se přitom velmi často uchyluje ke zprostředkování těchto akcí prostřednictvím paralelního vedení naší pozornosti, jelikož jednotlivé akce se odehrávají zpravidla v různých prostředích. Občas lze však vypožorovat, že do příčné montáže důležitých událostí narace zapojuje i některé spíše podružné události.⁹⁾ A právě takto se *PODFUKÁŘŮM* daří v těchto sekvencích odvádět naši pozornost: přestříhnou do jiného prostoru nebo použijí odlišné rámování pro zobrazení události. Seriál tak nenápad-

9) Pro účely této studie čerpám z britské DVD kolekce všech osmi řad, kterou distribuuje společnost Warner Home Video. Ta nabízí epizody v původním hodinovém sestřihu, jak seriál vysílala BBC. Verze epizod, které vysílala Česká televize, jsou zhruba o osm minut kratší. V původním sestřihu se projevuje výraznější strategie propojování důležitých akcí s kauzálně nespojenými mikronarativy pomocí příčné střihu, jelikož v kratším sestřihu je řada těchto momentů vystřižena.

ně zatajuje důležité informace o průběhu podfuku, aniž by na první pohled přerušil kauzální a časoprostorové vztahy mezi zobrazenými akcemi.

Jako diváci tak (zprvu nevědomě) sledujeme příběh s omezeným množstvím informací, které nás vedou k očekávání budoucího dění. K očekávání dění odvíjeného od nabízejících se hypotéz, které nakonec PODFUKÁŘI odhalí jako mylné (zpravidla se týkají hrozby odhalení a dopadení policií), protože byly zatajeny některé souvislosti. Předchozí dění přepíší vysvětlující flashbaky, jež z nové perspektivy odhalí ta klíčová místa ve vyprávění, jež vytvořila narativní mezery. Události totiž zobrazí v kompletních scénách i s akcemi nebo prvky, které nám odepřel střih nebo úhel či velikost rámování. Jen zřídka se ale seriál spoléhá pouze na jeden z takto popsanych postupů, většinou je kombinuje a překvapivý účinek přepisujících flashbacků tím ještě posiluje.

Typický příklad použití střihu k odvedení pozornosti od důležitých událostí lze najít ve čtvrté epizodě druhé řady. V ní podfukáři líčí past na zkorumpovanou policejní inspektorku Phillipsovou pomocí padělání komiksové obálky a domnělé výměny padělku s originálem při dražbě v aukční síni. K vytvoření dokonalé iluze přímo v aukční síni se Danny s Mickeym potřebují zbavit ověřovatele pravosti maleb, čímž potvrzují detaily své fiktivní historky, inspektorku se jim podaří úspěšně oklamat a dotahují podfuk do zdárného konce. A právě odklizení aukčního ověřovatele je tou sekvencí, v níž nám střih odpírá důležité informace. Ze zdánlivě bezvýznamné části příčné stříhové skladby totiž nezjistíme, že Ash někomu nakapal do snídaně projímadlo při smyšlené kontrole bojleru, protože právě před nakapáním projímadla scéna nenápadně střihem skončí a my až do přepisujícího flashbacku netušíme, že šlo o ověřovatele maleb. Zároveň nemáme ponětí o tom, proč nám seriál ukazuje tohoto neznámého muže. Máme možnost vidět jen to, jak Ash v převleku plynárenského technika vstupuje do domu a požaduje po jeho majiteli (**obr. 1–2**), aby v rámci prováděných kontrol pustil v koupelně vodu z kohoutků (**obr. 3–4**). Následně



Obr. 1



Obr. 2



Obr. 3



Obr. 4



Obr. 5



Obr. 6



Obr. 7



Obr. 8



Obr. 9



Obr. 10

stříh odvádí naši pozornost k dalším částem montáže a dlouho na tuto akci nikterak ne-
navazuje, přičemž ale nenarušuje základní kauzalitu probíhajícího podfuku.

Tato scéna přitom představuje vodítko pro přepisující flashback na samém konci epi-
zody. V rámci něj se narace ke scéně navrácí (**obr. 5**) a zobrazuje ji kompletní bez stříhu.
Tam, kde předtím sekvence končila stříhem, nyní pokračuje dál. Až v ten moment zpětně
zjišťujeme, že kontrola bojleru byl pouze Ashův úhybný manévr, aby mohl použít pro-
jímadlo (**obr. 6**), a jakým způsobem se právě tato scéna vztahovala ke zbytku podvodu
(**obr. 7–10**). Právě proto, že jsme při předchozím zobrazení události neměli možnost vi-
dět, jak Ash projímadlo používá, jsme ani netušili, jak důležitou roli v podfuku toto dění
sehrálo.

Pokud nás **PODFUKÁŘI** neklamou zatajováním informací pomocí stříhu, manipulují
s rámováním klíčových událostí. Díky zvoleným úhlům či velikostem rámování seriál upí-
rá divákovi, aby v rámci scény získal právě ty informace, jež by mu prozradily příliš o bu-
doucnosti fabule. Podobně jako při práci se stříhem jsou klamavé účinky rámování odha-
lovány až pomocí zpětně přepisujících flashbacků, které inkriminovaný moment zobrazí
z nové perspektivy tak, aby se vyjevily postavy nebo jiné důležité prvky, jež předchozí rá-

mování neodhalilo. Hojně uplatňovaným postupem v těchto sekvencích se stává zejména využití bližšího rámování (polode-tailů či detailů), které tím, co zobrazuje, odvádí naši pozornost od toho, co nechává za hranicí rámu.

Pokud se vrátíme k už zmíněné čtvrté epizodě druhé řady, v níž je obětí podfukářů inspektorka Phillipsová, lze v ní kromě zatajování informací prostřednictvím střihu nalézt i sofistikovanou práci s rámováním. Phillipsová se v jedné scéně vzdálí od Mickeyho a Dannyho, protože si potřebuje uložit nečestně nabyté peníze do bezpečnostní schránky na své jméno. Až na konci epizody ale zjistíme, že při cestě zpátky od schránky k recepci do Phillipsové nevrátila žádná náhodná blondýna, nýbrž podfukářka Stacie s parukou, která Phillipsovou připravila o klíč, vybrala peníze a do schránky vložila naopak dokumenty usvědčující Phillipsovou z nekalých praktik.

Scéna se v první verzi skládá ze tří důležitých záběrů. V tom prvním v polode-tailu vidíme Phillipsovou, jak odchází od schránky a naráží do kolemjdoucí ženy, jíž nevidíme do obličeje (**obr. 11**). Následuje střih na detail klíčku ležícího na zemi společně s rukou, která jej zvedá (**obr. 12**), a vzápětí se přestřihne do protizáběru (ve vztahu k prvnímu záběru). Při něm opět vidíme do tváře pouze Phillipsové, takže identita neznámé ženy nám zůstane utajena (**obr. 13**). Díky zvolenému úhlu rámování si v daný moment nespojujeme neznámou postavu s podfukem. Zůstává navíc na první pohled nenarušen základní přehled o všech akcích a kauzálních vztazích mezi nimi. Srážka obou žen tak podobně jako sekvence s fiktivní kontrolou bojleru slouží jako vodítko, ke kterému se může vrátit závěrečný flashback a odhalit, že neznámou ženou byla právě Stacie z Mickeyho party (**obr. 14–17**).

PODFUKÁŘI tak na jedné straně využívají opakující se výstavbu epizod s ustáleným vzorcem vyprávění (vyhlédnutí oběti — konstrukce iluzivního subsvěta — dokončení podfuku a zničení iluze), aby v rámci ní mohli plynule rozvíjet vztahy uvnitř podfukářského subsvěta napříč díly i řadami, čímž epizodickou strukturu poměrně nenápadným, ale funkčním způsobem ozvláštňují. Ozvláštňující hra s opakujícím se schématem se ovšem realizuje i na úrovni epizod, kdy jsou díky systematické práci se stylistickými prostředky na rovině střihu a rámování rovněž samostatně stojící epizodní příběhy neustálými výzvami pro naši pozornost. V každém svém dílu totiž seriál významně manipuluje s tím, co



Obr. 11



Obr. 12



Obr. 13



Obr. 14



Obr. 15



Obr. 16



Obr. 17

víme jak o podfuku jako takovém, tak o průběhu jeho jednotlivých fází. Právě souběžnost uplatňování těchto postupů přitom dělá **PODFUKÁŘE** poměrně netradičními, což nejlépe vyplyne ze srovnání s jinými seriálově uspořádanými díly, jež s taktikou iluzivního subsvětá pracují.

Iluzivní subsvěty v dalších seriálových narativech

Televizní seriál **NULOVÁ ŠANCE** se na první pohled od **PODFUKÁŘŮ** odlišuje tím, že nepracuje s podvodníky a navazuje na tradici špionážního žánru, takže hlavní hrdinové ve fikčním světě zastupují výrazně jiné hodnoty a vlastnosti. Přesto ale oba seriály sdílejí podobný přístup k vyprávění jednotlivých epizod. V každé epizodě **NULOVÉ ŠANCE** se nabízí ustálený a stále se navracející špionážní subsvět, kterým je elitní jednotka tajných agentů pod vedením Jamese Phelpse. Tento subsvět opakovaně plní zadání misí od vlády, jež spočívají ve snaze překazit plány nebezpečných zločinců a následně je polapit. Při každé nové misi přitom jednotka buduje iluzivní subsvět, díky němuž se jí podaří padoucha oklamat a následně zneškodnit.

Seriál však oproti **PODFUKÁŘŮM** téměř nerozvíjí osobní linie jednotlivých členů špionského subsvětá a striktně se drží pouze epizodického vyprávění s uzavřenými příběhy. Členové jednotky tak působí více jako prázdné nádoby s omezeným souborem vlastností a dovedností, které je vzájemně rozlišují a určují jejich úlohy při plnění misí. Značná neúplnost v prokreslení postav se odráží ve struktuře vyprávění, například při úvodní expozici každé epizody. Zatímco se **PODFUKÁŘI** často obraceli k vysoce variabilnímu modelu, kdy vybrali soukromý motiv jednoho podfukáře, na jehož základě rozvinuli podfuk, pak **NULOVÁ ŠANCE** přistupuje k vytvoření epizodní zápletky mnohem mechaničtější způsobem.

bem. *PODFUKÁŘI* nás například na začátku epizody seznámili s dávným přítelem některého člena Mickeyho týmu, který doplatil na nekalosti nějaké další osoby ve fikčním světě. A právě tuto osobu si poté vyberou jako svoji další oběť, přičemž zároveň pomůžou příteli. V *NULOVÉ ŠANCI* se vyprávění k takto určujícím vlastním motivům neuchyluje, nýbrž opakuje na začátku každé epizody tentýž vzorec, kdy James vyslechne vládní zadání mise.¹⁰⁾

Protože se o postavách nedozvídáme prakticky nic z jejich minulosti nebo ze soukromého života, tak atraktivita epizod stojí především na výrazné rozmanitosti uskutečňovaných misí z hlediska padouchů a prostředí, v němž se mise odehrává. V jedné epizodě tak James a jeho tým zabráni nebezpečnému atentátníkovi ve vraždě pomocí iluzivního subsvěta v podobě fiktivního hotelu. V jiné epizodě pak vylákají jihoamerického diktátora na americké území, kde jej vzápětí zadrží, a to prostřednictvím hologramového zařízení v diktátorově pokoji. Díky němu poté v noci promítají hologramový obraz diktátorova ztraceného syna, za nímž se v závěru epizody vydá do nastražené špionské pasti.

DANNYHO PARTÁCI naopak pracují především s možnostmi seriálového vyprávění. Na ploše tří celovečerních snímků rozvíjejí osobní linie vůdce zlodějského týmu Dannyho, jeho pravé ruky Rustyho a mladíka Linuse. Filmová série tak do určité míry funguje podobně jako *PODFUKÁŘI*, kteří rozvíjejí vztahy uvnitř podfukářského subsvěta napříč epizodami s jinak samostatně fungujícími a uzavřenými podfuky. Oproti britskému seriálu se osobní linie týkají vztahů Dannyho, Rustyho nebo Linuse s takovými blízkými osobami, které s nimi nespolupracují na jejich akcích. Zároveň se všechny tři filmové díly propojují i přítomností prvního okradeného majitele lasvegaských kasin Terryho Benedicta a rozvíjením jeho vztahu s Dannyho skupinou zlodějů. Tím jsou jednotlivé díly mezi sebou svázány mnohem pevněji než v případě epizod *PODFUKÁŘŮ*, protože každý další díl otevřeně navazuje na události, které se udály v tom či těch předchozích.

První díl se zaměřuje především na rozvíjení Dannyho osobní linie na pozadí složité loupeže v hotelu Bellagio v Las Vegas. Danny se vrací z vězení, přičemž během jeho pobytu za mřížemi ho opustila manželka Tess, která nyní žije s majitelem Bellagia Terryem. Danny proto se svým týmem oklamou Terryho iluzivním subsvětlem, v němž už vykrádají trezor Bellagia, aby se do něj ve skutečnosti pod záminkou policejního zásahu mohli nenápadně dostat a peníze ukrást. Souběžně s týmovým pojetím podfuku pak snímek ukazuje Dannyho snahu získat Tess od Terryho zpátky, když ji chytrou lstí přesvědčí, že pro Terryho neznamená víc než jeho peníze. Naše pozornost tak není napříč snímkem vedena pouze k tomu, jestli se týmu podaří kasino vykrást, ale i jestli Danny uspěje a přiměje Tess, aby opustila Terryho a vrátila se k němu.

V pokračování se ovšem střetává hned několik narativních linií, přičemž katalyzátorem i rámcujícím vývojovým vzorcem všech událostí je Terryho pomsta, když výhrůzkami smrti nutí Dannyho partu, aby mu její členové vrátili všechny ukradené peníze i s úroky. V tomto rámci se pak odehrává zaprvé Dannyho soupeření s najatým lupičem Toulourem, jenž touží Dannyho porazit a dokázat si, že je nejlepším zlodějem na světě. Zadruhé se v něm dostává do popředí milostná linie Rustyho s jeho dávnou známostí Isabel, která slouží u policie a snaží se partu dopadnout při kriminálním činu. A zatřetí je rozvíjena Li-

10) Podobný model práce s iluzivním subsvětlem najdeme i v seriálu *CHARLIEHO ANDÍLCI* (1976–1981).

nusova snaha prorazit v hierarchii party o něco výš, dostat při podfuku větší příležitost a dokázat svým rodičům, že i z něj je skutečný podvodník. Uspořádání podvodnické hry je přitom podobně jako v *PODFUKÁŘÍCH* v závěru odhaleno jako trik na diváka.

Poslední díl *DANNYHO PARTÁKŮ* opět pracuje s motivy vztahů členů podfukářského subsvěta, ovšem dost odlišně než v předchozích dvou filmech. Snímek už nepracuje s vývojem milostné linie jako v případě prvních dvou dílů u Dannyho s Rustym (Tess ani Isabel se ve filmu dokonce vůbec neobjeví), a to u Linuse ani u dalších členů party. Hlavní narativní vzorec se totiž obrací dovnitř podfukářského subsvěta. Reubena, jednoho ze členů, podrazí nelítostný majitel nového kasina Willy Bank a Reuben jeho podraz málem nepřežije. Tým se proto dá znovu dohromady a jeho členové dělají při konstrukci iluzivního subsvěta vše proto, aby Reubena pomstili a Banka dostali na mizinu, s čímž jim nečekaně pomůže i někdejší nepřítel Terry.

Zatímco tak v prvním díle byl probíhající podfuk v některých ohledech mnohem důležitější než vývoj vztahů mezi Dannym, Tess a Terrym, druhý díl už samotný podfuk od-souvá na úroveň nutného narativního základu, nad nímž se poté uskutečňuje vývoj celé řady osobních a vztahových linií — a závěrečný zvrát. Poslední díl poté využívá linii podfuku s výstavbou iluzivního subsvěta jako základního prostředku pro rozvíjení vzorce pomsty. Ačkoli tedy v trilogii o *DANNYHO PARTÁČÍCH* najdeme některé postupy známé z *PODFUKÁŘŮ*, zdaleka nedosahuje jejich systematickosti při práci s opakováním, variováním a ozvlášťňováním týchž vzorců jak na úrovni jednotlivých dílů, tak na úrovni celku.

Závěr

Britský seriál *PODFUKÁŘI*, jehož osm řad vysílala mezi lety 2004–2012 televizní stanice BBC, sice může na první pohled budit zdání poněkud schematicky uplatňovaného opaku-jícího se modelu, ovšem tato analýza poukázala na pozoruhodnou práci s ozvlášťňováním na všech úrovních: epizod, vztahů mezi epizodami i seriálového celku.

Je to přitom právě taktika práce s iluzivním subsvětem, již *PODFUKÁŘI* sdílejí s řadou jiných zlodějských nebo špionážních narativů, která umožňuje různorodé přístupy k budování vyprávění a hře s dílčími liniemi, jež podfukářský rámec zahrnuje. Její funkce je v případě jiných děl relativně jednoznačná. V *PODRAZU* se dostává postupně do popředí vztahová linie mezi Gondorffem a Hookerem, která je v samotném závěru minimálně stejně důležitá jako probíhající konstrukce iluzivního subsvěta. *POČÁTEK* využívá základ práce s iluzivním subsvětem pro systematickou práci s komplexním vyprávěním, když používá několik příběhových rovin neustále provokujících naše vnímání. V *NULOVÉ ŠANCI* je taktika iluzivního subsvěta mechanickým vzorcem, jehož atraktivita vyplývá z různorodosti plněných misí. A u *DANNYHO PARTÁKŮ* plní iluzivní subsvět rámcový základ pro rozvoj řad dílčích vztahových linií mezi členy podfukářského subsvěta a jejich nepřáteli.

Jak ale bylo řečeno na předchozích stranách, funkce iluzivního subsvěta je v *PODFUKÁŘÍCH* na jedné straně stabilnější a na druhé straně dynamičtější než v případě jmenovaných děl, přičemž se pojí s řadou dalších postupů. Podobu *PODFUKÁŘŮ* do značné míry formují globální narativní linie, které napříč epizodami plynule posouvají vztahy mezi postavami týmu a zároveň podpírají v některých aspektech samostatné epizodní příběhy. Ač-

koliv totiž můžeme sledovat poměrně snadno jednotlivé epizody bez znalosti dřívějších epizod nebo řad, tak při pečlivějším sledování lze vypožorovat, že z hlediska výstavby vyprávění se nenápadně působící globální linie významně nabourává do struktur jednotlivých epizod a stojí i za těmi nejdůležitějšími posuny ve vyprávění. Nejmarkantněji se tato strategie sice projevuje v prvních třech řadách, které na pozadí jednotlivých podfuků sledují vývoj postavení nováčka Dannyho v partě proslulého podvodníka Mickeyho a jejich vzájemnou rivalitu, ale i od čtvrté řady dál se způsob nabourávání globálně vedené vyprávěcí linie do epizodních příběhů navrácí a variuje.

Z hlediska vyprávění však střet globálních a epizodních linií není jediným výrazně formujícím prvkem ve struktuře celého seriálového díla. Jednotlivé uzavřené epizody napříč celým seriálem pracují s divákem ve dvou protichůdných a zároveň harmonicky spjatých rovinách. Svou výrazně sebeuvědomělou povahou seriál pravidelně komunikuje s divákem a vysvětluje mu fungování fikčního světa. Zároveň si ale přes výraznou komunikativnost při seznamování s detaily fikčního světa seriál v každé epizodě zachovává i nekomunikativní přístup v podobě matoucích či utajených faktů o vývoji fabule. Pravidelně tak divákovi pomocí dovedné práce se stylem předkládá řadu falešných vodítek nebo zamlčuje některé z akcí, které členové party v průběhu podfuků provádějí, díky čemuž záměrně manipuluje s divákovým věděním, jeho přehledem o proběhnuvších událostech a s očekáváním budoucího dění.

Analýza *PODFUKÁŘŮ* nám tak napomohla lépe porozumět nejen jejich vlastní výstavbě, ale i rozmanitým taktickým variantám práce s iluzivním subsvětem napříč různými typy děl a v neposlední řadě rovněž uměleckým možnostem vyprávění takových televizních seriálů, které na první pohled jen opakuji zavedené schéma.

Citované filmy a seriály:

Dannyho partáci (Ocean's Eleven; Steven Soderbergh, 2001), *Dannyho partáci 2* (Ocean's Twelve; Steven Soderbergh, 2004), *Dannyho partáci 3* (Ocean's Thirteen; Steven Soderbergh, 2007), *Charlieho andílci* (Charlie's Angels; 1976–1981), *Nulová šance* (Mission Impossible; 1988–1990), *Počátek* (Inception; Christopher Nolan, 2010), *Podfukáři* (Hustle; 2004–2012), *Podraz* (The Sting; George Roy Hill, 1973).

Bc. Martin Kos (1991)

Magisterský student na Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU. V současné době pracuje na výzkumu narativní poetiky filmů Jana Stanislava Kolára. Publikoval analytickou studii „Kondenzace a dekorace: různorodost přístupů k vyprávění a stylu ve Starých pověstech českých“ v knize *Staré pověsti české* (2015) a podílel se na organizaci filmových festivalů Fokus Fest (2014, 2015) a Audiovize (2015). (Adresa: martin.kos@mail.muni.cz)

SUMMARY

HUSTLE

Illusive Subworlds in Film and Television Fiction

Martin Kos

The study focuses on the television series *HUSTLE* and other thief and spy narratives employing the narrative tactics of work with illusive subworld. Through a centripetally oriented analysis of *HUSTLE* and its generalization to other works it explains how the illusive subworld becomes a constructive principle in these works. The analysis of *HUSTLE* reveals that on the general level the illusive subworld manifests itself in the systematic work with devices of *mise-en-scène* and serves as an elementary narrative framework that drives the narration forward. At the same time, however, it functions as a basis for a play with other motifs — most frequently with the development of personal relations within the team. In this way the series most consistently shapes its form and differentiates itself from other enclosed narratives that rely on the tactics of illusive. This is so because the globally developed relation between two members of the team impacts in key moments the course of individual episodes. On the level of episodes, *HUSTLE* becomes a remarkably sophisticated game with editing and framing that conceal important pieces of information. The employment of such devices then becomes a means of effectuating a surprising effect at the end of each episode through final flashbacks that provide missing information.

Johannes Bennke

...a jednoho dne do sebe možná vše zapadne.

Rozhovor s Georgesem Didi-Hubermanem

Filosof a historik umění Georges Didi-Huberman vyučuje na École des hautes études en sciences sociales v Paříži. Vydal řadu knih věnovaných teorii a historii obrazů (*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris: Minuit 1992). Jeho výzkumné pole sahá od renesančního až po současné umění, s konkrétním důrazem na vědeckou ikonografii a její využití v umění 20. století. Rovněž publikoval široce diskutovanou knihu o vizuální reprezentaci holocaustu (*Images malgré tout*, Paris: Minuit 2004). Ve svých pracích dává najevo inspiraci fenomenologií a psychoanalýzou, zvláště jej ovlivnili Walter Benjamin, Georges Bataille, Jacques Derrida či Aby Warburg. V posledních letech zkoumal zejména tvorbu uměleckých individualit, jako je Pier Paolo Pasolini nebo Jean-Luc Godard (*Passés Cités par JLG*, Paris: Minuit 2015). Rozhovor se uskutečnil v rámci konference Mezinárodní konference teorie a filosofie médií Dis/appearing, pořádané Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie Weimar a Filozofickou fakultou Univerzity Karlovy v květnu 2015.

— — —

Projev, který jste včera přednesl, byl v akademickém kontextu výjimečný. Nastínil jste hranici, za níž by se akademický diskurs mohl vydat. Představil jste novou formu subjektivismu a naznačil jste, jak by styl fragmentárních úvah (aperçus) mohl vypadat. Mimo jiné jste řekl: „Nechte okamžik plynout. Zapište si své dojmy. Udělejte náčrt. Nějakou dobu jej nechte ležet a jednoho dne do sebe možná vše zapadne.“ Dokonce tento proces srovnáváte s filmovými postupy. Z jakých pohnutek jste zvolil estetiku fragmentárních úvah a žánr menšinové literatury?

Záleží na tom, co považujete za akademické pole. V mnoha případech mám samozřejmě problém s akademickým stylem, s jeho tématy. Není mi totiž vždy jasné, kdo je v daném diskursu subjektem. Určitě však víte, že v akademickém stylu a zejména v akademickém životě jsme trénováni, abychom svět subjektu rozpoznali. Když jsem byl ve vašem věku, četl jsem Rolanda Barthesa, jak hovoří v první osobě, totéž platilo také o Jacquesu Derridovi. Nevidím v tom absolutně nic nového.

Primárním problémem je: rozpoznat subjektivní dimenzi ve všem, o čem mluvíte. I když si volíte téma doktorské práce, jde o vaši autobiografii. Zadruhé, přiznám se, že mám problém s tím, co nazýváte subjektivismem. Otázka zní: jak dát prostor subjektivitě, aniž bychom sklouzli k egocentrismu či subjektivismu? Jak lze říct „já“ bez toho, abychom jej ustavili jako hrdinu či středobod promluvy? Právě tento jev kritizuji oproti některým textům Barthesa a Derridy. Díky nim jsem objevil možnosti subjektivity, ovšem jejich subjektivismu se snažím vyvarovat. Můj model navazuje na spisy Waltera Benjamina o dětství (Kindheit).¹⁾ Benjamin popisuje Berlín skrze „já“, skrze své „oko“, není však hrdinou ani středem své promluvy. Zprostředkovává čtenářům novou vizi města — Berlín očima dítěte. Já se pokouším o něco podobného. Nemyslím si, že by šlo o estetiku, je to spíše jedna z možných forem experimentování. Před pár lety jsem napsal knihu o Atlasu, která vůbec nebyla subjektivistická. Ve včerejší prezentaci jsem chtěl především nastínit takový vztah k literatuře, jenž by dovolil vidět více, stát se jasnozřivcem (voyant). Jak říkal Arthur Rimbaud: „Chtěl bych být básníkem vidoucím, jasnozřivým.“

Rozlišujete mezi viděním, sledováním a pozorováním na jedné straně a něčím, co k nám přichází, na straně druhé. Voláte tedy po obratu k věcem a jevům, které vnímáme. Představujete si takto subjektivismus, který není jástvím?

O subjektivismu přemýšlím ve smyslu Lacanova pojetí pohledu (le regard), podle nějž vždy zaměřujeme pozornost na nějaký objekt, který nám zároveň pohled vrací. Objektivismus se spokojí jen s viděním samotným. Zdůrazňuji však, že nejde o volbu subjektivismu na úkor objektivismu. Důležitá je pro mě malířská perspektiva. Když jsem pozoroval svého otce-malíře při práci, vždy mě zajímalo, jak se pohybuje. Stejně jako mnoho malířů začínal velmi blízko u plátna, poté se oddálil a následně znovu přiblížil. Abychom v obrazech něco spatřili, musíme podobný pohyb následovat. Pokud jste příliš blízko, nic nevidíte, pokud moc daleko, zrovna tak.

Tento pohyb mi z hlediska kinematografie připomíná detail a ustavující záběr. Detail utváří deleuzovský „obraz-afekci“. Řekl byste, že vámi zmíněné fragmentární úvahy více souvisí s obrazem-afekcí a detailem než s ustavujícím záběrem?

To by mi připadalo příliš zjednodušující. Detail může mít mnoho různých funkcí. Když například přiblížím tento mikrofon, stane se objektivněji viditelným [mluví přímo do mikrofonu]. Je však pravdou, že otázka afektů a emocí musí být důkladně promyšlena. V rámci jakéhokoli diskursu o obrazech se bez zohlednění afekcí při sledování díla nedá obejít. Pokud se tomuto problému vyhneme, něco tím ztratíte. Stejně tak by bylo chybou ustrnout v čiré emocionalitě. Proto kladu důraz na onen malířský pohyb.

Rád bych přešel ke třem klíčovým pojmům, které jste včera použil: čas, výzva a formulace pasivity. Tvrdil jste například: „Záblesk pomijí a opouští mě, pokud jej přivolám, a vrací se zpět ke mně.“ Taková změna směru není subjektivitou, která vychází ze mě, nýbrž subjektivitou, která ke mně přichází. Mohl byste blíže vysvětlit, co pro vás dané tři termíny znamenají?

1) Didi-Huberman zde odkazuje na Benjaminovu autobiografickou knihu *Berliner Kindheit um 1900* (Berlin: Suhrkamp 2010).

Ohledně prvního pojmu vám nejsem schopen odpovědět, protože jsem otázce času věnoval už asi 50 knih a pořád v ní nemám jasno. Problém času mi připadá natolik podstatný, že považuji každý problém za problém času. Mohl byste uvést konkrétní příklad?

Uvedu tři různé formy času, které jste zmínil: kairos, chronos a aion. Jako příklad se nabízí váš postřeh ze stati „Obraz je dítě, které si hraje“. Kairos se vztahuje k momentu samotnému — v případě Henri Cartier-Bressona, na nějž odkazujete, by šlo o okamžik, kdy prochází všemi možnými zákoutími města. Chronos by zahrnoval akt pořízení fotografie, aion by byl naším prožíváním času před výsledným obrazem. Mám konkrétně na mysli Bressonův obraz, v němž si děti hrají před Berlínskou zdí a některé z nich se ji snaží přelést.

Dobrý příklad. Tyto tři známé pojmy jsem použil zejména proto, abych připomenul tradiční typologii času, rozvedenou například v Deleuzově důležité knize *Difference et repetition*. Jinak mě samotného typologie příliš nezajímá — v každém obraze či situaci se hlavně snažím vnímat proplétání různých časových forem. Podobně důležité jako chronos, kairos, aion jsou také událost, historie či osud ve freudovském smyslu (*Triebsschiecksal*). Nejde o oddělování rozličných druhů času, naopak musíme klást důraz na temporální různorodost každého obrazu. Jsem zvláště citlivý na oba extrémy, jak na události, tak na procesy dlouhého trvání či přežívání (*Nachleben*). A mimochodem, podstatný je pro mě také pojem symptom, který obě tyto temporality skládá dohromady.

Dostávám se k druhému pojmu, výzva. Myslím, že s formulací pasivity úzce souvisí. Jak byste oba pojmy vztáhl na kritiku subjektivismu? A jaký mají vliv na proměnu perspektivy?

Pasivita se pojí s emocionálním přístupem k obrazům. Z kritického pohledu je taková otevřenost běžně považována za nebezpečnou. Hal Foster dokonce řekl: „Když slyším slovo afekt, sahám po svém taseru.“²⁾ Baví mě, že k vyjádření vlastní pozice potřebuje parafrazovat Goebbelse.³⁾ Osobně mám blíže k Barthesovu pojetí emocí. Barthes rozvinul dvě naprosto protikladné linie myšlení o emocích. První z nich ukazuje, že každá kolektivní emoce je falešná, ideologická, „mytologická“. Fosterova kritika přímo vychází z Barthesovy mytologie. Samozřejmě lze najít mnoho pravdy v tvrzení, že noviny a televize představují svého druhu supermarket emocí. Kolektivní emoce mi připadají vulgární, odporné a politicky velmi nebezpečné, tak jako každému intelektuálovi. Nicméně například Alain Badiou říká, že dělat politiku na základě „patetického“⁴⁾ paradigmatu musí být úplně zakázáno. Postupy à la KŘIŽNÍK POTĚMKIN (1925) už podle něj nejde uplatnit. Tento argument by dával smysl snad jen v případě, že bychom sledovali výhradně televizi.

Svůj pohled jsem již rozvinul v polemice s Claudem Lanzmannem o obrazech Osvětimi. Nemůžete zavrhnout emoce jen proto, že jsou zneužívané. Obrazy jsou také zneužíva-

2) „Když slyším slovo afekt, sahám po svém taseru. Uznávám, že jde o neférovou reakci, nicméně afekt považuji za primární ideologický prostředek dneška — vnucená subjektivita, která je horší, protože účinnější než falešné vědomí.“ Hal Foster, *Trading Spaces. A Roundtable on Art and Architecture*. *Artforum*, říjen 2012, s. 208.

3) Didi-Huberman odkazuje na tzv. Schlageter-Quote, resp. tzv. Browning-Quote, z nacistického divadelního dramatu *Schlageter* (1933) od Hannse Johsta. Citát byl ke Goebbelsovi a Göringovi vztažen až později. Hra měla premiéru u příležitosti Hitlerových narozenin. Slova ve skutečnosti patřila postavě Friedricha Thiemanna, která říká: „Když slyším slovo kultura, sahám po Browningu“ [druh pistole, pozn. red.].

4) Viz Alain Badiou, *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*. London and New York: Verso 2001.

né a nelze je odmítnout. Musíme především rozlišovat mezi různými druhy obrazů, hledat jejich svébytnou etiku. O jazyku platí to samé. Když už jsme mluvili o Goebbelsovi, opíral se o slovo lid (Volk), ale stejně tak můžeme lid (people) najít v básni René Chara. Nebudeme kvůli tomu rušit jazyk nebo konkrétní slova people nebo Volk, musíme však zdůrazňovat rozdíl mezi Goebbelsem a Charem. K emocím je nutné přistoupit stejným způsobem. A někdo, kdo není schopen rozumět emocionálnímu rozměru arabských revolucí, řecké krize, hnutí Podemos a v podstatě všech současných událostí, nemůže chápat ani politiku. Můj postoj se opět blíží Deleuzovi, který jasně vystihl, oč běží u Spinozy a Nietzscheho v otázce pasivity. Emoce je pasivní, neboť patos tvoří opak akce. Deleuze v návaznosti na Spinozu a Nietzscheho tvrdí, že v pasivitě se skrývá schopnost být afikován. Být afikován neznamena slabost, nýbrž moc (potentia). Právě toto téma jsem rozpracoval před dvěma lety v knize, která zanedlouho vyjde. V Ejzenštejnově KŘÍŽNÍKU najdeme výmluvnou scénu, která ukazuje, že revoluci musí předcházet truchlení.⁵⁾ Musíte zachytit smutek lidí v okolí námořníků.

Zdá se mi, že ve všech těchto náhledech se pokoušíte pěstovat určitou citlivost vůči emocím nebo momentům, v nichž se emoce či afekty vynořují. Snažíte se uchopit něco, co je nepřístupné, a právě v tom spatřuji etiku obrazů.

Ano, ale problém etiky obrazů je mnohem složitější. Chci zdůraznit fakt, že když se na moc obrazů díváte z antropologického pohledu, musíte brát v úvahu to, co Aby Warburg nazýval „formulemi patosu“ (Pathosformeln). Ty jsou z hlediska pasivity a výzvy klíčové. Ve formuli patosu totiž rozpoznáte existenci problému vcítění (Einfühlung), kterému se nelze vyhnout.

Ve své přednášce jste rovněž zmínil důležitý termín symptom. Domnívám se, že estetika fragmentárních úvah může být vnímána jako epistémé, která vyjevuje příznaky rezistence vůči symboličnu.

Nemám dost odvahy, abych hovořil o symptomu, podobně jako mám problém hovořit o čase. Má první kniha byla věnována symptomu a hysterii, jež jsem nakonec konfrontoval s Warburgovou antropologií obrazů. Objevil jsem ekonomii symptomu, která by měla stát na souvislosti mezi náhlou erupcí, krátkým okamžikem, jenž narušuje přítomnost, a událostí vztaženou k velmi dlouhému trvání. Toto spojení pak strukturuje vytěsněné (pokud použijeme Freudův pojem spjatý s hysterií). Jde pouze o jednu z cest, jak porozumět složitému proplétání časů v jednom obraze.

Souhlasil byste, že se jedná o určitý druh epistémé?

Jistě, epistemologický pohled se nabízí rovněž. Včera jsme na konferenci krátce diskutovali o alternativě mezi strukturalismem a fenomenologií. Myslím, že strukturalismu bychom se měli úplně vyhnout. Strukturalismus se zabývá systémy znaků a symptom organizací znaků rozpouští. Mohli bychom jej však analyzovat v kontextu určitých struktur.

5) Didi-Huberman se danému tématu již věnoval zde: Klagebilder, beklagenswerte Bilder? *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 2009, č. 1, s. 50–60. Dostupné online: <<http://www.zfmedienwissenschaft.de/heft/archiv/ausgabe-1-motive>>, [cit. 10. 3. 2016].

Když Merleau-Ponty hovoří o Cézannovi a tvrdí: „Toto je svět, toto je bytí,“ plete se, jestliže má na mysli nějakou čistou událost. Symptom je mnohem specifičtější. Takové konkrétní okamžiky mám v oblibě. Představují únik od optimistické víry strukturalismu v interpretování obrazů skrze znakové systémy i od optimismu fenomenologie, která pouze říká: jde o problém pobytu (Dasein). Symptom se nachází přesně mezi oběma alternativami.

Ještě naposledy se vrátím k vaší včerejší řeči. Estetika fragmentárních úvah má v sobě jistý melancholický nádech. Něco mizí, přechází, umírá nebo odchází v zapomnění. Zmínil jste příklad psychoanalytičky Anne-Lise Sternové, v němž sleduje muže projíždějícího v dodávce, která míří ke krematoriu v Osvětimi. Podle mě tento obraz souvisí s obrazem koňského cvalu: je v něm dynamika, ale nikdo nezná záměr jezdce. Chci se zeptat, jak jde tato melanchole dohromady s afirmativním stylem psaní menšinové literatury, který podle vás uvolňuje nekonečné množství možných zachycení zkušeností?

Domnívám se, že pojmem melancholie zacházíte příliš daleko. Zmíněné truchlení Anne-Lise Sternové bych za melancholii označil. Když se však vrátíme k mému příkladu v přesném znění, nešlo mi jen o text věnovaný muži, který jede do krematoria a spatří ještě naposledy ženu. Uváděl jsem jej v juxtapozici s jiným textem o rajčeti, v němž říká: „Byla jsem schopná následovat to rajče až na konec světa.“

Aniž by měla hlad...

Přesně tak. Není to otázka potřeby, ale otázka touhy. Řekl bych, že se týká pocitu ztráty. Pocit ztráty může být interpretován dvěma legitimními způsoby. Prvním z nich je truchlení: někoho nebo něco ztratíte. S mužem vjíždějícím do krematoria je po poslední výměně pohledů konec, žádné zmrtvýchvstání, vykoupení ani nic podobného nepřichází v úvahu. Zbývá pouze ztráta, která je však samotnou podmínkou touhy. Důvod, proč jsem použil onu montáž rajčete a muže jedoucího na smrt, spočívá v tom, že v obou případech přežívá touha, kvůli níž Anne-Lise přežila až do věku 85 let. Čemu říkáte afirmativní, bych nazval úctou k nezničitelnosti touhy navzdory radikální ztrátě, s níž jsme konfrontováni.

Jako bychom žili v rovině estetická.

Nemám na mysli konkrétní estetickou úroveň. Hovořím o etice a také o politice. Opatrně se snažím napadnout myšlenku, že řešením jakéhokoli problému by mělo být umělecké dílo.

Mnozí si to myslí.

Nevěřím. Všechny uvedené překlady nesloužily jen k překročení mezí akademického pole, nýbrž také k překonání estetické roviny jako takové, estetiky ve smyslu uměleckého díla a ve smyslu, jaký jí přiřkl Baumgarten. Jestliže estetiku chápete ve významu smyslového vjemu, budiž. Předpokládám, že jste hovořil o estetické teorii.

Přesně tak.

Neřekl bych, že by umělecká díla mohla cokoli spasit. Vzpomínám si na nádhernou kritiku, kterou Pasolini věnoval Warholovi. Řekl: „Jste skvělý umělec, ztělesňujete svobo-

du, ovšem jste sám. Nacházíte se mezi nepřáteli. Nikoho nekonfrontujete.“ Pasoliniho velmi obdivuji, protože byl schopen mluvit i o věcech, jež konkrétně nesouvisely s uměním či filmem. Samozřejmě, že vše vnímal svým básnickým založením, ale nikdy nebránil umění proti životu.

Z angličtiny přeložil Jiří Anger

Najít si svou skupinu diváků na co nejvíce místech světa

Rozhovor s Viktorem Taušem

Petr Szczepanik

Režisér a producent Viktor Tauš (1973) se v českém filmářském prostředí vymyká ambiciózní orientací na mezinárodní koprodukce a dlouhodobou spoluprací se zahraničními partnery. Systematicky využívá evropských podpůrných fondů a účastní se nejvýznamnějších vzdělávacích programů pro producenty či scenáristy. Patří k neaktivnějším producentům zaměřeným výhradně na původní tvorbu, což je v domácích podmínkách finančně riskantní byznys model. Kombinuje čistě festivalové projekty typu DŮM s mainstreamovějšími filmy s klasickou narativní stavbou a vysokými produkčními hodnotami (KLAUNI) a s náročnými minoritními koprodukcemi (ČERVENÝ PAVOUK). Produkuje vlastní projekty a současně pracuje se začínajícími autory i nejzkušenějšími veterány, jako je Petr Jarchovský nebo Lubor Dohnal, ale neodmítl ani komerční zakázku na sequel SNĚŽENKY A MACHŘI PO 25 LETECH (2008) nebo režii detektivní minisérie pro ČT (MODRÉ STÍNY).

Ještě před pěti lety by málokdo nezasvěcený v Taušovi hledal progresivního producenta s evropským rozhledem, který bude systematicky nabourávat uzavřenost českého filmového prostředí. V devadesátých letech nedokončil studium

dokumentu na FAMU, měl za sebou desítky reklam a kontroverzní autobiografický snímek KANÁREK (1999), kterým dal okázalý umělecký tvar své (posléze i bulvárem propírané) drogové epizodě. K producentské práci se začal dostávat až postupně, oklikou přes vlastní tvorbu. V roce 2006 společně se slovenským partnerem Michalem Kollárem založil produkční firmu Fog'n'Desire Films. Mezinárodní ambice Tauš poprvé naplno prokázal festivalově úspěšným titulem DŮM (Zuzana Liová, 2011) a autorskými koprodukčními KLAUNY (2013), po nichž byl vybrán jako „producer on the move“ reprezentující Česko na MFF Cannes. Úspěšným vývojem prochází i jeho projekt „Amerikánka“ (scénář Evita Naušová, režie V. Tauš), který vyhrál cenu Krzysztofa Kieślowského, udělovanou za scénáře programem ScripTeast.

Následující rozhovor vznikl v listopadu 2014 a březnu 2015 v rámci sběru dat pro *Studii vývoje českého hraného kinematografického díla*, kterou jsem s kolegy z Masarykovy univerzity připravoval na zakázku Státního fondu kinematografie.¹⁾ (Některé dílčí informace byly ovšem v rámci pozdějších redakčních úprav aktualizovány.) Rozhovor se týká primárně praktických otázek vývoje

1) Petr Szczepanik a kol., *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*. Praha: Státní fond kinematografie 2015. Online: <<http://fondkinematografie.cz/assets/media/studie%20komplet.pdf>>.

scénářů a projektů po roce 2009, nicméně řada diskutovaných témat tento rámec přesahuje, což, jak věřím, činí rozhovor zajímavým i pro širší odbornou veřejnost. Zveřejnění zkrácené a upravené verze přepisu je možné jen díky laskavému svolení a autorizaci Viktora Tauše (všechny rozhovory pořázené pro potřeby studie podléhají přísné ochraně a výpovědi respondentů citované ve studii byly anonymizovány).

— — —

1. Mezinárodní konfrontace jako předpoklad poctivého producentství

Jste známý svým pozitivním přístupem k mezinárodním programům a workshopům a systematicky pracujete se zahraničními partnery. Proč je to pro vás tak důležité?

Vyhledávám pro sebe a své projekty konfrontaci, skrze kterou se snažím růst, upevňovat svoji identitu a vytvářet cesty, jak své české příběhy dostat k mezinárodnímu publiku. Velmi si například cením programu ScriptTeast, skrze který vyvíjíme již čtvrtý projekt. Jde o licencovanou obdobu Screenwriters Lab Sundance Institutu a jejich program trvá půl roku. Je zaměřený primárně na scenáristy, nicméně často tam spolu s autory chodí i režiséři nebo producenti. Jeho první část probíhá v Polsku, na hranici s Běloruskem. Sjede se tam — kromě osmi až šestnácti autorů a spoluautorů — zhruba dvanáct advisorů, kteří patří k nejlepším profesionálům v celosvětovém měřítku. Jezdívali tam scenáristé, kteří v Izraeli vymysleli TERAPII, Oscary ocenění scenáristé, producenti jako Antonio Saura nebo belgická producentka Diana Elbaum, oceněná cenou Eurimages za nejlepší koprodukcii, a mnoho dalších. A všichni tito lidé mají váš scénář přečtený skrz naskrz. Každý den máte, kromě přednášek a studií jednotlivých projektů, dvou až tříhodinové sessions vždy s jedním člověkem, který vám nabízí svůj úhel pohledu na váš scénář. Autorsky je to někdy přínosné, někdy není, ale skvělé je to kaž-

dopádně v tom, že jde o pohled profesionála zvenčí. Když film chcete financovat jako evropskou koprodukcii, nebo dokonce jako koprodukcii s mimoevropskými zeměmi, což teď s jedním projektem, který programem prošel, děláme, poskytnete vám ScripTeast úhel pohledu lidí odjinud. Ten je samozřejmě jak přínosný, tak nebezpečný, protože vás může velmi snadno svést z cesty, ale vždy nabízí úžasnou šanci konfrontace. Každý scénář musí podle mého názoru mít domov. A ve chvíli, kdy je jeho domov v osobě autora a producenta přítomný, jsou tyto věci přínosné.

ScripTeast začíná v Polsku, potom strávíte další týden na Berlinale, kde v rámci programu dostanete akreditace, schůzky s producenty, můžete jít na market. Vidíte ty tisíce plakátů pověšených v prostoru trhu a uvědomíte si, co jste za kapku v moři. V tom je to tvrdé a poučné. A třetí kolo je v Cannes, kde zase máte týden velmi nabitého programu, který vrcholí udělením ceny Krzysztofa Kieślowského za nejlepší středo-východoevropský film. Což v našem případě vyhrál DŮM a teď jsme to nově vyhráli s „Amerikánkou“, mým příštím filmem. Jsme první autoři z Česka v historii toho programu, kteří cenu Krzysztofa Kieślowského vyhráli.

Všechny programy, se kterými jsem se setkal, mají v principu dva aspekty. Jedna věc je reflexe toho, co děláme. A druhá věc je, že všechny jsou podporované evropskými filmovými dotačními strukturami. A ty samozřejmě potřebují, aby se vyráběly filmy, které vznikají v rámci těchto programů, protože jinak by tyto programy neměly smysl. Takže ten producersky sprostý pohled je, že to nejen spoustu konkrétních lidí, ale i institucí zavazuje, aby se na filmu dále podíleli.

Které programy jste absolvoval vy osobně?

Já jsem absolvoval programy Producers on the Move, ACE a ScripTeast. Dále přednášky Christophera Voglera, Roberta McKeeho, Syda Fiel-
da, analýzu textu z hereckého pohledu u Larryho Mosse, což je pokračovatel newyorského Actors' Studios. Můj partner Michal Kollár navíc absolvo-

val celoroční program pro scenáristy a producenty EAVE.²⁾ Na podobných programech je z mého pohledu nejlepší, že dnes si spolu evropští filmaři konečně znovu podávají ruce, že spolupracují, a tím pádem se ovlivňují. Za socialismu bylo naprosto běžné, že jsme znali maďarské filmy, polské filmy, ale dnes? Většina z nás nemá ani ponětí. S revolucí přišlo období, které nás paradoxně uzavřelo do sebe samých. A na našich filmech to bylo vidět, jsme tím poničení.

Tady se snaží scenáristické workshopy dělat Midpoint, kterého jsem se také zúčastnil. Z mého pohledu je fajn, že se tam můžete potkat například s Martinem Danielelem nebo jinými lidmi, které přivedou, ale efektivnost jedné schůzky je naprosto minimální.³⁾ Podstatné workshopy — EAVE, ACE, ScipTeast, MFI Script 2 Film Workshops, je jich celá řada — to jsou programy, které představují rok nebo minimálně půl roku konzistentní práce. Nejsou to jednorázové věci.

Rád bych se pokusil pomoci přivést na FAMU Roberta McKeeho nebo Christophera Voglera, který analyzuje filmové scénáře v paralele k mytologickým příběhům od samých počátků vyprávění. Bylo by to pro nás poučné, přivést sem tyto lidi a investovat do překladů jejich knih.

My se v těchto rozhovorech kupodivu setkáváme s tím, že většina lidí tyto programy, stejně jako různá industry fóra, pitching fóra a podobně, v podstatě odmítá. Nevěří jim. Nebo tam jednou byli, spálili se, zklamali se. Když se podíváte na své vrstevníky, máte pocit, že se to mění? Jsou lidé, kteří tyto akce navštěvují podobně intenzivně jako vy?

Já si myslím, že je to chyba. Připravují se tím o konfrontaci. Myslím, že to nějak souvisí s tím, že jsme malá země a z konfrontace máme strach...

Je podle vás ještě někdo, kdo má podobně různorodé zkušenosti z těchto workshopů?

Samozřejmě je mají Negativci, mají před námi ostatními deset let náskok. Cítím se spřízněný s producenty Jiřím Konečným, Janem Macolou, Karlou Stojákovou, Pavlem Berčíkem nebo Ondřejem Zimou, kteří jsou těmto věcem nejen otevření, ale aktivně je vyhledávají a v jejich tvorbě je to vidět.

V titulcích některých filmů máte jako konzultanta uvedeného Jamese Ragana. Jakým způsobem do vývoje reálně zasahoval a jak jste s ním byli spokojeni?

James Ragan je básník, autor a nesmírně nadaný story editor. Byl jedním z advisorů Zuzany Liové na DOMU v rámci programu ScipTeast.

Spolupracovali jsme s ním i na KLAUNECH. Četl několik verzí scénáře a na každou z nich nám napsal pěti- až dvacetistránkový, velmi detailní elaborát, který když viděl Petr Jarchovský, tak se málem rozplakal, že se s něčím takovým nesetkal od starých barrandovských dramaturgických posudků. Ve světě je to samozřejmostí. Ragan nás upozornil, na kolik stránek nám mizí postava. Upozornil nás na nějaké tematické definice, které jsme do scénáře přenesli, a na další věci.

Přitom dostat to, co jsme měli od Jamesa Ragana, je možné od devadesáti procent těch nejlepších scenáristů na planetě. Oni to pro vás velmi rádi udělají, protože je to pro ně postranní příjem, tyto služby nabízejí. Rámcově za pět tisíc dolarů si můžete najmout oscarové scenáristy. Dlouhodobá, kontinuální spolupráce může být dražší, ale možností získat je existuje mnoho.

Můžu se zeptat, kolik vás Ragan stál?

Na DOMU spolupracoval v rámci ScipTeastu zdarma. KLAUNY dramaturgoval za dva tisíce dolarů. Což je přes čtyřicet tisíc korun, ale to tady dramaturgovi dáte taky. Pan Ragan připomínkoval pět verzí scénáře, k té první napsal dvacetistránkový rozbor. Nad každou verzí jsem se s ním

2) European Audiovisual Entrepreneurs, viz <www.eave.org>.

3) Midpoint s postupem času vyvinul portfolio, do nějž patří i dlouhodobější programy, srov. <<http://midpoint-center.eu>>, [cit 23. 10. 2015].

sešel. On tady v Praze někdy v létě učívá na Karlově univerzitě a jeho přednášky jsou famózní.⁴⁾

2. Artový film v éře sociálních sítí

Souvisí tento váš důraz na mezinárodní spolupráci s tím, jak vnímáte pozici artového filmu v současném světě a ve vztahu k technickému vývoji?

Myslím si, že v dnešní době se redefinuje, co znamená kolektivní zážitek. Jít do kina společně, to už si opravdu musí člověk položit otázku, na co. Domnívám se, že budoucnost v kinech mají pouze „výpravy do jiných světů“, čisté horory a komedie, protože bát se a smát je stále nejlepší společně. Artové filmy budou provozovatelé multikin stále více „trpět“ pouze do té míry, aby naplnili kvóty nezbytné pro čerpání podpor. Věřím, že vedle multiplexových atrakcí vzniknou malé sítě kin zaměřených na artové filmy, tak jako to obdivuhodně začalo Aero, kam budeme chodit my ostatní. Ale bude to ještě trvat...

S filmovými diváky je to složité také proto, že je filmů moc. Vzhledem k tomu, že vám dnes k natočení filmu stačí minimální vybavení, doslova jen iPhone, filmy může točit téměř kdokoli a nepotřebuje k tomu vzdělání ani řemeslo. A distributora zatím najde každý. Diváci jsou tím množstvím špatných filmů unaveni. To, co nás mělo učinit sobě rovnými — dostupnost techniky — mezi námi paradoxně vytvořilo propast. Považte, youtubeové video může být ve stejný okamžik populárnější než nový film třeba Martina Scorseseho. Skutečné řemeslo se v důsledku toho přesunulo do televize, protože iPhone si může koupit v podstatě každý. Práci v televizi ale každý nedostane.

Formát minisérií divákům navíc přináší románovou strukturu vyprávění. Film je ze své podstaty povídka. Ve světě sociálních sítí se na minisérie díváme sami, sdílíme své dojmy na sociálních sí-

tích a posléze při osobních setkáních. Redefinuje se samotná podstata sdílení audiovizuálního zážitku.

My, kdo ještě chceme vytvářet film — v dnešní době už archaickou formu — musíme udělat všechno pro to, abychom si svou skupinu diváků našli na co největším množství míst. A to znamená, že filmy musíme dělat formou mezinárodní koprodukce. Každý koproducent má povinnost film uvést na svém trhu. Musí se zabývat tím, jakému filmu obětuje dva roky života, jestli na něj někdo přijde. Nějak si tím, my evropští filmaři, podáváme ruce a rozšiřujeme platformu, kde se naše filmy dají vidět. Z mého pohledu je toto dnes jediná poctivá cesta, jak filmy vyvíjet, pokud se bavíme o těch umělecky ambicióznějších.

Jak se podle vás v tomto kontextu mění samotná profese producenta a s jakými mezinárodními trendy se identifikujete vy?

Naše branže se změnila. Časopis *Cahiers du cinéma* nazývá filmaře mého druhu a mého věku „do it yourself generace“.⁵⁾ Už nejsou Carlo Pontiové a všichni ti velikáni minulé doby. Producentství a filmy obecně ztratily svoji exkluzivitu. Peníze úměrné vložené energii se na nich vydělat nedají. Pro příklad: v sedmdesátých letech jste na film Roberta De Nira čekal dva až tři roky. Teď máte tři za rok. Navíc, všichni můžeme sledovat Roberta De Nira na Twitteru. Jsme tedy vlastně kámoši a máme bezprostřední kontakt, aniž bychom museli do kina.

Situace je obdobná v Evropě i v Americe, kde je to dnes pro takzvané nezávislé filmaře, jakkoli je to nesmyslný termín, ještě tvrdší než tady. Producenti mé velikosti tam dnes dělají filmy s průměrnými rozpočty sto tisíc dolarů. My tady pořád v průměru točíme za dvacet milionů korun. To znamená, že se spolu někde musí scházet a musí spolu komunikovat, ovlivňovat se, jeden druhého

4) Ragan učil tvůrčí psaní v seminářích organizovaných Ústavem anglofonních literatur a kultur FF UK.

5) Srov. např. *Cahiers du cinéma* 2011, č. 670. Tematický blok „New York: La Génération „Do It Yourself““ obsahuje rozhovory se členy nové generace newyorských nezávislých filmařů, které charakterizuje mj. i specifický přístup k financování.

pro svůj projekt nadchnout, protože sami to nezvládnou.

Navíc je statistický fakt, že drtivá většina evropských filmů nikdy neopustí zemi svého vzniku.⁶⁾ Proč to ale potom děláme? Tvorbu koprodukce vnímám jako zásadní součást procesu vývoje. Pracujeme v businessu, kde „nobody knows anything“, ale konfrontace s kolegy z jiných kultur vyživuje ambice a schopnost vyprávět příběhy tak, aby se dotkly lidí za hranicemi domova.

3. Od námětu ke scénáři: fáze vývoje a tvůrčí tým

Jak vypadal průběh vývoje vašich filmů z posledních pěti let? Kdo typicky inicioval nový projekt? Kdo přišel s prvním nápadem? A jak pak navazovaly další fáze?

U každého z nich to bylo jinak. DŮM jsme sledovali dlouhodobě. Sledovali jsme Zuzanu Liovou jako scenáristku a režisérku od chvíle, kdy jsme viděli její televizní film TÍCHO. Čas a péče, se kterou Zuzana DŮM vyvíjela, nás fascinovaly. Psala ho šest let a prošla s ním několika scenáristickými programy v EU, včetně ScripTeastu.

LÍBÁNKY byly docela jiný případ. Naše účast byla důsledkem vztahu, který jsme si vytvořili s Petrem Jarchovským během práce na KLAUNECH. Producent Rudolf Biermann jim odmítl produkci tohoto třetího dílu trilogie KAWASAKIHO RŮŽE, NEVINNOST, LÍBÁNKY. Když kluci viděli energii, kterou jsem investoval do KLAUNŮ, oslovili mě, zda bych se LÍBÁNEK neujal. A já, protože mám jejich filmy moc rád, jsem se to rozhodl udělat. Navíc u tak etablovaných autorů, jako jsou oni dva, stačilo jít, v případě tohoto velmi levného filmu, cestou česko-slovenské koprodukce.

Vraťme se k vývoji DOMU. Když jste sledovali jeho úspěch na ScripTeastu, už jste autorku znali, šli jste tam už jako tandem, nebo jste ji oslovili až potom?

Ne, znali jsme ji dlouho před tím, od filmu TÍCHO. Můj partner Michal Kollár, který je Slovák, Zuzanu znal ještě z VŠMU. Po vyhraném ScripTeastu se zdálo, že DŮM natočí velmi rychle... Ukázalo se ale, že zafinancování tak jednoduché nebude. A tak jsme se rozhodli do projektu vstoupit.

Co se dělo se scénářem poté, co jste do projektu vstoupili? Jakým způsobem jste ho jako producenti ovlivňovali?

Samozřejmě jsme scénář s autorkou konzultovali, nicméně se nám velmi líbil, zasáhl nás a až na drobnosti jsme k němu nic neměli. Zasahovat do kreativního procesu jsme museli až během natáčení, protože se ukázalo, že Zuzana je sebevědomější scenáristka než režisérka, neměla zkušenost. Jako producenti jsme nařídili a zaplatili víc než jeden týden přetáček.

Vzhledem k mnoha letům práce Zuzany Liové na scénáři se producentský vývoj omezil na vizualizace, obhlídky v Česku, Slovensku a dokonce Polsku, v důsledku kterých jsme se rozhodli velkou část hlavní lokace — trojice domů — postavit, na pečlivý casting a dlouhé období hereckých zkoušek.

Film jsme se rozhodli financovat jako česko-slovenskou koprodukci. Bylo to ještě v čase, kdy Česká televize dávala do filmů víc, než dává dnes, takže to bylo možné. Získali jsme podporu MEDIA, slovenského Audiovizuálního fondu, českého Státního fondu kinematografie, České televize, RTVS a Eurimages. Tak jako v případě všech našich projektů bylo ale nakonec rozhodující, že se nám podařilo zajistit privátní peníze — celých třicet procent rozpočtu.

6) Podle studie Evropské audiovizuální observatoře z r. 2008 je pouze 33 % čistě národních produkcí v Evropě distribuováno na alespoň jeden zahraniční trh; v případě mezinárodních koprodukcí se podíl filmů exportovaných mimo koprodukující země zvyšuje na 59 %. Viz Martin Kancler, *The Circulation of European Co-productions and Entirely National Films in Europe (2001 to 2007)*. Strasbourg: European Audiovisual Observatory 2008, s. 17.

Jak to bylo v případě LÍBANEK? Taky jste dostali hotový scénář, se kterým jste nic moc nedělali, nebo tam bylo víc úprav?

LÍBÁNKY byly, jak již jsem řekl, velmi specifický případ. Scénář byl ve chvíli našeho vstupu hotov a Honzu Hřebejka ovlivnit nejde a ovlivnit ho ani nechcete. Přivedli jsme ale nové osobnosti do jeho štábu, a vystavili tak Honzu novým konfrontacím, které mu, doufám, byly přínosem. Přivedl jsem například výtvarníka Jana Kadlece, jehož vizuální myšlení film velmi ovlivnilo.

Jak jste u autorské dvojice Jarchovský-Hřebejk rozuměli přechodu od producenta Ondřeje Trojanu k Rudolfu Biermannovi a od Biermanna k vám? Vnímali jste to jako něco organického? Nebo spíš nutnost danou tím, že Biermann jim tento projekt odmítl?

Myslím, že je v tom trochu obojího. S Ondřejem Trojanem se, zjednodušeně řečeno, rozešli proto, že ho utahali. Jsou nesmírně plodní a potřebují hodně pracovat. Je to velmi specifická dvojice. Vnímám je jako jedny z posledních filmových profesionálů v tom klasickém slova smyslu. Ani jeden z nich si nikdy nezaložil produkční společnost, nedělal jinou než tu svoji práci, a ta představuje jejich jediný příjem. Pokud chceme, aby nadále dělali dobré filmy a nerozměňovali svůj talent, potřebují tedy ochranu.

Biermann vyprodukoval KAWASAKIHO RŮŽI a NEVINNOST, ale požadoval za to po Hřebejkovi natočení dvou Vieweghů. Jako producent tak získal balíček čtyř filmů, s kterým začal obchodovat. Při ryze domácím financování je to možná skutečně jediná cesta... Jenže do filmografie Honzy Hřebejka se tak, dle mého názoru, dostaly tituly, které jsou kvalitativně níž než ty ostatní. Petr odešel pracovat do televize, která mu naštěstí poskytla platformu pro psaní věcí, v nichž se odráží to, o čem jsem mluvil v kontextu stoupající kvality celosvětové televizní tvorby. Neumím to říct ji-

nak než s naivitou, ale mám jejich filmy moc rád, a tak se budu snažit poskytnout jim v rozsahu, kterého jsem schopen, tu ochranu, možnost dělat to, co umí nejlíp. Protože není nic jednoduššího než zašlapat talent finanční nouzí.

4. „Dva roky života“: Definice a financování vývoje

Jakou máte praxi financování vývoje ve firmě? Kolik váš vývoj stojí?

U RUDÉHO KAPITÁNA, kterého teď točíme, nebo u „Američanky“, s kterou jsme vyhráli ScripTeast, se rozpočet vývoje pohybuje, má-li to být dělané na úrovni, kterou považujeme za nutnou, od milionu a půl až po tři miliony korun.

Co všechno do tohoto rozpočtu počítáte?

Autora, dramaturgii, workshopy... Potřebujete festivalové akreditace, ubytování, dopravu. Překlady, které se násobí velikostí koprodukce. Vyvíjím teď film Bohdana Slámy,⁷⁾ který plánuji jako francouzskou koprodukcí, kromě angličtiny tedy musíme vše překládat i do francouzštiny. U KLAUNŮ k tomu přibyla ještě finština. Pak formulace vizuality filmu...

Production fee, tedy producentův příjem z výroby a možný zdroj pro financování vývoje, tvoří maximálně sedm procent celkového rozpočtu, což i při minimálních nákladech firmy bez zaměstnanců není mnoho. Potřebujete kancelář, účetního, právníka, telefony... A stejně vás firma stojí, při takto redukovaných nákladech, minimálně milion, milion a půl ročně.

Nejmenoval jste položky, které patří do producentského vývoje, jako třeba obhlídky.

To vnímám jako další fázi vývoje, po ukončení práce na scénáři. To jsem myslel pod „formulováním vizuality“...

7) Adaptaci novely Evity Naušové *Jizvy*.

Já jsem si chtěl především ujasnit vaše pojetí vývoje...

Pro mě je to nejprve o scénáři. Práce na něm představuje dva roky života. Když máte hotový text, dokážete ze zkušenosti odhadnout, co to bude stát, a vytvoříte si představu, jakým způsobem film financovat.

Potřebujete mít představu o obsazení a vizualitě. Mimořádnou péči proto věnujeme mood boardům. Na pitching fórech, festivalových trzích či koprodukčních jednáních na nich totiž dokážete odvyprávět příběh a probudit fantazii. Později, v preprodukcii, vám zase umožní odkomunikovat štábu, o co vám ve smyslu vizuality jde a proč. Pro naše filmy děláme „story mood board“ a po obhlídkách „location mood board“, který je složen z fotek jednotlivých lokací. V případě stavby do těchto fotografií zakresluje její návrhy.

Věřím, že právě díky pečlivosti takového vývoje KLAUNI na Eurimages vyhráli jako kreativně nejlépe připravený projekt daného slyšení. A zcela bezpochyby to umožnilo film realizovat v jeho konečné vizuální podobě.

Pro film RUDÝ KAPITÁN jsme dokonce vytvořili mood trailer: z existujících filmů kombinovaných s animovanými vizualizacemi stříženou ukázkou představující příběh, jeho atmosféru a režijní pojetí. V případě RUDÉHO KAPITÁNA nám tento trailer pomohl získat financování v Polsku.

Rozpočet na vývoj, který jste uvedl, zahrnoval i tuto fázi?

Ano, jeden a půl až tři miliony, podle toho, jak koprodukčně složitý projekt připravujete. Když děláte česko-slovenskou, česko-slovensko-polskou koprodukcii nebo podobně, a je to film jednoduchý, typu DOMU, tak vás to bude stát zhruba milion a půl. Ve chvíli, kdy to mají být KLAUNI, nebo „Amerikánka“, tak tam se snadno dostanete na tři, tři a půl.

A kolik z toho tvoří vaše vlastní prostředky?

Musí tvořit víc než padesát procent. Což mně přijde v pořádku. Ve finančním smyslu je nepoctivé chtít realizovat vývoj pouze z prostředků Fondu kinematografie. Věřím, že jako producent máte povinnost peníze shánět jinde, získávat pro film nadšení a podporu druhých, nezavírat se. Jsou tu evropské podpory vývoje, smlouvy o společném developementu s televizemi, distributory, privátními koproducenty či investory, mecenáši, partnery...

Za tímto účelem je mimo jiné důležité pěstovat dlouhodobé vztahy. V Evropě, na rozdíl od Česka, je reciprocita filmovými fondy bodově oceňována. Nenechat po sobě spálenou zem, ale vytvořit se zahraničním partnerem dlouhodobý vztah a jeho pomoc s vaším filmem mu oplatit na jeho projektu. A pokračovat dál... Tak jako v každém vztahu se časem prohlubuje vzájemné porozumění, které tvorbu obohatí.

S polskou společností MD4 jsme takto udělali dva filmy⁸⁾ a ta zkušenost nás otevřela natolik, že další dva⁹⁾ vyvíjíme v daleko hlubším propojení profesí. Do našeho filmu tak například vstoupila polská scenáristka... Naši koproducenti, právě díky existenci této kontinuity, získají podporu v podstatě automaticky.

A jaké bylo reálně procento vašich vkladů v těch posledních filmech?

Vždycky větší než padesát procent. U DOMU šel grant MEDIA už do výroby filmu, vývoj jsme zaplatili téměř celý z vlastních prostředků bez podpory Fondu kinematografie. Když si zanalyzujete, jak úspěšné evropské společnosti začínaly, zjistíte, že buď dělaly reklamy, nebo divácké či televizní filmy. My jsme proto programově začali filmem POSLEDNÍ PLAVKY a podíleli se na filmu SNĚŽENKY A MACHŘI PO 25 LETECH, což nám vytvořilo kapitál, ze kterého jsme žili tři roky, a byli tak schopni platit vývoj DOMU a KLAUNŮ. Zapla-

8) Jedná se o ČERVENÉHO PAVOUKA a RUDÉHO KAPITÁNA.

9) „Amerikánka“ a „I Sign“ (scénář Kinga Krzemińska).

tili jsme tak honoráře scenáristů, dramaturgů, zmíněné mood boardy a cesty do zemí koprodukcce.

Pro producentství „Amerikánky“ se mi podařilo získat Karlu Stojákovou. Věřím, že to bylo především na základě scénáře. Jeho vývoj jsme ve Fog'n'Desire Films financovali kompletně ze soukromých peněz až do vítězství na ScripTeastu. Tři roky práce, zhruba devět set tisíc korun... Soukromé peníze, částečně ještě ušetřené z režisování reklam, z honorářů za jiné projekty a v poslední fázi dokonce půjčené od banky.

5. Česká dramaturgie a Česká televize

Máte zkušenosti s českými dramaturgy? Jak byste na základě srovnání se zahraničím hodnotil současnou domácí dramaturgii?

Vážím si Kristiána Sudy. Je to nesmírně vzdělaný člověk, který autory upozorňuje na tematické souvislosti, na kontext příběhu jak vůči dnešnímu publiku, tak vůči době, ve které se příběh odehrává. Co tady postrádám, je dramaturgie ve smyslu prachspřstého řemesla. Celý život si říkám: méně umění a víc „obyčejného“ řemesla.

Jméno Kristiána Sudy prochází velkou částí našich rozhovorů. Zdá se, že pracuje napříč celým spektrem českého filmu, mimo vyložené komerční věci. Je podle vás to, co on dělá, dramaturgie? Nebo spíš jakési poradenství, intelektuální background, který vám dává?

To bychom si museli definovat, co je dramaturgie... Kristián je intelektuál, který je schopen vnímat příběh v kulturním a sociálním kontextu a v tom smyslu autory upozornit na slabiny textu. Kristián není typem dramaturga, který vám řekne: tady vám na dvacet stránek zmizela figura, což je problematické z toho a toho důvodu... Takovým dramaturgem je třeba Jiří Dufek, pedagog FAMU. Tento druh dramaturgie tady chybí. Někdě, kdo by byl v tomto ohledu našim Robertem McKeem, analytikem struktury.

Jakou máte zkušenost s televizními dramaturgy a s Filmovým centrem ČT?

Jaroslava Sedláčka mám velmi rád a vážím si ho jako člověka, protože má rád český film. Nicméně je, tak jako my všichni, determinovaný svým vkusem a talentem. A pokud je filmová tvorba tak velkého producenta, jakým je České televize, definována na základě úsudku jediného centra, jehož kreativitu pro mne zosobňuje právě Jaroslav Sedláček, pak to vnímám jako minimálně problematické. Pokud se náš cit a vkus pro látku rozchází, znamená to, že jako producent přicházím o možnost podpory veřejnoprávní televize, která může být pro vznik filmu rozhodující. V kontextu mezinárodních koprodukcí tím nemám na mysli míru jejich investice, ale samotný fakt jejich účasti.

Centralizace pravomoci rozhodování se zde dále komplikuje tím, že Filmové centrum je obsazeno bez časového mandátu, jaký má třeba Rada Fondu. Jsme pouze lidé, můžeme se neshodnout, rozhádat se... Samozřejmě že Filmové centrum externě zaměstnává čtenáře scénářů z řad profesionálů, kteří jim vypracovávají posudky. Často jsou to však přímí konkurenti filmů, které posuzují.

Jakákoli centralizace je z podstaty problematická. Hovoříme-li o tak velkém producentovi, jakým je Česká televize, je třeba si uvědomit, že ovlivňuje, ba do značné míry definuje podobu kinematografie České republiky. A tato zodpovědnost je položena na bedra třech lidí. Já bych v té pozici být nechtěl. Nedá se v ní totiž obstát, a tím myslím především sám před sebou.

Stýská se mi v tomto smyslu po tvůrčích skupinách, samostatných producentských centrech. Dnes tímto způsobem v České televizi funguje pouze tvorba televizní, jejíž kvalita v mých očích na rozdíl od filmu roste.

A pokud jde o co-development a kofinancování vývoje ze strany ČT?

Nemám tu zkušenost, nikdy se mi jejich podporu ve vývoji získat nepodařilo. Je pro ně výhod-

nější vás odmítnout a nechat přijít znovu s látkou dovyvinutou na vaše náklady. V kontextu veřejné podpory se mluví o potřebě bodového hodnocení producentů na základě předchozích úspěchů. Toto postrádám především v České televizi.

Přijde-li do Filmového centra takový Ondřej Trojan, který této zemi přinesl dvě nominace na Oscara a miliony diváků do kin, měl by dle mého cítění smlouvu o společném vývoji dostat okamžitě na cokoli, co chce vyvíjet. Nemuset stále začínat od nuly. Postrádám zkrátka smysl pro kontinuitu, bez které se výjimečné věci rodí jen náhodou.

6. Scenárista, nebo producent? Dilemata veřejné podpory vývoje

Je pro vás důležitá veřejná podpora vývoje a jak se liší systém grantů v Česku od západní Evropy?

Na západě je to tak, že filmové společnosti z vývoje projektů žijí. Získávají dotace na základě předchozích úspěchů, ať už diváckých nebo festivalových. Pokud se ukážou jako schopné, mohou tedy pracovat v kontinuitě. Tento kredit je platný třeba dva roky, aby z něj producenti nemohli těžit celý život, je to podpora kontinuity, růstu, nikoli penze. Progresivní filmové fondy vám pak jako producentovi přidělí člověka, který s vámi na vývoji spolupracuje, dramaturga, s kterým musíte pracovat. V mé dosavadní zkušenosti bylo pozhénáním s nimi spolupracovat.

Například v Dánsku tímto způsobem funguje systém takzvaných komisařů — je to něco, co byste vítal i v českém prostředí?

No jistě!

Nebral byste to jako byrokratický zásah?

Ne, já bych to vítal. Jelikož rozdělují veřejnoprávní prostředky, ale platí to ostatně o jakémkoliv investici, mají za ně zodpovědnost. V případě těch veřejnoprávních jsou navíc odpovědní své zemi za kvalitu její kinematografie. Doba působení komisařů v dané funkci je časově omezená,

čímž fondy předchází diskriminaci na základě osobních sympatií či vkusu. Na severu se do těchto pozic, na ta přechodná období, fondům daří získávat nejúspěšnější filmaře svých zemí.

Problém Rady Státního fondu kinematografie donedávna spočíval a vlastně stále spočívá v tom, že její členy volí parlament, na jehož půdě existují silné lobbistické tlaky. Nám nezbyvá než doufat, že tam budou lidé, kteří jsou dostatečně poučení o kinematografii v evropském kontextu. Lidé s vizí. Podobně jako v případě České televize je totiž Fond spoluodpovědný za směřování naší kinematografie.

V Evropě, speciálně v severských zemích, je běžné, že ve filmových komisích slouží na časově omezená období nejúspěšnější filmaři dané země. A ti pomáhají směřovat daný fond a poskytují svoji reflexi všem autorům. A to se samozřejmě projevuje na jejich kinematografii. U nás je toto velmi problematické, protože mandát trvá celé tři roky. Věřím, že mnozí čeští producenti a autoři by do Rady Fondu nastoupili velmi rádi, pokud by to období bylo kratší. Omezit svoji profesní činnost na období, řekněme, jednoho roku si může dovořit mnoho z nás. Tři roky? To by nikdo z nás nepřežil. V severských fondech aktivně pracují největší hráči na trhu, největší umělci.

Měl by Fond zohledňovat mezinárodní zkušenosti producentů?

Když chce člověk po někom pomoc, je třeba být připraven mu ji vrátit. To přeci platí o každém zdravém vztahu. Je tedy třeba podporovat reciproční projekty. Přimět tak producenty k selektivnosti, pečlivé úvaze o tom, s kým se spojit, a tento vztah sledovat. Nevěřím v jednorázové vztahy, věřím ve společný růst. Čeští producenti mnohokrát získali partnery v Polsku, získali pro své filmy peníze z Polského filmového institutu, ale už se nepodíleli na výrobě filmu polského. Byl jsem proto nedávno ve velmi tvrdé situaci s filmem RUDÝ KAPITÁN. Na PISF mi řekli: projektu rozumíme, líbí se nám, vnímáme jeho propojení s Polskem, ale Čechy už podporovat nechceme.

Nemohl jsem na to říct vůbec nic... Nakonec se mi jejich rozhodnutí podařilo zvrátit, protože jsem do recipročního projektu¹⁰⁾ přivedl nejprve slovenskou koprodukcí a následně získal i podporu Fondu kinematografie. Film byl uveden v hlavní soutěži KVIFF a stal se základem dlouhodobého partnerství. Myslím si, že Fond by měl producenty sledovat i v tomto kontextu: Do jaké míry pěstují kontinuální vztahy se svými koproducenty mimo Česko? Kolik peněz na své projekty dostávají ze zahraničních fondů, a tedy kolik peněz touto cestou přináší do české kinematografie? To by se nějakým způsobem mělo projevovat v hodnocení projektů a rozhodování o podpoře.

Jedno z dilemat podpory vývoje zní: podporovat víc scénáře, respektive i scenáristy, kteří přijdou bez producenta, nebo preferovat projekty, které už producenta mají? Vy na to máte vyhraněný názor?

Nemám na to vyhraněný názor. Domnívám se však, že scenárista by měl učinit maximum pro to, aby pro svůj projekt získal producenta a hledal financování skrze něj. Samotné stipendium pro něj jako autora mu sice umožní zaplatit si nájem, ale má-li tento autor schopnost přesvědčit o svých kvalitách Radu fondu, měl by umět přesvědčit i producenta a získat stejné podmínky u něj. V synergii totiž mohou dokázat víc. Rada bohužel nemá k dispozici nástroje pro vývoj látky, producenti ano. Pokud by Rada podobné nástroje měla, byl bych této myšlence nakloněnější, ale takto autory dle mého názoru spíš izoluje. Něco jiného by byla finanční cena jako výsledek scenáristické soutěže, která projektu dodává kredibilitu pro další vývoj.

Věřím, že scénáře se v dnešní době mají vyvíjet přes producenty, protože ti jim potom musí věnovat několik let života. Vývoj je velmi tvrdá práce, má-li se dělat poctivě.

To je právě jeden z častých názorů ze západu, že takzvané spec scripts, které si píší sami scenáristé, v naprosté většině případů do realizace nejdou...

No jasně, že ne.

7. Scenárista a jeho živobytí

Jak platíte své scenáristy?

Nikdy bych nenechal scenáristu pracovat na první verzi scénáře, aniž by měl předem zaplacen. Když jsme s Petrem Jarchovským dělali KLAUNY, pracovali jsme nejprve na osmistránkové synopsi. A na základě těchto osmi stránek jsme uzavřeli smlouvu, dle které Petr dostal zhruba patnáct procent honoráře okamžitě. A potom dostával peníze s každou další verzí scénáře. K začátku natáčení měl celý honorář zaplacen.

A začátek financování by měl být od chvíle, kdy se dohodnete nad synopsí, nebo treatmentem?

Každý scenárista pracuje jinak a každému důvěřujete v jiné fázi. Petru Jarchovskému budu důvěřovat už ve fázi námětu.

Když jsme začali dělat na „Amerikánce“, podepsali jsme s Evitou Naušovou smlouvu na základě treatmentu. A od toho okamžiku jdou první peníze vždycky z mých zdrojů, z privátních peněz, protože podporu vyhledávám vždy až ve chvíli, kdy jsem o tvaru sám přesvědčen.

To je v českém kontextu dost výjimka...

Stejným způsobem pracujeme u všech projektů, jichž jsme součástí od začátku, od prvního nápadu. Pokud je navíc jeden z nás režisérem, pak je to již naprostá samozřejmost.

Kolegové scenáristi a režiséři si všimli, jakým způsobem filmy vyrábíme, a začali za námi chodit se svými věcmi. Pro příklad použiji opět Petra: přišel za mnou s rodinnou ságou „Zahradnictví“. Předtím ji odmítl Ondřej Trojan, Rudolf Bier-

10) ČERVENÝ PAVOUK, koprodukovaný firmami Mental Disorder 4 (Polsko), Fog'n'DesireFilms (ČR) a SokolKollar (Slovensko).

mann, HBO. Jelikož jde o obrovský projekt, vnímal jsem to takto: máme spolu s jeho autorem dlouhodobý vztah, chceme ho spolu rozvíjet a toto je pro něj zásadně důležitá věc. Na druhou stranu to ale není projekt, který bychom spolu dělali od samého počátku. Věnuji mu svůj čas a práci, riziko... Ale platit ho dokážu jen ve splátkách navázaných na jakékoli zdroje financování. To znamená: jakýkoli zdroj, ať už privátní nebo veřejný, se mi podaří získat, autor bude první, kdo bude dostávat peníze.

Nebo mě oslovila autorka Evita Naušová, s níž pracuji na „Amerikánce“, se svým projektem „Jizvy“, který také odmítlo mnoho producentů. Nabídla mi to dokonce k režii. Já ji však nasměroval k Bohdanu Slámovi, kterého jsem pro danou látku vnímal jako režiséra lepšího. Následně jsme uzavřeli obdobnou dohodu jako na „Zahradnictví“. V případě obou projektů autoři dostali peníze dřív než já jako producent.

Ze strany scenáristů vnímám obecně jako nechytré vyvíjet scénář samostatně bez účasti producenta, a potom po producentovi chtít, aby jim vyplatil peníze předem. Kde je má vzít? Potřebujeme také svůj čas pro napojení se na látku a hledání tvaru financování.¹¹⁾ Setkal jsem se i s tím, že scenáristé nejsou ochotni scénářům věnovat tolik času, kolik by bylo třeba. I když jim dáte práci, která jim generuje, řekněme, padesát tisíc měsíčně po dobu jednoho roku, tak se ostatních závazků, v obavě o svoji další existenci, nezřeknou. Je to tedy dvousečné: scenárista vám nedá více času, ať mu platíte průběžně, nebo ne. Všichni neseme nějaké riziko, co bude za měsíc, z čeho zaplatíme nájmů. V našem případě, který je specifický, protože se živíme pouze původní tvorbou, jsem já jako producent za film nikdy nedostal tolik peněz co scenárista nebo režisér.

V honorářích producenta?

Ano. Nikdy. Já taky učím na FAMU. Režírují minisérii pro Českou televizi¹²⁾ a vlastně tím nějakým způsobem subvencuji svoji producentskou existenci. Většina lidí, s kterými pracuji, má své byty nebo domy... Já nemám ani byt, ani dům, protože si to prostě nemůžu dovolit. Jistě, mám naději, že jednou za čas vyprodukuji film, který bude hitem. Ale u filmů mého srdce je to velmi nepravděpodobné...

A můžu se zeptat ještě trochu specifičtěji k placení scenáristů? Tam někdy dochází k tomu, že se to dělí na splátky a dalším financováním je podmíněno třeba jenom něco, třeba jenom jedna třetina. Dejme tomu, že scenárista dostane jenom dvě splátky, ale třetí až tehdy, když producent dostane grant nebo když dojde k nějakému dalšímu vkladu...

Poslední splátku honoráře většinou navazují na první natáčecí den. V tomto smyslu tedy vstupujeme do rizika společně. Netýká se to projektů, které vyvíjím jako svoje. Ty zaplatím se srdcem knížete Rohana. Ale ve chvíli, kdy za mnou někdo přijde se svým projektem, tak splátky navazují ne nezbytně na veřejnou podporu, ale na jakýkoli zdroj financování. Scenárista je ale vždy první, kdo takové peníze dostane.

8. Producentův přírodopis aneb kdo je nepřítelem českého filmového prostředí

Když se podíváte na současnou situaci v českém filmu, na to, jak se tady vývoj dělá, kde vidíte největší problém v tom, jak pracují producenti na projektech?

Dneska neexistuje nějaký společný směr. Je těžké vysledovat nějakou tendenci...

11) Viktor Tauš zde reaguje na anonymní kritické výpovědi scenáristů na adresu producentů v pracovní verzi studie o vývoji, pro niž vypracoval oponentský posudek.

12) Minisérie MODRÉ STÍNY, volné pokračování PŘÍPADU PRO EXORCISTU ze série „Detektivové od Nejsvětější Trojice“.

Vidíte třeba několik producentských typů, které byste mohl rozlišit? Existují čitelné rozdíly mezi přístupy k vývoji, porovnáme-li producenty na škále od artového ke komerčnímu filmu a s ohledem na míru mezinárodních ambicí?

Rozhodně. Na jedné straně máte Rudolfa Biermanna, Tomáše Hoffmana, Svatku Peschkovou, kteří dělají více či méně kvalitní komerční filmy, především to, čemu se kdysi říkalo buržoazní komedie. Jejich vývoj je limitovaný. Často soustředěný pouze na scénář dramaturgovaný producentem a složení „těch správných lidí“ do štábu.

Samostatnou skupinu čistě komerčních věcí dělají třeba Jiří Jurtin nebo Dana Voláková. Jsou to filmy vyvíjené ze soukromých investičních peněz na základě odhadu návštěvnosti. V kontextu těchto filmů se však o vývoji hovořit nedá. Vyrábí filmy, které se nikdy nedostanou z Česka. Jedinou ambicí je vydělat peníze, což z mého pohledu není chytré, protože jestli jde jen o to vydělat prachy, tak je spousta chytřejších věcí, které můžete dělat.

Potom jsou společnosti vyloženě producentské, orientované na kvalitní tvorbu, což pro mne představuje třeba Negativ. Producenti si sami vybírají a zásadním způsobem ovlivňují podobu projektů. Do této skupiny dále patří třeba Jiří Konečný, Vratislav Šlajer nebo Karla Stojáková a doufám, že my. Prostě tato skupina lidí, která staví producenty, režiséry a scenáristy do partnerské role. Přístup Vratislava Šlajera k vývoji je výjimečně pozoruhodný, protože zaměstnává producenty vývoje orientované na jednotlivé žánry.

A pak je další skupina, a to jsou režiséři sobě producenty, jako Honza Svěrák. Do toho my trochu přesahujeme, nicméně u nás to nevzniklo jako ambice. My jsme své producenty nikdy ne našli, takže jsme se to naučili dělat sami. No a toho, že jsme se to dělat skutečně naučili, si všimli někteří naši kolegové a začali nás oslovovat a žádat o spolupráci. Vzájemně tak profitujeme ze svých zkušeností. Oni vítají naši režijní zkušenost, která definuje naši producentskou práci a činí ji specifickou.

A malí artoví producenti, jako je třeba Radim Procházka nebo Viktor Schwarcz, kteří na workshopy jezdí zřídka a nemají tak silné mezinárodní ambice? Ti dělají vyloženě malé autorské filmy...

Producenti filmů výrazných artových režisérů tvoří další samostatnou skupinu. Vnímám je především jako nástroje svých režisérů. Jejich funkce se omezuje na financiera. Tyto projekty často vznikají v nízkých rozpočtech, bez evropské koprodukční ambice. Takový film totiž obvykle dokážete natočit jenom z peněz České televize, Fondu kinematografie a případně slovenského AVF a RTVS. Rozumím tomu, ale považuji takovou práci v nějakém smyslu za neživou. Bez evropské koprodukce či privátního financování se totiž takový producent dostane nevyhnutelně do situace, kdy je pro něj ekonomicky výhodnější film do kina vůbec nedávat. Z mého pohledu to českou kinematografii nemůže posunout nikam, neotevře nás to Evropě. A já si myslím, že to strašně potřebujeme.

Radim Procházka je ale specifický případ, má jasnou vizi, vyhledává mezinárodní koprodukcí. Vnímám ho jako jednu z nadějí naší kinematografie.

A je to podle vás producentský vývoj? Nebo není?

Já se na to dívám tak, že základem vývoje by měla být reflexe v zahraničí a hledání cest, jak naše české příběhy, jejichž domov je v Česku, vyprávět tak, aby jim rozuměli lidé mimo Česko. Je to nezbytná součást toho, co já vnímám jako poctivé — a nemyslím teď, že by bylo jedno z toho nějak levé — poctivé v dlouhodobějším kontextu české kinematografie jako takové.

A vidíte ještě nějakou jinou oblast, která vzniká kolem televize? HBO nebo i veřejnoprávní? Jako je Tomáš Hrubý, ale nakonec i Dramedy nebo Film-Brigade...

Dramedy je z mé perspektivy produkce orientovaná především na byznys. Ten vnímám jako jejich prioritní ambici, protože úsilí o kvalitu by

je vedlo k jiným věcem. Ale to je zcela v pořádku, jen to není cesta pro mě.

HBO se chová tak, jak se měla chovat Česká televize už dávno. Vyvíjí svoje věci ve spolupráci s producenty a režiséry. Především jejich spolupráce na vývoji se společností nutprodukce je fascinující. HBO investuje do vývoje látek signifikantní částky a poskytuje kvalifikovanou dramaturgii. Je radost, mít tady takhle silného hráče s vizí.

Ještě se vrátím k tomu, co jste říkal o Karle Stojákově, Pavlu Berčíkovi a Ondřeji Zimovi. Do jaké míry si myslíte, že můžou roztržitost českého prostředí kompenzovat takovéto neformální skupiny, kde by se producenti vzájemně podporovali? Vy jste mluvil o reciprocitě v mezinárodním měřítku, ale do jaké míry může něco takového fungovat tady?

Já věřím, že se to pomalu děje. Fog'n'Desire Films, Axman, Evolution... Cítím v této skupině ohromnou synergii a zájem sledovat svoje projekty a vzájemně si radit, pomáhat, spolupracovat. To je úplně zásadní!

Mě to zajímá trochu jako protějšek k Negativu, kde je taky pět producentů, ale jsou uvnitř jedné firmy...

Ale ti jsou uvnitř jedné firmy, to je něco jiného... My jsme oproti Negativu velmi mladí, ve smyslu doby vzniku našich společností. Spolupráce, vzájemná podpora a fandění si je v českém kontextu bohužel problém.

Proč jsou například české filmy tak neúspěšné v nominaci na Oscara? Protože o nominacích neumíme uvažovat jednotně, jako jedna kinematografie. K nominaci přistupujeme jako k vyjádření toho, co se nám daný rok líbilo nejvíc bez ohledu na naději na úspěch takového filmu v Americe. Místo LÍBÁNEK se tak nominují DONŠAJNI. Místo Petra Václava nebo KLAUNŮ se nominuje FAIR PLAY. Neporovnávám kvality těch filmů, netvrdím, že jeden je lepší než druhý! Hovořím o šanci zaujmout Akademii.

Festivaly nebo Oscar představují totiž především politickou výzvu. Co chce svět v české kinematografii vidět? Taková IDA zdaleka není tím nejlepším z polské kinematografie za posledních roky, ale představuje to, co Amerika chce v polském filmu vidět. Česká Akademie nebere v úvahu schopnost producenta sehnat amerického distributora. Když se podíváte na historii Oscarů, snad nikdy se do finální pětky nedostal film, který by za sebou neměl velké americké studio. Akademie by se měla ptát, kdo z nás ho bude mít. V případě LÍBÁNEK i KLAUNŮ bychom ho v případě domácí nominace měli, ale naši Akademii to nezajímalo.

Největším nepřítelem české kinematografie je české filmové prostředí jako takové. Minimálně směrem ven bychom se měli naučit vystupovat jednotně. Má-li Fond kinematografie podpořit propagaci filmů nominovaných Akademií na Oscara, a samotnou Akademii, měl by Fond kinematografie být vitální součástí takové diskuse.

9. Prekérní byznys model: jak se živit původní produkcí

Kolik máte vůbec celkově projektů v nějaké fázi rozpracovanosti? Ted' paralelně?

To bude dlouhé. No tak „Zahradnictví“ Hřebejka a Jarchového. Jsou to tři filmy, ale beru to jako jeden projekt. „Amerikánku“ — to je můj příští film, který děláme s Karlou Stojákovou a polskou koproducentkou,¹³⁾ s níž spolupracuji dlouhodobě. Film Bohdana Slámy „Jizvy“. Povídkový film „Lucerna“.¹⁴⁾ Dále polský film „I Sign“, bulharský film „Call Me Shakespeare“,¹⁵⁾ adaptaci slovenské knihy „Samko Tále“¹⁶⁾ a broadwayskou hru „High“,¹⁷⁾ kterou adaptuje Lubor Dohnal.

Postprodukuje RUDÉHO KAPITÁNA, do distribuce připravujeme ČERVENÉHO PAVOUKA, v kiněch máme DOMÁCÍ PÉČI.

13) Agnieszka Kurzydło s firmou Mental Disorder 4.

14) Vychází z námětu kameramana Jana Malíře.

To je teda hodně...

Projekty jsou v různých fázích vývoje. Ale se všemi jsme několik let. „Amerikánku“ chci dělat už od KANÁRKA. Tam je investováno nejvíc, ve všech smyslech toho slova. „Zahradnictví“ se věnuji od KLAUNŮ. RUDÝ KAPITÁN představuje sedm let práce, jejíž součástí bylo i vydání knižní předlohy v Česku¹⁸⁾ a Polsku.

Jak dlouho máte objem paralelně rozpracovaných projektů v takovémto počtu? Těch sedm let?

Ne všechny. RUDÝ KAPITÁN představuje sedm let. „Zahradnictví“ tři roky. „Amerikánce“ se intenzivně věnuji tři roky. Nejdříve jsme ten příběh napsali ve formě jevištního monologu, teprve potom jako filmový scénář. Evropských producentských programů se s filmem účastníme teprve poslední rok, na podzim jsme participovali v programu Trans Atlantic Partners¹⁹⁾ a pitching programech při festivalech v Arrasu a v Les Arcs.

A pokud jde o podporu developmentu...

Na „Amerikánku“ jsme žádali až nedávno, po vítězství ScripTeast.²⁰⁾ Podporu jsme dále dostali na „Zahradnictví“, dokonce dvakrát.²¹⁾ „Zahradnictví“ také vyhrálo cenu Filmové nadace jako nejlepší scénář.²²⁾ Fond kinematografie také podpořil vývoj filmu „High“.

„Zahradnictví“ i „Amerikánka“ získaly také podporu MEDIA.²³⁾ Projekty „Jizvy“, „Lucerna“ a „Samko Tále“ dostaly podporu typu slate funding, kterou jsme jako společnost získali vůbec poprvé.²⁴⁾ Všechno ostatní financujeme my skrze mnohé další zdroje.

Ještě bych se chtěl vrátit k honorářům producenta: kolik myslíte, že je obvyklý honorář producenta u typu filmů, které vy v poslední době děláte?

V kontextu „obvyklého“ vám neumím odpovědět, protože my jsme v tom opravdu velmi specifický případ. My to z nějakého důvodu pořád děláme pro film jako takový, a nikoli pro výdělek. Podívejte, má režie představuje zhruba padesát tisíc měsíčně, z čehož platím svůj osobní nájem a tak dále. Produkují přitom řekněme tři filmy za osmnáct měsíců. Matematiku nechám na vás.

Honorář producenta je součástí rozpočtů jednotlivých filmů, že ano?

Ano, je. V našem případě se ale za poslední roky bohužel nestalo, aby ho film nepohltil. Samozřejmě s nadějí ve kvalitu a úspěch filmu... Festivaly jsou jedna věc, ale my filmy děláme s nadějí nebo s vírou v to, že na ně přijdou lidé. Žel to v případě KLAUNŮ v Česku nevyšlo...

15) Jeho autorem je Valerij Jordanov, herec a režisér známý mj. filmem TENISKY (Kecove, 2011).

16) Samko Tále je hlavní postava a fiktivní vypravěč novely Daniely Kapitánové *Kniha o cintoríne* (2000), kterou do češtiny přeložil Miroslav Zelinský (*Kniha o hřbitově*. Brno: Host 2004).

17) Hru amerického dramatika Matthewa Lombarda Viktor Tauš režíroval pod názvem *Lety peklem* v divadle La Fabrika (premiéra v březnu 2015).

18) Detektivní román *Červený kapitán* (2007) populárního slovenského autora Dominika Dána (pseudonym) do češtiny přeložil Josef Šmatlák, přičemž nové české vydání obálkou odkazuje na filmovou adaptaci (*Rudý kapitán*. Praha: Slovart 2015).

19) Intenzivní vzdělávací a networkingový program, který spoluorganizují Erich Pommer Institut a Canadian Media Production Association (CMPA).

20) V roce 2014 udělil Státní fond kinematografie projektu „Amerikánka“ podporu vývoje ve výši 550 tis. Kč.

21) Projekt „Rodinný přítel“ (část trilogie „Zahradnictví“) dostal od SFK grant na vývoj 340 tis. (2013), další část téže trilogie „Dezertér“ získala 500 tis. Kč (2014).

22) „Dezertér“ Petra Jarchovského (část filmové trilogie „Zahradnictví“) vyhrál v r. 2014 hlavní cenu Filmové nadace za nerealizovaný scénář ve výši 300 tis. Kč.

23) V r. 2014 dostala firma Fog'n'desire grant MEDIA ve výši 50 tis. eur na vývoj scénáře „Rodinný přítel“, části trilogie „Zahradnictví“; firma Axman dostala stejnou částku na vývoj „Amerikánky“.

24) Vývoj projektů „Lucerna“, „Samko Tále“ a „Jizvy“ podpořil program MEDIA jakožto projektový soubor (nebo-li slate) souhrnnou částkou 101 tis. eur.

A co už spadá do production fee, do těch maximálně sedmi procent z rozpočtu filmu?

Production fee představuje sedm procent. My to ale většinou děláme tak, že některé režijní náklady — právní služby, účetní služby — jsou parciálně součástí položkového rozpočtu. Část sedmiprocentního fee tak představuje prostor pro potencionální navýšení rezervy. Ale zůstává nám z toho úplné minimum. On vám totiž vždycky nějaký zdroj financování na poslední chvíli vypadne. Eurimages třeba můžete žádat až šest měsíců před začátkem natáčení. V západní Evropě právě pro tu uzavěrku těsně před natáčením počítají Eurimages jako „money on the top“. U nás je to ale vitální součást rozpočtu. Když nevyjde, tak jste před volbou, zda obětovat již utracené peníze — pokud to vůbec jde — a projekt zastavit, nebo hledat jiné řešení. Třeba obětovat tu rezervu. KLAUNY jsme museli zastavit těsně před natáčením třikrát...

My jsme se před chvílí dostali k věci, která je zásadní pro pochopení nedostatků české praxe vývoje. Buď musíte dělat hodně autorských věcí, nebo musíte dělat vedle filmu reklamy a servis... Jaká omezení vývoje si vynucuje ten byznys model, ke kterému jsou čeští producenti malým trhem nuceni? Do jaké míry je to dané už malostí národního trhu a tímto byznys modelem, který může mít různé podoby?

Buď si musíte najít paralelní zdroj peněz — reklamy, servis, cokoli —, nebo musíte obětovat veškerý čas a dělat toho hodně. Což je v tuto chvíli můj případ. Je otázka, jak dlouho se to dá vydržet. Já cítím, že zatím mám víc síly, než jsem měl kdykoli předtím, ale uvědomuji si, že to nepůjde dlouho.

10. „Možnost věci zastavit“

Považujete za problém, že díky tomuto ekonomickému principu fungování produkčních firem si čeští producenti nemohou dovolit vyvinout více pro-

jektů a vyrobit jen úzký výběr z nich? Poměr mezi vyvíjenými a vyrobenými projekty je v zahraničí úplně jiný než tady. Je známe, že to může být pět ku jedné, deset ku jedné, dvacet ku jedné. Tady je v podstatě producent, zvláště arthouseový, nucený vyrobit skoro všechno, co vyvine, protože žije z výroby, z production fee, a ne z tržeb neboli z toho, co film vydělá na trhu. Do jaké míry vidíte toto jako problém, který determinuje i kvalitu výsledných filmů? Že producent nemůže říct, že vyvine do různé fáze pokročilosti třeba deset věcí, a pak jenom některé z nich zrealizuje.

Může se stát, že člověk zjistí, že se nevydal správnou cestou. Nebo se dostane do rozporu s autorem, nesežene financování... Mně se to v míře, která by nás mohla ohrozit, zatím nestalo. Za vším, co vyvíjíme a točíme, ať už majoritně, nebo v koprodukcí, si stojím a myslím si, že kvalita těch věcí je limitovaná jen mojí vlastní schopností.

Čili nestalo se vám, že byste něco zastavil?

Ne, nestalo. Ale u nás probíhá velmi silná selekce, než dojde k tomu, že začneme žádat o veřejnou podporu. Po žádostech o veřejné zdroje a kontaktech s privátními koproducenty už v podstatě nezastavujeme, ale tomu většinou předchází rok a půl práce, během níž se projekty selektují. Několik projektů jsem musel zastavit v této rané fázi. Od okamžiku, kdy jdeme s projektem ven, jsme o tom textu a lidech, kteří ho mají dělat, přesvědčení.

Takže to je jakýsi předvývoj, fáze, kdy se ještě příliš nefinancuje...

Já to vnímám jako součást vývoje... Financuje se to, ale financujeme to z vlastních peněz. Ono je taky vůči externím zdrojům důležité si rozmyslet, s čím jde člověk ven. Protože budujete obraz své společnosti, která je garantem předkládaných projektů.

Nám se v rozhovorech ukazovalo, že když producent zastaví projekt, tak je to většinou ve fázi, než do toho investuje víc než desítky tisíc korun...

To v našem případě není pravda. U RUDÉHO KAPITÁNA jsme opční smlouvu s autorem podepsali před sedmi lety. První dva roky byly financované kompletně z peněz, které jsme jako režiséři vydělali na reklamách, a z peněz našich prvních filmů. Zaplacení scenáristy, ScripTeast, EAVE. A teprve s tímto produktem jsme vstoupili do fáze financování.

*Stalo se tedy, že byste zastavili projekt takto doto-
vaný z vlastních prostředků? Že byste řekli: není to
dost dobré nebo nemáme partnery?*

Mnohokrát. Ale bylo to vždycky dřív, než jsme s tím šli na Fond. Nebo než jsme šli do televize nebo za distributorem.

Bylo tam investováno v řádech stovek tisíc?

V řádech stovek tisíc. Třeba žánrové projekty „Parte zdarma“ a „Teritorium“. Máme k tomu rozkreslené množství vizualizací... Další takový projekt, ke kterému se chceme vrátit, se jmenuje „Lucie“. Svěho času se nám nepodařilo sehnat partnery vývoje. Ten film dokonce existuje rozkreslený do shooting boardu.

*To, že producent nepustí vyvíjené věci dál, je v za-
hraničí běžnější než u nás. Myslíte si, že to je dobře?
Někteří respondenti nám říkají, že jsou rádi, jak je
to tady, že když už investovali do vývoje energii,
tak by jim přišlo špatně, kdyby ho zastavili.*

Jednou se mi to stalo s filmem Ivana Fíly. Byl jsem nucen ho zastavit a obětovat peníze. Naštěstí to bylo „jen“ sto padesát tisíc. Nemoci film zastavit jenom proto, že je to rozfinancované, nebo je do toho investovaná energie, je pochopitelně špatně.

*A je tady podle vás reálně možnost projekty takto
zastavovat, nebo není?*

No mě nenapadá, proč by nebyla.

*No právě proto, že z hlediska finančního fungování
by producenti tu ztrátu nemuseli unést. Na rozdíl
od producentů v Británii, kteří si to můžou dovolit,
protože vývoj financují ze zisku jiných filmů.*

No jo, ale co s tím?

11. Za méně projektů a více peněz

*Je otázka, jestli dotační okruh vývoje Státního fon-
du nemůže tuto možnost do určité míry kompen-
zovat nebo suplovat — tím, že umožní vyvinout
věci, ze kterých se potom bude vybírat.*

Samozřejmě. V tak malé zemi, jako je ta naše, je problematické vyvíjet projekty z vlastních peněz. V Evropě nezačne nikdo vyvíjet vůbec nic, dokud pro projekt nezíská podporu svého fondu. Bez podpory doma se totiž producent nemůže obrátit do zahraničí, tak to dnes funguje. Pro získání podpory přitom producent nemusí dodat víc než základní koncept díla a své představy o vývoji, kterou pak se zástupcem svého fondu konzultuje. V Česku musíte Fondu předložit již ucelenou věc, ke které musíte dojít sám.

Fond kinematografie tady zatím nemá nástroje na to, aby se mohl producentovi stát partnerem od samého začátku. Vytvoření těchto nástrojů je základním předpokladem pro to, aby později mohl producenty smysluplně podpořit většími částkami.

Čili podpořit méně projektů více penězi...

Jednoznačně! Takové to „dát každému trošku“ nemá moc smysl. Vy z toho nic neuděláte, jim to vezme peníze z něčeho, co by mohl dostat někdo jiný. Pokud je Fond o věci přesvědčen, měl by ji podpořit požadovanou částkou.

V případě nedostatku prostředků či pochybnosti o látce by Fond měl vzít v úvahu kredit producenta a vyjádřit mu podporu alespoň symbolickou. Byl jsem v této situaci s KLAUNY a LÍBÁNKAMI. Fond tehdy nedisponoval prostředky, a já je přiměl k oněm jednokorunovým dotacím.

Argumentoval jsem tím, že všude v Evropě pochopí finanční situaci našeho fondu. Ale bez jakkoli symbolické podpory z domova projekt nemá šanci nikde jinde.

Fond kinematografie se musí stát nástrojem edukace filmařské obce o tom, jakým způsobem development v evropském kontextu funguje. Z vaší studie je patrné, že filmařská obec o tom má velmi zkreslené představy.

12. Slaty a balíčky: (dis)kontinuita v producentském plánování

Kromě toho, co jsme si říkali o orientaci na zahraniční publikum a spolupráci producentů, vnímáte jako další možnost posílení kontinuity v producentském plánování a strategii ty typy podpory, které přesahují rámec jednoho filmu, jako je slate funding programu MEDIA?

Ano, velmi tady postrádám podporu typu MEDIA Slate, určenou pro producenty, kteří již dostali podpory vývoje několikrát za sebou. Slate je právě to, co je míněno jako podpora rozvoje společnosti, protože nejste povinni projekty zrealizovat všechny. Postrádám tady něco, jako je MEDIA i2i. My jsme první firma, ve středo- a východoevropském regionu, která tuto podporu získala. Je to podpora pojištění projektu a splácení bankovních úvěrů, bez kterých se film dělat nedá. Tento program však fungoval pouze do roku 2013. Do jisté míry ho nahradil takzvaný finanční nástroj, který je pod správou Evropského investičního fondu a má fungovat od letošního roku.

A něco jako multi-deal s distributorem? To byste nepovažoval za cestu k větší kontinuitě?

Dělám to. KLAUNY, LÍBÁNKY A LÁSKA, SOUDRUHU byly součástí jednoho distribučního dealu. Rudolf Biermann to dělá nejlépešněji z nás.

Jak moc jsou v takovémto balíčku jednotlivé položky specifikované?

To je složitá věc, při které se pohybujete na hraně závazků z koprodukčních smluv. Distributorovi dáte balík filmů, vezmete si za ně balík peněz. Distributor si pak peníze bere zpět z exploatace všech filmů, dokud se mu jeho peníze nevrátí. Ale vy jako producent můžete mít, příkladně s veřejnoprávní televizí, smlouvu pouze na jeden z těch filmů. Televizi pak ale nezajímá, že vám distributor nedává peníze, protože si ještě stále splácí peníze, které vám dal na filmy druhé. Musíte si tedy připravit alternativní zdroj peněz, který v takovém případě využijete k dodržení svých závazků.

Proč něco tak složitého a v podstatě absurdního dělat? Kvůli cash-flow. Všechny veřejnoprávní podpory a koprodukční vklady přicházejí v rozvlklých splátkách a často později, než určuje smlouva. Pobídky dokonce dostanete až poté, co zaplatíte a zauditujete celý film. Při větších rozpočtech mohou tyto situace být smrtelné...

Celý systém veřejných podpor v Evropě je totiž konstruovaný především tak, aby vyhovoval velkým západním společnostem s kapitálem. Pro nás malé je to obtížnější. Banky v Česku film nevnímají jako byznys, ale hazard. Jako filmař dostanete úvěr s daleko vyšším úrokem, než na stejnou sumu dostane třeba stavař. Protože on, na rozdíl od filmaře, představuje v očích banky podnikatele. Na západě je to pochopitelně jinak. Na základě dokumentu o alokaci pobídek banka okamžitě vyplatí rámcově devadesát sedm procent jejich částky a sama vstoupí do komunikace s příslušným orgánem, který pobídky v dané zemi poskytuje, a peníze si v čase jejich plánovaného vyplacení producentovi stáhne sama od tohoto orgánu.

Jakou roli u vašich filmů hrají distributoři, na základě minimální garance? Mluví už i do vývoje? Do jaké míry prosazují představy o žánru nebo obsazení?

Ano, někdy vás tlačí do obsazení, často nesmyslně, na základě celebritní kvality daného herce.

Distributoři se vyjadřují i ke scénáři, vyhrazují si právo ovlivňovat střihovou podobu filmu. Rozumím tomu, ale jsem k tomu ostražitý a nedůvěřivý, protože nevím, na základě čeho své návrhy prosazují.

Většinou jsou to reflexe adekvátní pro sektory programově komerčního filmu, produktu, ve kterém tvůrci přemýšlejí na stejné platformě. U artovějších projektů je to složitější. Vnímám tyto rozhovory většinou jako osvojování si filmu, což je důležité. Ale nejsou to rozhovory, které by měly šanci se projevit na kvalitě projektu.

A vidíte velký rozdíl mezi jednotlivými distributory? Zdá se, že například Falcon vstupuje do vlastní produkce, a tím pádem má o ovlivňování projektů ve fázi vývoje potenciálně větší zájem...

Falcon je distributor propojený se sítí multikin, a je tedy logickým krokem, že chce do svých „obchodů“ dodávat vlastní produkty. Za ty roky mají velké množství zkušeností, ze kterých můžete jako producent těžit. Mají cit a nástroje pro dobrý marketing. Spolupráce s Falconem pro mě představuje velmi dobrou zkušenost mezilidskou otevřeností a velmi korektními lidskými vztahy. Nikoli však partnerstvím ve vývoji látky. To zatím v naší zemi není platforma pro distributora.

13. „Dva světy, které nemají nic společného?“

Když mluvíte o internacionalizaci v tom smyslu, že máte koprodukce, máte mezinárodní workshopy a tak dál, tak další zajímavá věc je, že od devadesátých let jsou v Praze obrovské zakázky, je tady velké know-how ve smyslu poskytování služeb zahraničním producentům. Je to obrovský objem byznysu, který se realizuje hlavně na Barrandově. Proč si myslíte, že nedošlo k jeho většímu propojení s českými producenty? Třeba v Maďarsku jsou tyto sektory propojené víc, tam jsou servisní firmy, které nejsou tak oddělené od maďarského filmu, jako je u nás třeba Stillking oddělený od českého filmu. Na druhé straně minoritní koprodukce, které dělá

například Pavel Berčík, jsou přece jenom blíž než ty čisté zakázky, možnosti, jak zahraniční know-how přenášet do české praxe...

Jsou to dva světy, které spolu nemají nic společného. Zakázkáři vydělávají peníze, netvoří české příběhy. My Češi jsme, třeba v porovnání s Polskem, daleko lepší řemeslníci, protože jsme díky práci na zakázkových filmech vychováni Američany. Servisní produkce velmi dobře vědí, že na českých filmech se vydělat nedá, a mají pravdu.

Trápí mě to, ale nemám na to odpověď. Když mě zítra srazí tramvaj, tak za dva měsíce nezaplatím nájem, a je úplně jedno, jestli naše společnost měla loni obrat skoro sto milionů korun, protože v ní nic nezůstává. Když to děláte poctivě, tak peníze zmizí ve výrobě. Jinými slovy, jsme blázni. A s těmi se zakázková produkce dohromady nedá.

Takže vy tam žádné spojnice nevidíte? Vy byste neviděl důvod jít za Stillkingem a říct jim, zkusme něco společně?

Ne, protože já jim nemám co nabídnout. To platí o financiech obecně. V Česku ještě ani producenti, ani financieři nejsou tak dospělí, aby ve svém spojení hledali něco jiného než profit. Producenti v Americe se už dávno naučili, že za mecenáši nebo financieři se chodí s tím, že jim nabízíte účast ve veřejné diskusi na nějaké téma nebo příležitost být součástí nějakého festivalového světa. Je to public interest, na který se cenovka nalepit nedá. Financieři ve vyspělejších světech jsou připraveni ztratit peníze, ale co nejsou připraveni ztratit, je tvář. To znamená, že když přijdou o peníze, musí vědět, že o ně přišli záměrně, protože to dělali kvůli podpoře myšlenky. Taková komunikace pak otvírá docela nové přístupy a je oboustranně obohacující zkušeností.

Takže jít za Stillkingem... já pro ně nejsem finančně zajímavý a to, v čem jsem zajímavý, je nezajímavé.

Pak jsou firmy, které dělají servisy spíš evropským produkcím, dokonce tady Czech Anglo Production

servisuje BBC, což už je trošku jiná úroveň než čistě hollywoodské věci...

Já si myslím, že i ty hollywoodské věci jsou velmi často kvalitní. Nemluvím o kvalitě. Je to jenom jiný svět. Doufám, že jednou tady dojde k tomu, co se děje třeba v Polsku, kde Dariusz Jabłoński s Apple Film servisuje minisérie pro BBC, a díky tomu se mu daří získávat mezinárodní televizní stanice jako partnery svých polských minisérií.²⁵⁾ Já bych od lokálních servisních společností čekal, že budou vyvíjet svoje projekty a budou hledat reciprocitu z druhé strany. Jejich primární zájem, ale soudím pohledem zvenku, je udělat si svůj servis a jít domů.

Na větších zakázkách se čeští tvůrci dostanou maximálně na pozici architekta, což je případ Ondřeje Nekvasila, ale nejsou, jak říkáte, na úrovni primárních tvůrců, nepodílejí se na vývoji. Co tady taky chybí, a co je v Maďarsku, je to, že tady nejsou firmy, které by stejný štáb používaly na domácí film i na zahraniční zakázky.

Já používám primárně ty takzvané zakázkáře. KLAUNY dělali Milan Chadima, Honza Kadlec, Shakir Hafoudh nebo Tomáš Rotnágl jako výkonný producent, který dělal pro Stillking...

Tohle úplně běžné není, protože u lidí, zvláště v produkčním departmentu, často platí, jak jsem sledoval jejich kariéry, že oni zůstávají zavření ve světě zakázek kvůli platům...

Mě zajímají jejich zkušenosti ze zakázek, proto je беру. Když točíte třiminutový záběr ze steadicamu, u kterého divák nemá poznat, že je ze steadicamu, musíte mít Jaromíra Šedinu. Nikdo jiný to prostě neumí. Když děláte Jiřího Lábusa tlustším o padesát kilo, musíte mít na prostetický make-up Reného Stejskala...

Vnímáte jako bonus, že máte jiné lidi, oproti těm, kteří dělají obvykle české filmy, připadá vám jiné jejich řemeslo?

Ano. KLAUNI jsou z řemeslného pohledu film točený ve velmi dlouhých choreografovaných záběrech. Na to musíte mít lidi s nesmírnou zkušeností, protože to nikdo jiný neumí. Souvisí to s ambicí filmového vyprávění. Věřím, že v production value na plátně jsou tady naše filmy výjimečné, ve své vizualitě.

Jak z tohoto hlediska vnímáte potenciál minoritních koprodukcí? Protože to je právě případ zmíněného Pavla Berčika, který tvrdí, že u minoritních koprodukcí se mu daří překročit stín toho, kdo jenom poskytuje nějakou omezenou podporu. Vy to vnímáte jako jednu z možností, jak to rozvinutější know-how absorbovat?

Já jsem o tom v jeho případě bytostně přesvědčený, na tom jsou minoritní koprodukce postavené. To je jejich rozdíl oproti zakázkám. A je to o spolupráci se stejně velkými producenty, o kreativním souznění. Dělam teď tři minoritní koprodukce. A ve všech jsme velmi kreativně zainvestováni již od vývoje scénáře.

Napadá vás ještě něco, o čem jsme nemluvili a co zásadně ovlivňuje praxi vývoje v českém prostředí?

Přál bych si, abychom se vzájemně více podporovali a neizolovali se sami do sebe. Měli bychom sdružovat informace o svých projektech na platformě Fondu kinematografie, a učinit je tak přístupné ostatním. Přál bych si, abychom dokázali bojovat nejen sami za sebe, ale také za český film, protože úspěch kohokoliv z nás otevře nové možnosti všem ostatním. V mnoha smyslech totiž nejsme konkurenty. Když se podíváte na ta úspěšná období, ať už naší nebo jakékoli kinematografie, tak to většinou nejsou časy jednotlivců, ale fandících si skupin. Jsem bytostně přesvědčený, že pro-

25) Apple Film Production vyrobil v koprodukci s Polskou televizí a BBC Worldwide (jako globálním distributorem) válečnou minisérii THE PASSING BELLS (2014); tento koprodukční deal navazoval na obdobnou spolupráci na thrilleru THE SPIES OF WARSAW (2013).

blém české kinematografie není v tom, že bychom neměli talent, ale v naší ne-spolupráci a uzavřenosti. Máme teď to štěstí, že Fond kinematografie vede žena s vizí, ta nám tu šanci ke spojení nejen nabízí, ale dokonce ji vyžaduje. Vyslyšme ji.

Disciplinární rada Svazu českých filmových pracovníků a případ Oldřicha Papeže

Stíhání kolaborantů po druhé světové válce stále patří mezi rezonující témata, především pokud se jedná o případy kulturních pracovníků. Pozornost přitahují zejména osudy herců, hereček a režisérů, kterým se věnuje celá řada více či méně seriózních knih a článků.¹⁾ Mnoho z nich však stále kvůli nedostatku dostupných informací zaměňuje revoluční očistu s retribučními soudy, přestože charakter těchto akcí je naprosto odlišný. Ve filmovém oboru tuto očistu, první instanci ve vyrovnání se s domácími zrádci, prováděla disciplinární rada Svazu českých filmových pracovníků, jejíž výsledky měly zásadní vliv na vývoj poválečné kinematografie.

Potřeba vypořádat se s kolaboranty z domácích řad patřila mezi nejvýraznější důsledky války. Exilová vláda se spoluprací občanů s okupanty vytrvale zabývala a několikrát varovala před přísným potrestáním. Stíhání válečných zrádců si pak jako jeden z hlavních úkolů vytyčila poválečná vláda přímo v Košickém vládním programu přijatém v dubnu 1945. Dne 19. června 1945 byl podepsán dekret č. 16/1945 Sb., o potrestání nacistických zločinců, zrádců a jejich pomahačů a o mimořádných lidových soudech — tzv. velký

retribuční dekret, na jehož základě lidové soudy posuzovaly provinění rozdělená na zločiny proti státu, zločiny proti osobám, zločiny proti majetku a udavačství. Obžalovaným hrozilo odebrání majetku, odnětí svobody na 5 let a výš či dokonce trest smrti, ale také odebrání občanské cti, které znamenalo ztrátu nároku na jakýkoliv veřejný život. Jelikož mnoho lidí na tyto tresty svými delikty nedosáhlo, dne 27. října 1945 byl schválen dekret č. 138/1945 Sb., o trestání některých provinění proti národní cti, tzv. malý retribuční dekret. Oproti velkému retribučnímu dekretu, jehož podoba se rodila již před koncem války, vznikl takřka přes noc a popis provinění byl velmi vágní. Dle tohoto dekretu jednaly trestní nalézací komise, jež udělovaly pokuty do výše 1 milionu korun, tresty odnětí svobody do 1 roku nebo veřejné pokárání. Oba dekrety měly platit pouze krátkou dobu, vzhledem k velkému množství případů byla ovšem jejich působnost ukončena až na jaře roku 1947.

V nastalém chaosu ke konci války však do té doby utlačovaní občané nečekali s odplatou na retribuční soudy. Tzv. „divoká retribuce“ probíhala spontánně a postihla i nevinné osoby, které

1) Do odborné diskuse na toto téma přispěla například Helena Krejčová a Otomar Krajča ml. svou studií o Václavu Binovcovi, na archivních pramenech jsou založené např. knihy o Adině Mandlové či Čeňku Schlögelovi od Radka Žitného. Viz Helena Krejčová – Otomar Krejča ml., *Případ Binovec. Iluminace* 8, 1996, č. 4, s. 107–138; Jaromír Farník – Radek Žitný, *Čeňek Šlégl. Dvě tváře herce, režiséra a scenáristy*. Čechovice: BVD 2009; Radek Žitný, *Obžalovaná Adina Mandlová*. Praha: Petrklíč 2013.

byly mnohdy lynčovány na základě omylu či falešného obvinění. Úřady surové metody odsuzovaly a přirovnávaly je k nejhorším způsobům okupantů. Brzy proto vznikly vyšetřovací komise pod národními výbory, jež jednaly bez jakéhokoli právního podkladu, aniž by zatím byla známá přesná povaha zločinů a formy trestů, které by měly být udělovány. Tyto orgány „revoluční spravedlnosti“ tak měly při posuzování domnělých kolaborantů naprosto volnou ruku a lidé je nezměrně využívali k vyřizování osobních účtů.²⁾ Ve společnostech, jež se řídily podle pokynů pro očistu ve veřejných úřadech a podnicích, vydávaných Ústřední radou odborů,³⁾ se v roli improvizovaných soudců uplatnily závodní rady. Ty využily revoluční nálady společnosti k odstranění velké části bývalých elit a jejich horlivost pak byla později dokonce dávana za příklad lidovým soudům.⁴⁾

Zvláštní pozici v poválečné očiště zaujímal média, která díky svému účinku na veřejné mínění byla pro Němce za války důležitá stejně jako po osvobození pro novou garnituru. Revizi pracovníků z této oblasti vyžadoval přímo Košický vládní program, bylo ji tedy nutno vykonat co nejdříve a co nejdůkladněji. Očista podléhala také velkému tlaku ze strany široké veřejnosti, která měla kulturní obec celou válku na očích a její členy pak hodnotila daleko přísněji než pracovníky jiných odvětví. Mnoho kulturních osobností bylo potrestáno mimořádnými lidovými soudy nebo trestními nalézacími komisemi, ale stejně jako v jiných oborech i zde před zavedením retribučních dekretů vzaly věc do rukou závodní rady a národní výbory. Již během května 1945 se ustavila komise při Národním svazu novinářů, komise Syndikátu spisovatelů, čestné soudy organizoval i Svaz českých výkonných hudebníků nebo

odborová rada divadelníků, která posuzovala i případy několika herců, působících rovněž ve filmovém odvětví. Postup těchto komisí byl obdobný, jako tresty byly často udělovány pokuty, pozastavení činnosti či vyloučení z oboru a své závěry pak komise ve většině předaly příslušným úřadům.

Ve filmovém oboru se tohoto nelehkého úkolu ujal Národní výbor svazu českých filmových pracovníků, který bezprostředně po osvobození vystoupil z ilegality a z pověření České národní rady a Ústřední rady odborů (ÚRO) se ujal záboru a správy všech filmových a kinematografických podniků v zemi. Dne 17. května 1945 proběhlo ustavující valné shromáždění, předsedou byl potvrzen JUDr. František Papoušek a tajemníkem Jindřich Elbl, a jelikož označení „národní výbor“ příslušelo pouze útvarům územní samosprávy, změnil se název instituce na Svaz filmových pracovníků, později Svaz českých filmových pracovníků (SČFP). Svaz fungoval jako zastupitelský úřad filmových pracovníků, měl však ambice stát se jedním z nejvyšších rozhodovacích orgánů budoucí zestátněné kinematografie, na jejichž přípravách se někteří jeho členové také podíleli. Jako revoluční orgán se však neopíral o žádnou právní normu a existoval pouze s podporou ministerstva informací a ÚRO — snažil se tedy proto co nejrychleji schválit své směrnice a osamostatnit se. Trnem v oku se ovšem stala jeho odborová činnost, která vadila ÚRO usilující o pozici jediného odborového hnutí v zemi. Se vznikem Československé filmové společnosti, nové zastřešující organizace, ztratilo zájem o SČFP i ministerstvo informací, a tak filmoví pracovníci přes veškeré snahy nakonec v lednu 1946 přešli pod 22. svaz zaměstnanců umělecké a kulturní služby Revolučního odborového hnutí.⁵⁾ Kýženého postavení

2) Benjamin F r o m m e r, *Národní očista: retribuce v poválečném Československu*. Praha: Academia 2010, s. 91–94.

3) Viz Pokyny pro očistu ve veřejných úřadech a podnicích. *Rudé právo* 25, 1945, č. 14 (23. 5.), s. 1.

4) Mečislav B o r á k, *Spravedlnost podle dekretu: retribuční soudnictví v ČSR a Mimořádný lidový soud v Ostravě (1945–1948)*. Ostrava: Tilia 1998, s. 44.

5) Více o pozadí sporu SČFP s ÚRO viz Jiří P o k o r n ý, Odbory a znárodněný film. In: Ivan K l i m e š (ed.), *Filmový sborník historický 3*. Praha: Český filmový ústav 1992, s. 175–215.

v rámci české kinematografie SČFP sice nedosáhl, nicméně provedením filmové očisty významně přispěl k její budoucí podobě.

Film byl jedním z nejexponovanějších kulturních odvětví, na jeho očistění se tak kladly vysoké nároky ze strany veřejnosti i nejvyšších politických kruhů. O celém procesu přinášela pravidelně zprávy především *Filmová práce*, oficiální tiskový orgán SČFP, který věrně odrážel ideové postoje Svazu nekritickými texty oslavujícími jakékoliv kroky vedoucí ke znárodnění kinematografie či četnými články o sovětském filmu. Názory SČFP se samozřejmě odrazily i ve vnímání kolaborantů, kteří se v nové rétorice slučovali s filmovými podnikateli, jejichž zájmy byl údajně pouze vlastní zisk, nikoliv umělecká úroveň díla. Lubomír Linhart, zástupce V. odboru ministerstva informací, dokonce zmínil, že mimo politikou a uměleckou očistu se musí jednat i o očistu charakterovou.⁶⁾ Rovněž se zde tedy uplatňovaly snahy využít celého procesu k svržení bývalých elit.

Dne 26. května 1945 byla SČFP ustavena disciplinární rada (DR), která měla posuzovat prohršení filmových pracovníků proti národní cti. Při definici zločinů se řídila především pokyny ÚRO pro očistu ve veřejných úřadech a podnicích, které rozlišovaly čtyři typy provinění. Pod bodem a) se skrývali občané hlásící se k německé národnosti a udavači, bod b) zahrnoval politickou spolupráci s Němci včetně členství ve fašistických či nacistických organizacích, bod c) určoval hospodářskou spolupráci s okupanty a bod d) myslel na společenské styky s Němci. Mimo tyto přečiny se DR také zavázala stíhat režiséry a scenáristy, kteří ve svých dílech propagovali nacistickou ideologii, pracovníky týdeníku AKTUALITA, kteří se podíleli na protibolševických a pronacistických filmech, filmaře, již v roce 1942 převzali státní cenu nebo přijali pozvání do Říše, ale také všechny pracovníky asociálního chování a všechny „znemravňující zjevy“. DR rozhodovala pouze o omilostnění

pracovníka nebo jeho vyloučení z oboru, délku trestu však neurčovala. Procedurální postup byl jasně vytyčen směrnicemi, vydanými v červnu 1945. DR zaměstnance prošetřovala na základě neanonymních udání nebo z vlastního popudu. Důkazy a výsledky obstarával tajemník DR a podle jím vypracovaných materiálů pak předseda SČFP (JUDr. František Papoušek, kterého později nahradil hudební skladatel JUDr. Julius Kalaš) určil, zda případ postoupí k řádnému řízení, či nikoliv. Při řízení zasedal většinou sedmičlenný senát složený z předsedy DR a šesti přisedících zastupujících filmovou výrobu, filmový průmysl, distribuci, tvůrčí pracovníky, závodní radu SČFP a ÚRO. V některých lehčích či jasných případech rozhodoval pouze tříčlenný senát, který zahrnoval předsedu DR, zástupce sekce, z níž daný pracovník pocházel, a přisedícího z ÚRO. Jednání byl vždy přítomný také tajemník, působící rovněž jako zapisovatel. Pokud došlo k vyloučení pracovníka, mohl dotýčný požádat o obnovu řízení — tu však komise povolila, pouze pokud vyhodnotila nové důkazy za schopné zvrátit původní rozsudek. Schéma, podle něhož se řízení řídilo, bylo jasné, nicméně přístup k posuzování obviněných nebyl nijak vymezen. Vzhledem k absenci jakéhokoliv právního podkladu a mnohdy i absenci právně vzdělaného člena senátu byla vyšetřování i řízení vedena zcela podle volného uvážení komise. Problematicky pak působilo například právo DR řešit případ cestou mimořádného řízení, tzn. bez předběžného vyšetřování a v nepřítomnosti obžalovaného, pokud si byla naprosto jista jeho vinou. Souzený pracovník nemohl mít právního zástupce a po dobu řešení případu mu nebylo umožněno pracovat v oboru, což mnohdy vedlo k zabránění jeho místa, na něž se tedy ani v případě osvobozujícího rozsudku nemohl vrátit.

Očistný proces šlo tedy vcelku jednoduše využít k odstranění ideových odpůrců nové kinematografie. Znárodněný film neusiloval pouze o institucionální změnu, ale také o proměnu své

6) Směrnice českého filmu. Zasedání filmových pracovníků. *Filmová práce* 1, 1945, č. 6 (30. 6.), s. 1.

oficiální tváře. Paradoxně však v jeho nejvyšších kancelářích dál zůstávali lidé, kteří si aktivně prošli většinou minulých režimů, od první republiky až po protektorát. Redaktor Alexander Albrecht, který ve svém článku⁷⁾ ve *Filmové práci* označil za příčinu veškerého kolaborantství filmového oboru kapitalistické smýšlení jeho špiček, vyzdvihoval v DR především zastoupení dělnických profesí. Mnoho členů DR opravdu přicházelo z dělnických postů v ateliérech, objevovali se v ní ale také úředníci a různí tvůrčí pracovníci, často funkcionáři SČFP, kteří své angažmá v komisi vnímali jako politický úkol. Samotní zástupci DR prověrkou neprošli, o to víc diskutabilní je pak minulost některých z nich. Velká část členů DR i SČFP pouze plynule přešla ze starých struktur do nových, často se jednalo o zaměstnance bývalého Českomoravského filmového ústředí (ČMFÚ), v jehož kancelářích dokonce SČFP působil. ČMFÚ od roku 1940 vytvářelo dohled nad českou kinematografií, sdružovalo všechny filmové pracovníky a fakticky tak završilo centralizaci kinematografie na našem území již za druhé světové války. Přestože si Češi dokázali uvnitř struktur udržet určitý vliv — především díky pomoci vedoucího právního oddělení ČMFÚ, Wilhelma Söhnela, který se dle mnohých svědectví jistou měrou podílel na zachování českého filmu — a přesto, že na půdě ČMFÚ tajně probíhala částečná příprava znárodnění kinematografie, bylo v poválečném období ČMFÚ vnímáno spíše jako protičeské prostředí.⁸⁾ Kontroverzně působí i osoba tajemníka Rudolfa Bláhy, taktéž bývalého zaměstnance ČMFÚ, který dle své zaměstnancké karty žil v manželství se sudetskou Němkou, doma mluvil německy a zřejmě jednu dobu působil i jako vedoucí árijského rejstříku. Uvedená fakta nemusí samozřejmě znamenat, že se sám provinil proti národní cti — v jeho pročeské po-

stoje hovořila i řada svědectví, jiní lidé se však za podobné věci museli před disciplinární komisí zpovídat. Neobvyklá nebyla ani podjatost některých členů DR, známý je například případ scenáristy Josefa Hlaváče, který v jednání s podnikatelem Milošem Havlem působil jako žalobce, vyšetřovatel i přísedící.

Neobjektivní posuzování případů se ovšem netýkalo všech pracovníků. DR vyšetřila po dobu své působnosti, tj. od května do prosince 1945 (jen výjimečné případy přesáhly do roku 1946), neuvěřitelné množství 269 případů (jména se zatím podařilo dohledat u 217 spisů, dokumentace byla nalezena u 161 z nich). Pouze třetina z objevených spisů se zabývá významnými osobnostmi kinematografie, nicméně podíl této skupiny mezi vyloučenými pracovníky je poloviční. Co se týče dělníků v ateliérech, kteří pro německý film pracovali automaticky, odsouzen nebyl skoro žádný. Podobně vypadá situace mezi menšími úředníky a zaměstnanci kin. Na jejich vyloučení nikdo zájem neměl a až na výjimky se jednalo o případy pracovních sporů či osobní msty, které nespádaly do kompetencí DR. Průtahů řízení nebo vyloučení se dočkali někteří vedoucí kin, jelikož o kina měla znárodněná kinematografie zájem jako o významný zdroj příjmů. Jinak se však pozornost komise upírala především k exponovaným osobám kinematografie, ať již šlo o vysoké úředníky, podnikatele nebo tvůrčí pracovníky, kteří mnohdy překáželi novému uspořádání, byli pranýřováni na výstrahu všem ostatním a velký zájem o jejich případy mnohdy zakryl prohřešky jiných. Exemplárními příklady jsou známé kauzy herečky Adiny Mandlové a herce Vlasty Buriana mezi tvůrčími pracovníky nebo Miloše Havla za oblast filmové výroby. S mnohými z nich se DR vypořádala ihned v prvních červnových zasedáních bez důkladného vyšetřování, na jejich obha-

7) Alexander Albrecht, Veliký úklid. Marginalia k očistě ve filmovém oboru. *Filmová práce* 1, 1945, č. 4 (16. 6.), s. 1.

8) Podrobně se roli ČMFÚ v rámci české kinematografie zabývá ve své disertační práci historička Tereza Dvořáková. Viz Tereza Dvořáková, *Idea filmové komory. Českomoravské filmové ústředí a kontinuita centralizačních tendencí ve filmovém oboru 30. a 40. let*. Disertační práce, Katedra filmových studií, FF UK, 2011.

jobu nebyl brán zřetel, nehledě na to, že někteří se z důvodu zajištění ani bránit nemohli.

Na činnost DR navázala v říjnu 1945 revisní komise (RK), která již nespádala pod SČFP, ale byla zřízena ministerstvem informací. RK posuzovala znovu všechny vyloučené pracovníky a určovala dobu jejich vyloučení na doživotí, do odvolání či je od určitého data omilostnila a také rozhodovala o obnovách řízení. Přesto, že komise jednala nezávisle, dostávala doporučení k jednotlivým případům od DR, jejíž zástupce v komisi také zasedal. Návrhům DR sice dostát nemusela, ale ve většině případů tak učinila. V únoru roku 1946 si spisy DR vyžádal Zemský odbor bezpečnosti, jenž vybrané případy postoupil retribučním soudům. Rozhodnutí retribučních soudů ovšem nemělo na rozsudky DR příliš velký vliv, alespoň vyloučeným pracovníkům nikterak nepomohlo. Pokud byl odsouzený filmový pracovník některým soudním orgánem osvobozen, na výsledku DR se to neodrazilo, pokud však byl někdo DR omilostněn, ale retribuční soud jej uznal vinným, měnil se rozsudek DR a RK na doživotní vyloučení. Přesto, že DR oproti retribučním soudům nebyla zaštitěna žádným právním rámcem, dodržování svých rozsudků si pečlivě hlídala a proti osvobozujícím rozsudkům retribuce se ostře vymezovala.

Zajímavým případem v rámci poválečné filmové očisty je případ Oldřicha Papeže, vedoucího výroby a zástupce ředitele Lucernafilmu. Papežova kauza je velmi specifická, jelikož se táhla od května roku 1945 až do září 1946, kdy DR ani RK už oficiálně nepůsobily. Přestože dokumenty v jeho spisu nejsou pravděpodobně úplné (kompletní dokumentace se nedochovala skoro u žádného případu), lze z nich vypožorovat typické jednání, s jakým DR přistupovala k exponovaným osobnostem. Dne 29. května 1945 podepsala revoluční závodní rada výrobního oddělení

Lucernafilmu udání, ve kterém Papeže obviňuje ze styku s Němci a z toho, že ve filmu zaměstnával Marii Novákovou, milenkou komisaře gestapa Grossmana. Pod udáním jsou mimo jiné podepsáni řidiči Lucernafilmu Karel Hyka a Jaroslav Dvořák a skriptka Věra Ženíšková, kteří rovněž podali udání na Miloše Havla. Papež poukazoval na to, že bezprostředně po válce mu byla zaměstnanci podniku vyslovena důvěra a domníval se, že celá kampaň proti němu je nařízena z vyšších míst usilujících o sesazení celého vedení Lucernafilmu. Jeho domněnky potvrzuje jednak pozdější vyjádření bývalých pracovníků Lucernafilmu, kteří se proti tvrzení závodní rady vymezili, tak i Krystyna Wanatowiczová, jež ve své knize o Miloši Havlovi rozkryla pozadí těchto udání.⁹⁾ Za pokusem odstranit špičky vedení stál podle všeho bývalý režisér Lucernafilmu, nyní horlivý revolucionář Otakar Vávra, na jehož angažovanou roli odkazoval i sám Papež. Vávra byl sice díky Havlově pomoci ušetřen práce v německém filmu, zřejmě však chtěl svojí poválečnou činností zakrýt vlastní „prohřešky“, mezi něž patřily četné návštěvy Film-Klubu nebo jeho spolupráce s nyní zavrhanou Lídou Baarovou. Šofér Hyka, kterého členství jeho bratra v jednotkách SS donutilo k nadšenému revolucionářství, se pak stal pouhým prostředníkem v provedení čistky podniku.

Obvinění Oldřicha Papeže se točila především kolem jeho styků s německým příslušníkem Kunzem a ředitelem Lucerny, Augustem Seidlem, jenž byl do funkce jmenován na základě nařízení komisaře gestapa Wilhelma Abendschöna, vystupujícím pod již zmíněným jménem Grossman.¹⁰⁾ Dále byl Papež kritizován za obsazování Grossmanovy milenkky Marie Novákové a přání k narozeninám zaslané Wilhelmu Söhnelovi. Papež styky s uvedenými Němci nezastíral. Kunz byl jeho přítel, podle mnohých svědectví protinacistické-

9) Krystyna Wanatowiczová, *Miloš Havel*. Praha: Knihovna Václava Havla, o.p.s. 2013, s. 299–305.

10) Vzájemné vztahy a role těchto Němců jsou rovněž přehledně popsány v knize o Miloši Havlovi. Tamtéž, s. 247–254.

ho smýšlení, který mu několikrát pomohl, například schováním zbraně v období heydrichiády. Přesto podle DR nebylo možné pochybovat o tom, že se jednalo o typický příklad okupanta a k obnově řízení nepřesvědčilo ani potvrzení o bezzávadné prověrce, kterou Kunz absolvoval po válce v Německu. Kontakty se Seidlem Papež potvrdil, vzhledem k tomu, že s ním byl jako vysoký zaměstnanec Lucernafilmu často ve styku. Přítomnost Seidla ve firmě byla nucená, nařízená gestapem, nebylo tedy možné se mu vyhýbat, což potvrzuje i svědectví Papežova kolegy Eduarda Bureše, jenž uváděl, že Seidl byl násilnický a často se objevoval na různých akcích bez pozvání. Miloš Havel nicméně po válce potvrdil, že skrze Seidla dosáhl Lucernafilm mnoha intervencí, a pomohl tak několika českým lidem. Ve věci Marie Novákové Papež argumentoval nátlakem ze strany gestapa a nezdálo se, že by se věcí zabýval více než jako nutným zlem. Stejně tak přistupoval i ke konvenční gratulaci Söhnelovi, o jehož narozeninách se dozvěděl u Havla přímo v oslavencově přítomnosti, a nebylo tak možné událost přejít. Postava Wilhelma Söhnela se ostatně v protokolech DR objevovala často. Söhnel byl v častém styku s českými filmovými pracovníky a pravděpodobně svým jednáním pomáhal české kinematografii udržet jistou míru autonomie. Konexe mezi bývalými zaměstnanci ČMFÚ, kteří nyní zastávali pozice ve znárodněné kinematografii, se mu velmi hodily, když byl po osvobození zatčen a patrně skrze přímluvu těchto lidí poté bez trestu propuštěn, a dokonce na čas získal osvědčení o československém státním občanství. Jeho postoj vůči českému filmu musel být představitelem DR jistě znám, přesto byl jakýkoliv styk s ním mnoha pracovníkům, včetně Papeže, vytýkán. Obvinění ze zaslání běžného přání, které v té době posílalo mnoho dalších osobností, pak působí vcelku zvláštním dojmem. Papež měl dle svých slov čisté svědomí, dovolával se svědectví mnoha lidí, jimž za války sám pomohl, a na své výpovědi za celou dobu vyšetřování nic nezměnil.

Jakožto jeden z nejbližších spolupracovníků Miloše Havla byl nicméně Papež rovněž jedním z těch, jejichž případ se projednával mezi prvními. Vyšetřovatelé neposkytli jeho obhajobě žádný prostor, nehleděli ani na navrhovaná svědectví a trvali na svém. Spolu s Havlem a Papežem byli obviněni také Vilém Brož, ředitel Lucernafilmu, a Eduard Bureš, ředitel půjčovny Lucernafilmu, kteří se však k řízení dostali až na podzim a na základě podobných argumentů, jež uváděl i Papež, byli omilostněni. Důvodem mohl být větší čas na prostudování materiálů, ale pravděpodobně nebyl na jejich odstranění takový zájem, tudíž se zřejmě projevila i ochota se danými důkazy vůbec zabývat. Oldřich Papež byl na základě udání od závodní rady pozván k výslechu 20. června, kde uvedl všechny výše zmíněné argumenty. DR však tyto skutečnosti brala jako doznání a již 26. června bylo rozhodnuto o postoupení případu k řádnému řízení, určenému na 28. června. Papež se kvůli výkonu prezenční vojenské služby nemohl tak rychle uvolnit a zasedání se tedy posunulo na 12. července. Den před soudním řízením Papež zaslal na adresu DR rozsáhlou obhajobu, ve které uváděl u každé události svědky či případné důkazy a svůj pročeský postoj dokládal četnou pomocí českým lidem i svou účastí v pražské revoluci, při níž se spolu s dalšími zaměstnanci Lucerny podílel na zatčení několika vysokých představitelů gestapa. V dokumentu si také stěžoval na postup tajemníka Bláhy, který jeho výpověď zapisoval a údajně zaznamenával pouze informace, které se hodily obžalobě, nikoliv jména navrhovaných svědků a další okolnosti vypovídající v jeho prospěch. Papežův dojem podporuje i samotný protokol z výslechu, v němž se opravdu žádná odvolání na svědectví neobjevují. jednání DR vedl 12. července předseda DR JUDr. František Klíma, bývalý tajemník odborové skupiny pro kinematografii v ČMFÚ, který předsedal drtivě většině řízení. Jako tajemník a zapisovatel se opět objevil Rudolf Bláha. Přisedícími byli za ÚRO promítač Bohuslav Hynek, za sekci distribuce Josef Kořínek, za filmový průmysl Jan Pícha, za od-

dělení filmové výroby kostymér Štěpán Dušánek, za závodní radu SČFP Václav Bernard a za tvůrčí pracovníky scenárista Josef Hlaváč, jenž, jak již bylo zmíněno výše, aktivně vystupoval v kauze Miloše Havla. Papež si jako své důvěrníky přivedl kameramana Ferdinanda Pečenku a kolegu z Lucernafilmu, Eduarda Bureše, který v jeho prospěch při řízení vypovídal. Senát ovšem k Papežově písemné obhajobě ani dalším tvrzením nepřihlédl, jednomyslně jej vyloučil z filmového oboru a doporučil předání spisu Komisi pro vnitřní bezpečnost. Jako důvod byl udán bod d) pokynů pro očistu vydaných ÚRO, kterým byl styk s Němci.

Papež se snažil rozsudku bránit a 26. července podal žádost o obnovu řízení, ve které poukazyval zvláště na to, že mu bylo odepřeno dodat vlastní písemnou obhajobu spolu s výpověďmi svědků, které navrhoval, přestože se nejednalo pouze o jeho přátele, u kterých by bylo možno hledat zaujetí. V žádosti pro DR parafrázuje odpověď, které se mu při řízení na jeho stížnost dostalo: „Senátu se nejedná o zjištění mých zásluh, nýbrž jediné o zjištění negativních okolností mého chování.“ Tvrzení dokládal opět zkušeností z vyšetřování: „Výslech byl proveden Dr. Bláhou, který zaznamenával pouze ty z mých výroků, jimiž bylo lze podepřít obžalobu, kdežto všechny mé zásluhy byly v protokolu opomenuty a mně bylo na mou námitku řečeno, abych se, nehádal o slovíčka.“ Jeho žádostí se ovšem začala zabývat až revisní komise při svém prvním zasedání 26. listopadu. Na doporučení DR ze dne 19. listopadu však obnovu řízení zamítla, nicméně návrh DR na vyloučení na doživotí neuposlechla a změnila jej na vyloučení do odvolání. DR ve svém doporučení argumentovala tím, že se Papež snažil narušit vyšetřování „smyšlenými okolnostmi“ a jako přítěžující fakt uváděla rovněž jeho časté návštěvy ve Film-Klubu. Film-Klub vznikl v roce 1943 za účelem podpory vztahů českých a německých tvůrčích pracovníků. DR se jeho návštěvami důsledně zabývala, ale z četných svědectví vyplývá, že čeští filmaři Klub vítali jako

jedno z mála prostředí, kde se mohli scházet a považovali jej za relativně české prostředí, jelikož německá část Klubu zůstávala z nezájmu českých pracovníků většinou striktně oddělena. Ať bylo ve skutečnosti prostředí Film-Klubu jakékoliv, jako důvod k odsouzení se nakonec neobjevil u nikoho, kromě Papeže.

Oldřich Papež zasílal nové důkazy na adresu SČFP i dál, ale bezvýsledně. Mezitím byl v červnu 1946 osvobozen trestní nalézací komisí v řízení podle malého dekretu, která stíhání zastavila i na základě kladných svědectví, např. ze strany bývalých pracovníků Lucernafilmu, herečky Jiřiny Štěpničkové, či dokonce dcery Vladislava Vančury Aleny. DR, která již oficiálně nefungovala, nicméně její agendu stále ještě vyřizoval úřadující tajemník Jaroslav Menčík, se k výsledku retribučního řízení vyjádřila v důvěrném dopisu šéfovi osobního oddělení ústředního ředitelství následovně: „Podle čl. IX směrnic pro řízení před disciplinární radou SČFP (...) je rozhodnutí revisní komise konečné a není proti němu opravných prostředků. To znamená, že nemůže sám obviněný dožadovati se ani obnovy řízení, ani jakéhokoliv zmírnění vyhlášeného rozhodnutí. V tom smyslu je také rozuměti druhu vyloučení „do odvolání“, které má vlastně prakticky stejnou účinnost jako vyloučení doživotní, protože jmenovaný druh stavovského trestu musil by býti odvolán z vlastní iniciativy jak Revisní komise d. r. SČFP, tak Svazu českých filmových pracovníků /tedy ne na žádost postiženého/, zatím co vyloučení doživotní je vůbec neodvolatelné. K naznačenému odvolání by ovšem musily dát podnět důvody zvláště mimořádné.“ Rozhodnutí retribučního soudu takovým mimořádným důvodem podle něj nebylo, jelikož ten rozhoduje jen z hlediska státní bezpečnostního, který se stavovského oboru netýká. Papež, podpořen výsledkem řízení trestní nalézací komise a rovněž vyjádřením sekce vedoucích filmové produkce, která se přimlouvala za jeho návrat do práce, podal opět k DR i RK žádost o změnu rozsudku. Překvapivě RK tentokrát jeho prosbu vyslyšela a dne 13. září 1946 jinak již

nefungující komise výjimečně zasedla a zpětně rozhodla o Papežově omilostnění od 1. září 1946 — údajně kvůli novým svědectvím, která dříve nebyla nabídnuta. Z jakého důvodu nakonec komise svůj verdikt přehodnotila, se nepodařilo dohledat, v rámci DR jde však o bezprecedentní postup. Lze se tak domnívat, že za Papežovým opětovným připuštěním k práci stojí nějaký zásah z vyšších míst. Je například možné, že se za něj přimluvil i Vítězslav Nezval, který zasedal v RK jako zástupce ministerstva informací a byl zároveň dlouholetým přítelem Miloše Havla. Oldřich Papež po osvobozujícím rozsudku působil ve Státní výrobě filmů, po roce 1948 ale uprchl do Spojených států amerických.¹¹⁾

Jakkoliv šťastně nakonec Papežův případ dopadl, je především významným svědectvím v kontextu jednání DR, která jednala ve velkém počtu případů v zájmu nového uspořádání kinematografie. Poválečné souzení kolaborantů je často spojováno s vlivem Komunistické strany Československa, která považovala národní očistu za významnou zbraň proti svým odpůrcům. KSČ uplatňovala moc především skrze retribuční soudy, zejména trestní nalézací komise sestavované národními výbory, v nichž měla KSČ značné zastoupení.

Jistý vliv komunistů na filmovou očistu v rámci SČFP můžeme tušit v její kontrole skrze představitele ÚRO, zasedajících v nalézacích senátech, a také bezpochyby v působení komunisty ovládaného ministerstva informací, které SČFP a potažmo i DR zaštiťovalo. Nicméně DR nelze určitě označit za komunistickou „buňku“, většina jejích členů pravděpodobně ani členy KSČ nebyla. Spíše se jednalo o angažované pracovníky, kteří, stejně jako mnoho jiných lidí v téže době, pociťovali nutnost změny, potřebu vypořádat se se starým režimem a začít znovu a jinak, prostřednictvím

znárodněné kinematografie vedené v duchu nové lidové demokracie. Očista prováděná skrze DR měla na konečnou podobu poválečné kinematografie oproti výsledkům známějších retribučních soudů opravdu zásadní vliv, protože právě její rozsudky byly pro tehdejší činovníky primární a rozhodující.

Definitivní soud však nad disciplinární radou vynést nelze. Přes veškeré množství materiálů, které se podařilo dohledat především v zatím nezpřístupněném fondu s názvem Svaz českých filmových pracovníků v Národním filmovém archivu,¹²⁾ z nějž pochází i citované dokumenty z případu Oldřicha Papeže, stále mnoho spisů chybí. Vzhledem k častému předávání materiálů mezi několika institucemi jsou mnohé dokumenty ztracené, jejich objevení však může v budoucnu přinést ještě další překvapivé informace.

Ediční poznámka

Materiály představené v této edici pochází z Národního filmového archivu, konkrétně z fondu Svaz českých filmových pracovníků, ze složky Oldřich Papež (označené též číslem jednacím 12/45). Z této složky, obsahující přes 60 stran materiálů, bylo vybráno 5 zásadních dokumentů, které ilustrují nejen průběh řízení Oldřicha Papeže, ale slouží též jako obecná ukázka administrativní práce disciplinární rady Svazu českých filmových pracovníků, jež s podobnými typy dokumentů pracovala v rámci téměř každého případu.

Při přepisu dokumentů (jedná se vždy o strojopisy) jsme se snažili dodržet standardy edičního zpracování historických dokumentů. Formálně je zachováno rozložení textu včetně velikosti písma, podtržení, přeškrtnutí nebo odsazení. V textu

11) Tamtéž, s. 102, Jiří Havelka, *Kdo byl kdo v československém filmu před r. 1945*. [strojopis] Praha: ČSFÚ 1979, s. 188.

12) Další dokumenty se podařilo dohledat ve fondech Státního oblastního archivu a Archivu hlavního města Prahy.

jsme bez označení opravili pouze zjevné chyby a překlady a interpunkci. Zachovány zůstaly typické jevy podléhající dobovému úzu, jako například koncovka -ti či strojové zapisování závorek lomítkem. Ruční zásahy do textu (nejčastěji podpisy) jsou vyznačeny kurzívou.

Zuzana Černá

Dokumentace řízení s Oldřichem Papežem

čj. DR12/45-9

Z á p i s

o jednání konaném dne 12.VII.45 před disciplinární radou Svazu filmových pracovníků za předsednictví pana JUDr. Frant. Klímy a v přítomnosti přisedících Boh. Hynek — ÚRO, J. Kořínek — distribuce, J. Pícha — průmysl, Št. Dušánek — výroba, Jos. Hlaváč — tvůrčí pracovníci, V. Bernard — ZR SFP a tajemníka disciplinární rady JUDr. Rud. Bláhy též jako zapisovatele.
Předmět: Obvinění Oldřicha Papeže pro jednání proti národní cti českých filmových pracovníků.

Obviněný přítomen — ~~nepřítomen~~.

Jednáno podle čl. IV — VI Směrnic.

Doručení obsílky — vykázano 48 hod. před dnešním dnem

~~provedeno podle čl. VII Směrnic~~

Jednání zahajuje předseda zjištěním nacionálií obviněného.

Nacionálie obviněného:

příjmení Papež jméno Oldřich

nar. 30.IX.1910 v Krásně n. Beč. okres Val. Meziříčí

země moravská příslušný Val. Meziříčí bytem Praha II. — Řeznická 15

zaměstnání šéf produkce a zást. ředitele stav svobodný

a přednáší obvinění na podkladě zprávy tajemníka disciplinární rady a čtou se protokoly a přílohy č. 1, 3, 8 /viz zpráva tajemníka d. r. čj. DR 12/45-5a

Na toto přikročuje předseda k výslechu obviněného, který podává po poučení o povinnosti vypovídati pouhou pravdu toto:

Jako své důvěrníky určil jsem si pp. Eduarda Bureše a Ferdinanda Pečenku.

Svůj předběžný výslech doplňuji podáním, kde osvětluji svou činnost během okupace. Na otázku, jaký byl můj styk s němcem Kunzem, se kterým jsem si tykal, nemohu formulovati odpověď.

Seznámil jsem se s ním čirou náhodou a pokračoval jsem s ním v přátelských stycích, ježto jeho smýšlení bylo protinacistické.

Seidl byl u mne několikrát po úředních hodinách v bytě. Nemohl jsem ho odmítnouti, ježto byl zaměstnancem fy. Lucerna a potřebovali jsme jej pro intervence.

Milenku gestapáka Grossmanna Marii Novákovou, která přišla po revoluci do Lucernafilmu a říkala, že byla propuštěna ze zajišťovací vazby, jsem nedal znovu zajistiti, ježto jsem se domníval, že policie nemá o ni zájem.

Velitel našeho osazenstva asistent Fr. Novák o jejím příchodu do fy. nevěděl.

Zúčastnil jsem se společností ve vile u Miloše Havla též, když tam byli Němci Zankl a Söhnel, které si tam Havel zval, poněvadž ovzduší vily mu napomáhalo, aby od těchto Němců dosáhl, co potřeboval. Söhnelovi jsem poslal gratulaci k narozeninám, protože jsem těsně předtím na zahradě u Havla s ním hrál ping-pong a tam jsem se dověděl, že má narozeniny. Na upozornění předsedy senátu, že to bylo před 29. 11. v době, kdy nebylo možno patrně z důvodů povětrnostních býti venku, udávám, že tehdy bylo skutečně hezky, takže se dalo sedět na zahradě.

Na to končí předseda líčení a senát se odebírá k poradě.

~~Za účelem provedení připuštěných důkazů odročuje se líčení na den.....~~

Obviněný opouští jednací síň.

Záznam o poradě:

Předseda předčítá směrnice pro očistu vydané ÚRO.

Členové senátu konstatují, že jednání obviněného spadá pod bod d/ těchto směrnic.

Předseda dává hlasovati o tom, zda jmenovaný se dopustil jednání příčících se národní cti českých filmových pracovníků a má být vyloučen z jakékoliv činnosti ve filmovém oboru.

Senát rozhoduje všemi hlasy /6/, že obviněný se takových jednání dopustil.

Po skončení řízení budtež spisy postoupeny KVNb.

Obviněný jest zavolán do jednací síně a předseda vyhlašuje tento ~~nález~~

Nález:

Oldřich Papež, vedoucí produkce a zástupce ředitele filmové výroby se dopustil jednání příčících se národní cti českých filmových pracovníků a vylučuje se proto z jakékoliv činnosti ve filmovém oboru.

Předseda poučuje jmenovaného o možnosti obnovy řízení ve smyslu čl. IX. Směrnic.

Nález bude jmenovanému doručen v písemném vyhotovení a uveřejněn v úředním listě SČFP.

Klíma

Zapsal: *Bláha*

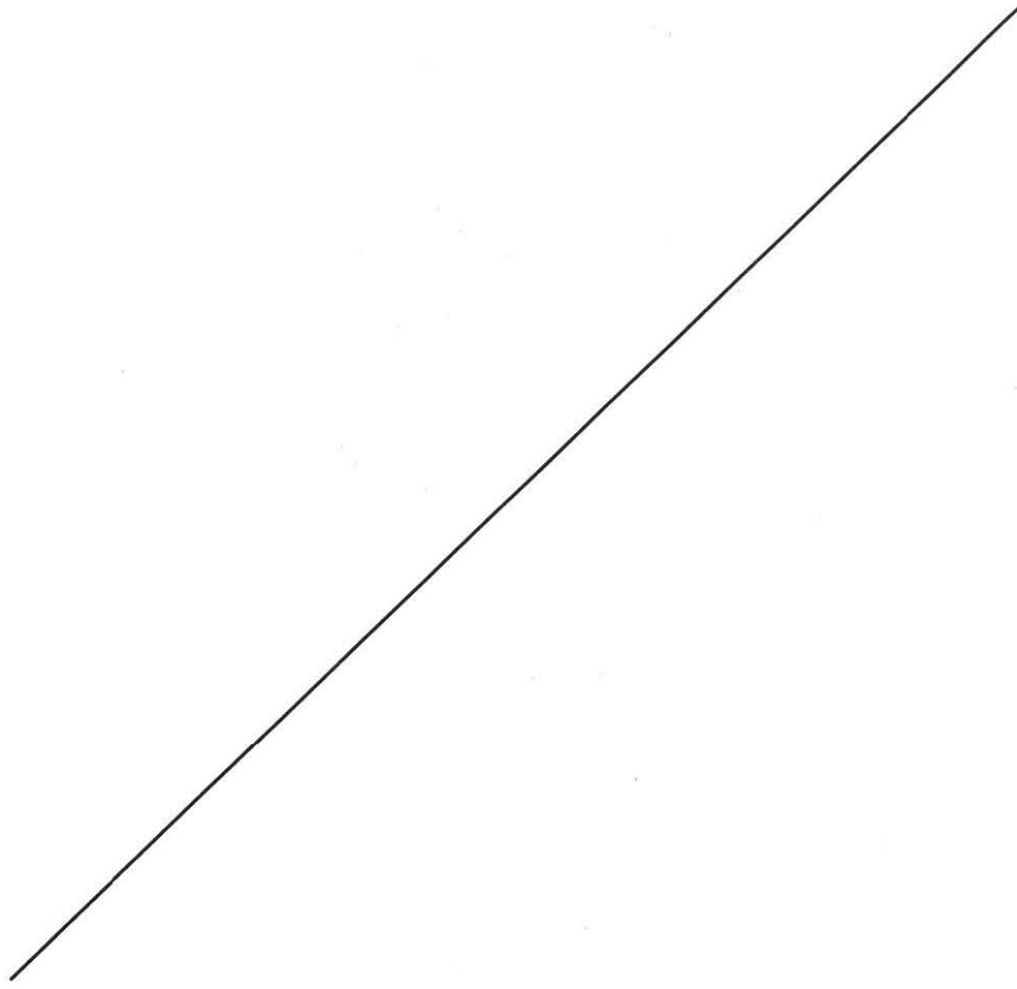
Nález disciplinární rady Svazu filmových pracovníků.

Disciplinární rada Svazu filmových pracovníků za předsednictví p. JUDr. Frant. Klímy v přítomnosti přisedících pp. Boh. Hynek — ÚRO, J. Kořínek — distribuce, J. Pícha — průmysl, Št. Dušánek — výroba, Jos. Hlaváč — tvůrčí pracovníci a V. Bernard — ZRSFP a tajemníka disciplinární rady p. JUDra Rud. Bláhy jako zapisovatele nalezla dne 12. VII. 1945 o obvinění proti Papež Oldřich nar. 30.IX.1910 bytem v Praze II., Řeznická 15 zaměst. šéf produkce a zást. ředitele z jednání příčících se cti českých filmových pracovníků podle č. IV Směrnic pro řízení před disciplinární radou Svazu filmových pracovníků v přítomnosti obviněného po skončeném jednání takto:

Oldřich Papež dopustil se jednání příčících se národní cti českých filmových pracovníků a vylučuje se proto z jakékoliv činnosti ve filmovém oboru.

Důvody:

Senát vzal za dokázáno, že Oldřich Papež se dobrovolně seznámil s Němcem Alfredem Kunzem, který v českých zemích si nakradl obrovský majetek /fu. Hoffmann a syn v Plzni, fu. Schmitt v Hořovicích, Obchodní a železářskou společnost v Praze, zámek Zelenou Horu/. S tímto Němcem se dobrovolně společensky stýkal, dával mu a bral od něho dary, jezdil za ním na zámek Zelenou Horu, přespával u něho v jeho pražském bytě. Jako záložní důstojník Československé republiky musil si býti vědom, že jej tento styk v očích české veřejnosti vysoce kompromituje. V tomto jednání spatřuje senát splnění skutkovou podstatu provinění označeného v pokynech pro očistu ve veřejných úřadech a podnicích vydaných ÚRO bod d/. /společenský mimoslužební styk s okupanty/. O tom, že Alfred Kunze byl typickým okupantem, nebylo možno, vzhledem k nakradenému majetku v českých zemích, pochybovati. Proto rozhodnuto, jak shora uvedeno.



Proti tomuto nálezu není opravných prostředků. Tento nález vyhlásí se ve výtahu v úředním listě Svazu filmových pracovníků.

Bláha

.....
zapisovatel

Praha, dne 12.VII.1945.

Klíma

.....
předseda senátu

Kořínek Hynek

.....
přisedící
Hlaváč Dušánek Pícha
Bernard

Č. j. DR 12/45-14
Praha, dne 19.XI.1945

Revisní komisi disciplinární rady SČFP

v Praze.

Disciplinární rada SČFP ve smyslu čl. X. směrnic pro řízení před. discipl. radou a čl. III. instrukcí pro řízení před revis. komisí předkládá k revisi případ O. Papeže, prod. šéfa, Praha II., Řeznická 15 s návrhem, aby revisní komise disciplinární rady SČFP ~~povolila obnovu řízení:~~ zamítla žádost o povolení obnovy řízení a potvrdila nález senátu d. r. ze dne 12.VII.1945 a současně prohlásila, že vyloučení jmenovaného z jakékoliv činnosti ve filmovém oboru jest doživotní. ~~vyloučení jmenovaného z jakékoliv činnosti ve filmovém oboru platí až do odvolání.~~ ~~jmenován se od — omlouští.~~

Důvody:

I./ O. Papež byl nálezem senátu d. r. z 12.VII.1945 vyloučen z jakékoliv činnosti ve filmovém oboru pro společenské styky s Němci, přijímání a poskytování jim darů. Jmenovaný žádal po vynesení nálezu o povolení obnovy řízení.

II./ Přitěžující okolnosti: Snaha vyšetřování pomásti smyšlenými okolnostmi, časté návštěvy ve Film. klubu /367/.
Polehčující okolnosti: 0

Menčík

Klíma

.....
tajemník discipl. rady

.....
předseda senátu discipl. rady

Hynek Pícha Kořínek Rous Pacák Souček¹

.....
přisedící senátu discipl. rady

Č. j. DR — 12/45 — 15

1) Senát disciplinární rady, který podával návrhy revisní komisi, nebyl totožný se senátem, jenž zasedal u konkrétního jednání. Zde se liší poslední tři podepsaní — za filmovou výrobu zasedl tentokrát maskér František Rous, za tvůrčí pracovníky architekt Jan Pacák a za závodní radu SČFP vedoucí správce bývalého ČMFÚ Rudolf Souček. Místo tajemníka převzal Jaroslav Menčík, jelikož Rudolf Bláha v listopadu 1945 již v disciplinární radě nepůsobil.

Zápis

o jednání před revisní komisí disciplinární rady SČFP konaném dne 26.XI.1945 ve věci: Oldřich Papež

Předseda: Dr. J. Smolek

Členové: K. Schmiedberger

Dr. J. Lang

V. Nezval

Referent: Dr. F. Klíma

Revisní komise jednomyslně schválila návrhy disciplinární rady SČFP z 19.XI.1945 /DR 12/45-14/ s tím, že vyloučení platí až do odvolání.

Klíma

Praha, dne 26.XI.1945.

.....
referent revisní komise

Revisní komise
disciplinární rady SČFP
Praha.

V Praze dne 13. září 1946
DR 12/45

Pan
Oldřich Papež,
P r a h a .

Nálezem senátu disciplinární rady SČFP z 12. 7. 1945 byl jste vyloučen z jakékoliv činnosti ve filmovém oboru. Revisní komise disciplinární rady SČFP potvrdila cit. nález rozhodnutím ze dne 26. 11. 1945 a rozhodla, že vyloučení platí až do odvolání.

Na základě svědeckého materiálu, který byl předložen r. k. disciplinární rady SČFP předsedou Svazu českých filmových pracovníků JUDrem Juliem Kalašem a z něhož vyplývají skutečnosti takového rázu, že dávají podklad pro nové rozhodnutí revisní komise disciplinární rady SČFP, zvážila revisní komise znovu Váš případ a rozhodla ve smyslu instrukcí pro řízení před revisní komisí takto:

Nález senátu disciplinární rady SČFP z 12. 7. 1945 se potvrzuje, ale rozhodnutí revisní komise z 26. 11. 1945 se mění v tom smyslu, že se dnem 1. září 1946 omilostňujete.

Toto rozhodnutí jest konečné.

Revisní komise disciplinární rady SČFP:

předseda: Vítězslav Nezval — ministerstvo informací *Vítězslav Nezval*

členové: Ph.Dr. Jaromír Lang — Ústřední rada odborů

JUDr. J. Smolek — ministerstvo vnitra

Karel Schmiedberger — Zemský odbor bezpečnosti II.

referent: JUDr. Dušan Russ — státní výroba filmů

Russ podpis zrušil Russ²⁾

REVISNÍ KOMISE DISCIPLINÁRNÍ RADY SČFP V PRAZE

13. IX. 1946³⁾

2) Není jasné, proč byl podpis na tomto dokumentu zrušen, nicméně na osvobozující rozsudek pro Oldřicha Papeže zřejmě vliv neměl.

3) Otisk razítka.

Filmová rada (1948) 1949–1955

Filmová rada vznikla na počátku roku 1949 jako poradní orgán ministra informací a osvěty Václava Kopeckého pro kulturně-politické otázky v oblasti kinematografie. Navazovala na již před Únorem 1948 se projevující snahu Komunistické strany ovládnout a využít propagandistický potenciál filmu. Filmová rada nahradila v roli uměleckého a ideového garanta obratu k nové estetice dřívější Filmový umělecký sbor (dále jen FIUS), který po nastolení tzv. ostrého kurzu a po zostření situace ve společnosti i v kulturní politice přestal vyhovovat novým nárokům a požadavkům.¹⁾

První jmenovací dekrety do Filmové rady neso silvestrovské datum 31. prosince 1948.²⁾ Dne 18. ledna 1949 byl výnosem ministra informací a osvěty č. j. 80.375/1949 schválen jednací a organizační řád Filmové rady³⁾ a zahajovací schůze proběhla dne 26. ledna 1949 za předsednictví Bohdana Rosy.⁴⁾ Ve Filmové radě měly být zastoupeny všechny složky národního života, členy jmenoval i odvolával ministr informací a osvěty a pravidelné porady měly probíhat alespoň jednou za čtrnáct dní. Filmová rada měla za úkol

především vypracovat tematický plán výroby českých filmů a následně dohlížet nad každým konkrétním filmem v každé fázi jeho vzniku.⁵⁾

Filmová rada se brzy po svém vzniku dostala do stejných potíží, s jakými se potýkal její předchůdce FIUS. Nastavila totiž opět velice zdlouhavý schvalovací postup, kterým musel projít každý námět, scénář a nakonec i hotový natočený film:

Na počátku procesu stála filmová povídka. Ta vznikla z tematického plánu anebo z vlastní tvůrčí iniciativy tvůrčího kolektivu. Ten ji musel předložit k připomínkovému řízení Ústřední dramaturgii a Filmové radě. Připomínky obou orgánů byly pro tvůrčí kolektiv závazné, posudek Filmové rady byl však prioritní. Poté vznikl z filmové povídky scénář, který musel být opět schválen Ústřední dramaturgií a Filmovou radou. Konečné slovo k podobě scénáře měl ministr informací a osvěty. Teprve poté se mohlo přikročit k výběru režiséra, kterého na návrh tvůrčího kolektivu i Ústřední dramaturgie schválilo ÚV KSČ. Následovala práce na výběru exteriérů, herecké zkoušky a příprava rozpočtu. Ke všem těmto krokům se

1) Jiří Knapík, Filmová aféra I. p. 1949. *Iluminace* 12, 2000, č. 4, s. 103.

2) Národní filmový archiv (dále jen NFA), fond Filmová rada (dále jen FR), Jmenovací dekrety a další korespondence týkající se jmenování, odvolání a rezignace členů FR, ref. ozn. 1//5.

3) NFA, f. FR, Jmenovací dekrety a další korespondence týkající se jmenování, odvolání a rezignace členů FR, ref. ozn. 1//5.

4) NFA, f. FR, Zahajovací schůze FR 26. 1. 1949, ref. ozn. 2/1/1.

5) NFA, f. FR, Organizační řád, ref. ozn. 1//1, Jednací řád Filmové rady, ref. ozn. 1//2.

vyjadřoval Ústřední dramaturg. Mezitím byl literární scénář přepracován na technický scénář, k čemuž byly třeba opět připomínky Ústřední dramaturgie i Filmové rady. Konečný technický scénář musel být schválen generálním ředitelem ČSF a ministrem informací a osvěty. Následně se mohlo přikročit k natáčení zkušebního filmu za dozoru tvůrčího kolektivu i Ústřední dramaturgie. Předváděcí zkoušky byly promítány Ústřední dramaturgii, Filmové radě a dalším funkcionářům z Kulturní rady ÚV KSČ. Po zapracování jejich připomínek mohlo teprve dojít k natáčení nového filmu.⁶⁾ Proces posuzování a schvalování však ještě nebyl u konce. Kulturní rada na své 36. schůzi dne 21. listopadu 1949 schválila, že ještě po posudku Filmové rady bude nový film předveden subkomisi pro věci filmu vzniklé při Kulturní radě. Ta měla také určit tituly, které před veřejným promítáním musí být předvedeny samotnému ministru informací a osvěty.⁷⁾

Zdlouhavý proces schvalování, který brzdil výrobu filmů, se propojil s kritikou mladých politických komunistických pracovníků zasedajících ve Filmové radě a napojených na Kulturně propagační oddělení ÚV KSČ. Ti byli kritizováni za to, že svůj osobní vkus a názor zaštiťovali svou politickou příslušností a vydávali ho za závazný názor Strany. Nerespektovali přitom zkušenosti barrandovských filmových profesionálů. V pozadí tohoto sporu však stál hlubší konflikt mezi stranickou a politickou mocí o udávání směru v kultuře. Šlo de facto o to, zda bude mít v resortu kultury hlav-

ní slovo předseda Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ Gustav Bareš anebo ministr informací a osvěty Václav Kopecký.⁸⁾

Konflikt vyeskaloval odvoláním předsedy Filmové rady Bohdana Rosy, se kterým byli nuceni odejít i další mladí exponenti Gustava Bareše. Činnost Filmové rady byla na deset měsíců přerušena a k jejímu obnovení došlo až v květnu roku 1950. Filmová rada se nově skládala z pléna, které se scházelo v delších časových intervalech a které mělo za úkol projednávat a schvalovat finanční podobu tematického plánu, a dále z předsednictva, které připravovalo v užším kolektivu tematický plán výroby, dále schvalovalo vhodná témata a dozíralo nad jejich realizací.⁹⁾ Novým předsedou Filmové rady se stal Jiří Hendrych.

Výměna předsedy Filmové rady ani její reorganizace však výraznější změnu nepřinesly. Stejně tak prozatím nenastalo uklidnění situace v konfliktu mezi Gustavem Barešem a Václavem Kopeckým. Přetrvávající zdlouhavý proces schvalování filmových námětů přivedl českou kinematografii až na pokraj naprostého kolapsu. Původní pětiletý plán počítal s výrobou 52 filmů ročně, díky plánování a dozoru Filmové rady se však roku 1951 nepodařilo vyrobit více než osm titulů.¹⁰⁾ Situace si tak vynutila další, tentokrát razantnější reorganizaci Filmové rady, která proběhla na podzim roku 1951. Jiří Hendrych byl odvolán z pozice předsedy a vedení Filmové rady se dočasně ujal sám ministr Václav Kopecký. Rozdělení na plénum a předsednictvo bylo zrušeno

6) Jiří Knapík, *Únor a kultura. Sovětizace české kultury 1948–1950*. Praha: Libri 2004, s. 189.

7) Národní archiv (dále jen NA), f. Ústřední výbor Komunistické strany Československa (dále jen ÚV KSČ), 19/7, Zápis ze schůze Kulturní rady ÚV KSČ dne 21. XI. 1949 a. j. 760, 1. Viz také Ivan Klimeš, *Za vizí centrálního řízení filmové tvorby (Úvod k edici Zápisů ze schůzí Kulturní rady ÚV KSČ o filmové dramaturgii 1948–1949)*. *Iluminace* 12, 2000, č. 4, s. 138–139.

8) Více k tomuto sporu viz Jiří Knapík, *Filmová aféra* l. p. 1949, s. 97–119. Jiří Knapík, Martin Franc a kol., *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967 (svazek I.)*. Praha: Academia 2011, s. 500–501; Jiří Knapík, *Únor a kultura*, s. 119–145; Petr Szcepaník, „Machři“ a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvratů 1945 až 1962. In: Pavel Skopal (ed.) *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945–1960*. Praha: Academia 2012, s. 27–101. NA, f. ÚV KSČ, 19/7, Zápis ze zasedání 36. schůze Kulturní rady 21. listopadu 1949, a. j. 760, 1.

9) Obdobně byla reorganizována i Ústřední dramaturgie, ze které bylo taktéž vyčleněno užší kolektivní vedení.

10) Ivan Klimeš, *Za vizí centrálního řízení filmové tvorby (Úvod k edici)*, s. 138.

s tím, že nadále bude zasedat pouze plénium, které však bude mít plné kompetence k řešení všech zásadních úkolů Filmové rady — tedy k přípravě tematických plánů a k ideologickému dohledu nad filmovou výrobou.

Předsednictví Filmové rady se ujal již během podzimu 1951 generální ředitel ČSF Oldřich Macháček. I když i nadále přetrvávala snaha, aby ve Filmové radě zasedaly a o dalším směřování filmu rozhodovaly osobnosti reprezentující celé spektrum socialistické společnosti, v prezenčních listinách a seznámech zasedajících členů se začaly objevovat jména významných filmových odborníků. Kromě Martina Friče, Otakara Vávry anebo Vladimíra Šmerala tak ve Filmové radě zasedal i vedoucí scénářistického odboru Jiří Síla anebo vedoucí výroby ČSF Vladimír Václavík. Zároveň se začala plně projevovat i snaha o propojení Svazu československých spisovatelů s rezortem kinematografie. Spisovatelé měli za úkol vytvářet kvalitní filmové náměty a vůbec svým působením povznést celou kinematografii na vyšší úroveň. Ve Filmové radě tak začali pravidelně zasedat Jiří Mařánek a Marie Pujmanová¹¹⁾ a po dalších drobných změnách ještě Jiří Marek, Jan Drda a J. V. Pleva.¹²⁾

Mocenský boj v rezortu kultury dopadl tedy nakonec lépe pro ministra informací a osvěty Václava Kopeckého. Gustav Bareš se snažil ještě během podzimu roku 1951 zvrátit situaci ve svůj prospěch, když se pokoušel využít politického procesu s Otto Šlingem a zatáhnout do něj na základě smyšlených obvinění i Oldřicha Macháčka a Jiřího Sílu. Do svých obvinění adresovaných Klementu Gottwaldovi zahrnul dokonce i Václa-

va Kopeckého.¹³⁾ Svůj boj však Gustav Bareš prohrál, byl nucen ustoupit Kopeckého linii a na přelomu let 1951 a 1952 byl zbaven všech funkcí a odešel z velké politiky.

Třetí reorganizace Filmové rady nastala na podzim roku 1953. Reorganizace souvisela se vznikem ministerstva kultury, v rámci kterého měla vzniknout i nová Umělecká rada. Filmová rada tedy formálně zanikla, aby vzápětí opět vznikla, tentokrát ovšem jako prozatímní filmová sekce při ministerstvu kultury. Úkolem nově vzniklé/zreorganizované Filmové rady bylo posuzování tematických plánů, literárních podkladů a nově také výběr filmů do naší distribuce.¹⁴⁾

Filmové radě, ve které zasedali např. Marie Pujmanová, Otakar Vávra, Jiří Trnka anebo Vladimír Neff, předsedal zprvu Oldřich Macháček, od první porady konané roku 1954 pak předsednictví převzala Marie Pujmanová. K poradám byli kromě řádných členů Filmové rady přizváni vždy ještě hostující experti, jako např. Jiří Mařánek, Vítězslav Nezval, Theodor Pištěk, anebo Bohumil Brejcha.

Organizační a jednací řád Filmové rady se projednával na Ministerstvu kultury ještě v červnu roku 1955.¹⁵⁾ Filmová rada ale v dalším vývoji postupně ztrácela svůj vliv. Namísto pozice vrchního ideologického dohlížecího orgánu nad českým filmem se stávala pouhým poradním sborem ministra anebo později ředitele ČSF.

Archivní fond Filmová rada (1948) 1949–1955 byl pořádán podle nových Základních pravidel pro zpracování archiválií.¹⁶⁾ Pro orientaci ve fondu, objednávání archiválií do badatelný NFA a zároveň pro citace v odborné literatuře tedy

11) NFA, f. FR, 31. schůze pléna FR 15. května 1952, ref. ozn. 2/2/24. Jmenovací dekrety a další korespondence týkající se jmenování, odvolání a rezignace členů FR, ref. ozn. 1//5.

12) NFA, f. FR, Seznamy členů, ref. ozn. 1//4. Jmenovací dekrety a další korespondence týkající se jmenování, odvolání a rezignace členů FR, ref. ozn. 1//5.

13) NA, f. ÚV KSČ, 100/24 Klement Gottwald, sv. 66, a. j. 966.

14) NFA, f. FR, Jmenovací dekrety a další korespondence týkající se jmenování, odvolání a rezignace členů FR, ref. ozn. 1//5.

15) NA, f. Ministerstvo kultury, k. 6, inv. č. 86.

16) Michal W a n n e r et al., *Základní pravidla pro zpracování archiválií. Druhé, opravené a rozšířené vydání*. Praha, Odbor archivní správy a spisové služby Ministerstva vnitra 2015.

nově slouží referenční označení, které nahradilo dřívější inventární čísla. Archivní fond je tvořen z převážné většiny zápisy z porad, které poskytují dnešním badatelům ty nejdůležitější a nejzajímavější informace. Pro lepší orientaci v inventáři jsou informace o všech na poradě projednávaných filmech uváděny vždy v titulu každé porady. Součástí archivní pomůcky je zároveň rejstřík filmů a osob.

Díky dochovaným materiálům Filmové rady tak lze rekonstruovat genezi řady českých filmů, včetně známých kauz, jako bylo například odvolání režiséra Jiřího Krejčíka z natáčení snímku *CÍSAŘŮV PEKAŘ A PEKAŘŮV CÍSAŘ* a jeho nahrazení Martinem Fričem (porady s referenčním označením: 2/1/41, 2/1/49, 2/1/50, 2/1/66, 2/1/72 a zápis ze schůze Kolektivního vedení Ústřední dramaturgie, které odvolání režiséra Jiřího Krejčíka projednávalo: referenční označení 2/6/2//5).

Zajímavé pro dnešní badatele může být také sledovat dobovou argumentaci a diskuse týkající se zahraničních filmů o jejich (ne)uvedení do české distribuce. Upozornit můžeme například na názory Vladimíra Neffa na francouzskou komedii Jacquese Tatiho *PRÁZDNINY PANA HULOTA* (porada s referenčním označením 2/3/1) anebo na konvolut divácké korespondence, který obsahuje oslavné i zatracující reakce na rakouskou zábavnou revue *JARO NA LEDĚ* (orig. *FRÜHLING AUF DEM EIS*) (referenční označení 2/6/2//12).

Filmová rada byla v době své největší slávy nejdůležitějším rozhodovacím orgánem pro záležitosti filmu v ideologických, ale také v estetických otázkách. Svůj hlavní úkol — vytvořit funkční tematický plán výroby českých filmů — ale příliš neplnila. Daleko více byla politickým nástrojem pro kontrolu kinematografie. Původní idea, že ve Filmové radě budou zasedat zástupci všech složek společnosti a budou napomáhat výrobě lidového filmu pro lid, se ukázala jako naivní. V praxi totiž komise složená z politicky protežovaných „diletantů“ dávala filmovým tvůrcům pocítit svou moc. Namísto vytvoření funkčního plánu výroby způsobila Filmová rada téměř kolaps české

kinematografie. Postupně bylo do Filmové rady dosazeno více zástupců filmu a také zástupců Československého svazu spisovatelů, zároveň však Filmová rada ztrácela na významu, až se její kompetence rozpustily v dalších nových poradních komisích a radách ředitele ČSF a ministra kultury.

Z informací, které archivní fond vzešlý z činnosti Filmové rady přináší, lze rekonstruovat genezi řady českých filmů a zároveň sledovat postupné dotváření jejich výsledné podoby, které bylo způsobeno politickými požadavky i ryze subjektivním osobním vkusem členů Filmové rady. Různé reorganizace a personální změny v sobě zase zrcadlí obecnější dobové tendence a mezilidské spory zainteresovaných osob. V neposlední řadě vrhají archiválie z fondu Filmové rady světlo na dobový vkus publika, na jeho (ne)přijímání nových vzorů filmové estetiky a na strategie utváření nového socialistického vkusu.

Petr Hasan

OSTROV DÉMONŮ. Identifikace celovečerního filmu z roku 1933

Filmové materiály (negativy i kopie) jsou v NFA uloženy v klimatizovaných depozitářích ve speciálních krabicích, označených číslem, názvem, rokem výroby, jménem režiséra. Některé filmy ale před svým zařazením musejí projít identifikací, neboť chybí úvodní titulky a někdy i celé díly filmů. Často jde o snímky na nitrocelulózové, tedy hořlavé podložce, pocházející většinou z němé éry kinematografie. Do archivu se dostaly různými cestami: nákupem, převzetím pozůstalosti, darem, výměnou se zahraničními archivy a podobně. Na jejich obalech (plechových nebo papírových) bývají různé nápisy, zbytky nálepek a štítků, někdy také zhora nic. Proto jsou z chlazeného mimopražského depozitáře za vhodného počasí postupně přiváženy do podobně vybaveného prostoru na Žižkov. Filmový pás nejprve zkontroluje odborná pracovnice ve střížně, aby zjistila, zda ho lze vůbec promítnout na stříhacím stole. Některé filmové materiály mají za sebou pohnutou minulost plnou prachu, vysokých teplot nebo nadměrné vlhkosti. Nevhodné uložení u předchozích majitelů, zub času nebo špatné zacházení mohlo způsobit, že došlo k poškození nebo k částečnému či úplnému rozkladu. Pokud vše ale dobře dopadne, objeví někdy kurátoři kousky opravdu cenné a občas i unikátní, doposud považované za nedochované nebo jen omezeně se ve světě vyskytující. Lépe se poznávají filmy zvukové, u nichž je nápomocí u hraných

filmů jazyk herců nebo komentáře v případě dokumentů. Složitější je určení země původu u filmů němých, když původní mezititulky byly vyjmuty a distribuční firmou byly vloženy nové. Úvodní titulky u takových filmů chybí, jména postav jsou třeba přeložena do češtiny, herci málo známí, děj kosmopolitní a odehrávající se v interiéru nebo v lese. Pak musejí kurátoři přivolat na pomoc své lety nabyté zkušenosti a znalosti. Někdy pomohou exteriéry, zvláště jde-li o města nebo charakteristické vesnické stavby, oblečení herců, dopravní prostředky i děj. V minulosti nezbyvalo než listovat ve filmových encyklopediích, časopisech nebo dobovém tisku, dnes je v mnohém nápomocný internet, ovšem badatel musí vědět, co hledá. Úspěšně identifikovaný film dostane svůj titul a ostatní údaje, je kopírován na materiál s nehořlavou podložkou, případně je restaurován či digitalizován. Nalezený poklad pak při vhodné příležitosti rádi předvedeme divákům i odborné veřejnosti v Ponrepu nebo na přehlídkách v zahraničí.

K nově objeveným, zabezpečeným a uloženým akvizicím patří německý hraný etnografický film z roku 1933 OSTROV DÉMONŮ (DIE INSEL DER DÄMONEN). Mezi původně neidentifikovanými filmy byl výjimkou potvrzující pravidlo, šlo totiž o snímek zvukový, avšak mluvený neznámým jazykem s exotickými hereckými představiteli. Hořlavá kopie s vloženými německo-českými

mezititulky byla ozvučena původní hudbou, zpěvy a dialogy v balijsčině. Tři zkoumané neoznačené krabice se podařilo připojit k jediné, která měla díky úvodním titulům jméno a tvářila se jako pouhé torzo. Podařilo se tak sestavit kompletní celovečerní film v téměř původní metráži.

OSTROV DÉMONŮ (DIE INSEL DER DÄMONEN)

Výroba: Německo 1933 **Premiéra:** 16. 2. 1933¹⁾

Producenti: Friedrich Dalsheim, Victor von Plessen

Režie: Friedrich Dalsheim

Scénář: Friedrich Dalsheim **Kamera:** Hans Scheib, Friedrich Dalsheim **Zvuk:** Hans Bittmann

Odborný poradce: Walter Spies **Vedoucí výroby:** Conrad Spiess **Asistent vedoucího výroby:** Hainz Schwarzmann **Hudba:** Wolfgang Zeller

Hrají: Lombos (vážený občan z Bedulu), Sari (prodavačka na trhu, Lombosova dcera), Tjamplung (tanečnice, Lombosova dcera), Budal (pasáček, Lombosův syn), Dukkun (vesnická čarodějnice Leak), Wajan (Sarin ženich, syn čarodějnice), Ressi (posvátná tanečnice), Grija (nejmladší dítě), Si-Wi-Sin (čínský kupec)

Obsah: Obyvatelé balijské vesnice Bedul žijí spokojeně a v souladu s přírodou. Na terasových políčkách pěstují rýži, vyrábějí si nádoby, tkají textil a dobrým démonům přinášejí pravidelně děkovné oběti. Bojí se jediné zlých démonů, ti přinášejí nemoci nebo neúrodu a někdy se prý dokážou vtělit do lidské podoby. Mladý Wajan pokukuje po krásné Sari a jejich vzájemná náklonnost roste. Její sestra Tjamplung nacvičuje s dětmi tance. Otec obou dívek, Lombos, je vážený občan, ale záliba v bezpracném užívání si života jej dostala do finančních potíží. Vysoký dluh čínskému obchodníkovi hodlá lehkomyšlný muž zaplatit z výhry za vítězství v kohoutích zápasech, se kterým napevno počítá. Na místě oblíbené zábavy se shromáždí celá vesnice. Lombosův kohout nejprve vítězí, ale v dalším kole zahyne hned

poté, co kolem projde stará bezzubá žena Leak, kterou pověřiví lidé považují za čarodějnici. Lombos okamžitě svede svou prohru na Leak a nepřátelsky se chová i k jejímu synu Wajanovi. Ten se přitom nabídl, že za svého potenciálního tchána dluh odpracuje. Čarodějnice Leak obětuje démonům ve starém skalním chrámu, a v očích venkovanů tak způsobí zatmění slunce, které shodou okolností nastalo. Navíc morová infekce začne hubit vesnické děti. Zoufalí vesničané chtějí Leak zabít, ale kněz jim to zakáže a z posvátných textů na prouzcích papíru vyčte recept. Někdo musí dojít do pralesa pro posvátnou vodu, která vesnici očistí, a poté budou démoni usmířeni tancem. Wajan se k náročné cestě sám přihlásí, ženy mu připraví jídlo a Sari přidá amulet. Dvě malé tanečnice jsou mezitím uvedeny do jakéhosi hypnotického spánku, ve kterém tančí za zpěvu žen. Skupina mužů pak tančí a skanduje, až se dostanou do transu. Wajan se svou misí uspěje, stařec hlídající pramen mu dá vodu. Poté, co dobrý démon Barong zvítězí nad zlým Rangdou, je stará žena Leak nalezena mrtvá. Vesničané uspořádají děkovnou oslavu a do vsi se vrátí klid. Sari a Wajan si mohou užívat svoji lásku.

Na realizaci filmu se podíleli tři zajímaví tvůrci.

Mladý frankfurtský právník **Friedrich Dalsheim** (1895–1936)²⁾ více než k oboru, který vystudoval, tíhl k objevování exotické přírody, etnologii a k natáčení dokumentárních etnografických filmů. V roce 1929 se za pouhých šest neděl naučil základům práce s kamerou a odjel s německou expedicí do afrického Toga. Pět měsíců zde zaznamenával zvyky a život domorodých obyvatel. Přírodovědný snímek **LIDÉ Z BUŠE** (MENSCHEN IM BUSCH) vzbudil při své premiéře v následujícím roce velkou pozornost. V roce 1932 odcestoval Dalsheim s výpravou barona Victora von Plessena na indonéský sopečný ostrov Bali a tam — po vzoru Roberta J. Flahertyho — nafilmoval

1) V Praze měl film premiéru 1. 12. 1933 v kině Avion, hrál se tři týdny.

2) Kay Weniger: „Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben...“. Lexikon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden 1933 bis 1945. Eine Gesamtübersicht. Hamburg: ACABUS 2011.

s místními obyvateli příběh lásky dvou mladých lidí, zkomplikovaný vírou vesničanů ve zlé demony — OSTROV DÉMONŮ. Film měl v německých kinech premiéru 16. února 1933, v období, kdy se funkce říského kancléře ujímal Adolf Hitler. A pro Dalsheima, který byl židovského původu, už nic nebylo jako dřív. Pro německé produkce již pracovat nesměl. V létě 1933 natočil v Grónsku ve spolupráci s polárním průzkumníkem a antropologem Knudem Rasmussenem dánský dokumentární film s hraným rámcem PALOVA SVATEBNÍ CESTA (PALOS BRUDEFÆRD). Diváci poprvé slyšeli jazyk původních obyvatel největšího ostrova světa. Pro distribuci už se Dalsheimovo jméno v titulcích nehodilo. Jeho poslední filmová práce ho opět svedla s baronem von Plessenem, mohl už však být jen bezejmenným členem štábu. Když se v roce 1936 v Berlíně uskutečnila premiéra německo-holandského koprodukčního filmu LOVCI LEBEK Z BORNEA (DIE KOPFJÄGER VON BORNEO), byl jako režisér uveden von Plessen. V této době získal doktor práv Friedrich Dalsheim dlouhodobý exil ve Švýcarsku. Přesto dne 19. srpna téhož roku spáchal v curyšském hotelu sebevraždu.³⁾

O pět let mladší baron **Victor von Plessen** (1900–1980) — ornitolog, výtvarník, filmový producent a scenárista — už v dětství četl dobrodružné knihy Rudyarda Kiplinga a toužil zkoumat tropickou přírodu. Díky podpoře movitých rodičů se splnění svého snu dočkal. Studoval umění v Berlíně a Mnichově, ale už v roce 1924 a 1927 podnikl první dvě expedice do Malajsie. Jako producent a aktivní spolupracovník se pak podílel na filmech OSTROV DÉMONŮ a LOVCI LEBEK Z BORNEA.⁴⁾ V roce 1934 se oženil s Marie-Izabel, která ho na expedicích doprovázela a byla jeho zanícenou spolupracovnicí. Postupem let se stal von Plessen fundovaným a uznávaným příro-

dovědcem s padesáti objevenými poddruhy ptáků a motýlů. Maloval přírodu v Německu i v tropických rájích, naučil se preparovat zvířata a ptáky. Na zděděném panství Wahlstorfu v Holštýnsku vybudoval muzeum asijského umění a přírody, které funguje dodnes, nyní již spravováno nadací, potomci barona von Plessena mají vyhrazeno právo pobytu.⁵⁾

Malíř a hudebník **Walter Spies** (1895–1942), syn německého diplomata a jeho ruské ženy, se v roce 1923 přestěhoval na Javu, kde na žádost sultána založil a vedl orchestr. Ačkoliv v Německu už je dnes téměř zapomenutý, na Bali, kam odešel v roce 1927, se stal legendou — tím, kdo ovlivnil a také proslavil balijské lidové výtvarné umění i fantaskní tance a dramata. Mimo to při svém putování po Bali sbíral vážky, pavouky a mořské slimáky a vytvářel s vědeckou přesností jejich kresby. Spies se stal znalcem prostředí, kultury, zvyků, hudby, vzorů ve výtvarném umění, ale také nezištným a oblíbeným průvodcem a rádcem archeologů, antropologů, hudebníků a filmařů, kteří přicházeli na tento exotický ostrov z celého světa. Stal se zakladatelem a prvním kurátorem muzea balijské kultury a také postavil nádherné akvárium. Před houstnoucím společenským ruchem se uchýlil do horské samoty, kde maloval přírodu. V prosinci 1938 byl Spies zatčen pro svou homosexualitu, ale na přímluvu vlivných přátel byl po devíti měsících propuštěn. Když začala druhá světová válka, stal se Spies jako německý státní příslušník v nizozemské kolonii nežádoucím, byl znovu zatčen a deportován. Japonská bomba ale zasáhla loď, na níž plul na Cejlon, a protože posádka necítila povinnost zachraňovat Němce, většina dopravovaných vězňů, včetně Spiese, utonula.⁶⁾

Po několikaměsíční práci dokončil Friedrich

3) Miroslav Čvančara, Odejít či zemřít. *Roš-chodeš* 69, 2007, č. 11 (1. 11.), s. 14.

4) O natáčení a pobytu na Borneu vydal knihu: Victor von Plessen, *Bei den Kopfjägern von Borneo. Ein Reise-tagebuch*. Berlin: Schützen-Verlag 1936.

5) Srov. Armin Püttger-Conradt, *Victor von Plessen — ein Baron auf Borneo*, 28. 8. 2007. Online: <<http://www.shz.de/deutschland-welt/panorama/>>, [cit. 10. 3. 2016].

6) Tamtéž.

Dalsheim scénář a nastal čas vybrat herecké představitele. S mužskými rolemi nebyl problém, také důležitá postava příběhu, čarodějnice, byla brzy nalezena. Konkrétně ve vedlejší vsi, kde se prastaré léčitelce Dukkun vyhýbali sousedé stejně, jako tomu bylo v ději chystaného hraného filmu. Těžké ale bylo najít a získat hlavní herečku. Balijské ženy jsou krásné, ale mimořádně plaché a s Evropany nechtěly ani mluvit. Jen díky podpoře generálního guvernéra a regenta Agung Agung Gdeh Raye našli filmaři cestu do domorodých rodin. Dcery nebo manželky z různých vesnic byly pozvány, aby se zúčastnily hereckých zkoušek. Pozvánku tak dostal i starosta vesnice Gjanjar na jihu Bali, který sám měl velmi krásnou a elegantní manželku. Žárlivý muž vyřídil pozvání všem vesničankám, ale vlastní ženě ho utajil. Filmaře však zaujala během tradiční taneční slavnosti mimořádně nádherná dívka Ni Lemon, která je okouzila svou mimikou a výmluvnými gesty. Tanečnice si vyžádala čas na rozmyšlenou, pak ale vzkázala po tlumočnickovi své jednoznačné odmítnutí. V příštích týdnech byly nalezeny vhodné představitelky menších rolí, jen hlavní herečka chyběla. Během zkoušení přehrávaly adeptky jednoduché scény, které znaly ze svého každodenního života. Měly jít na trh se svými košíky položenými na hlavě, předstírat, že mluví v žertu i vážně a také se umět rozplakat. Kameraman Hans Scheib prosazoval půvabnou dívku Sari, kterou považoval za velmi nadanou. Sari však nedokázala plakat na povel. Jiná dívka se sice rozeštkala okamžitě, ale pak ji nebylo možné celé dlouhé hodiny uklidnit. Jaké bylo rozhodnutí? Obsadili Sari a naučili ji plakat. A tak jsou její půvab i schopnost vyjadřovat city tanečním pohybem a mimikou zachovány na filmovém pásu a my je díky nálezu a následnému a odbornému ošetření v NFA můžeme vidět i dnes, více než osmdesát let po vzniku filmu.

Eva Urbanová



Propagace filmu — *Illustrierter Film-Kurier*.

Siroty, ktoré si pamätajú, siroty, ktoré vzdorujú, a siroty, ktoré upadli do zabudnutia

Constantin Parvulescu, *Orphans of the East. Postwar Eastern European Cinema and the Revolutionary Subject*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 2015, 190 stran.

Medzi dominantné prístupy k východeurópskym kinematografiám patrí väčšia alebo menšia miera ideologickej kritiky, odvodená z vnímania železnej opony ako bariéry, ktorá spoľahlivo odlišuje svetadiely podľa funkcií, ktoré ich kinematografie plnia v spoločnosti. Kým na „západe“ sú prípustné funkcie rozmanité, niekdajšie socialistické kinematografie sú vnímané ako primárne zamerané na politickú propagandu. Diela, vznikajúce v ich rámcoch, sú potom zvyčajne hodnotené na základe toho, do akej miery vzdorujú súdobému diskurzu.

Ani kniha Constantina Parvulesca *Orphans of the East* s podnázvom *Postwar Eastern European Cinema and the Revolutionary Subject* z tejto tradície na prvý pohľad nevybočuje. Ako sa sám autor priznáva, zaujímajú ho formálne či estetické parametre jednotlivých filmov, i dobové transformácie štýlov, hereckých škôl a produkčného zázemia, ale len potiaľ, pokiaľ spolupôsobia na vytváraní určitej ideologickej správy. „Všetky záležitosti filmového štýlu a dejín rozoberané v tejto knihe sú relevantné iba potiaľ, pokiaľ reflektujú spoločenské a politické vízie a transformácie. Filmy sú tu používané ako inteligentné okná do minulosti a minulosť ako úvod do budúcnosti.“ (s. 16)

Parvulescu vychádza z ľavičiarских pozícií poučených dlhou tradíciou prehodnocovania marxizmu. Jeho kniha má charakter politického

manifestu, nasmerovaného proti zjednodušujúcim náhľadom na komunizmus ako politický systém, a za prinavrátanie jeho vnímania ako zložitého procesu. Zároveň to však znamená, že sa pohybuje proti srsti obvyklých ideologicko-kritických hodnotení socialistických kinematografií, ktoré komunizmus vnímajú ako výlučne negatívny fenomén, a jeho krach ako dôkaz jeho zlyhania.

Politický rozmer neznamena inštrumentalizáciu vybraných filmov na úkor analýzy ich jedinečných vlastností. Navyše pod politickým rozmerom nechápme politický program, ale skôr implicitný výchovný rozmer, ktorý obsahuje náhľad do transformácie spôsobov, akými sa vo východnej Európe podporovala produkcia subjektu politickej zmeny, alebo naopak politickej stagnácie. Ako na synekdochu tohto subjektu sa Parvulescu zameriava na postavu siroty. Tá preňho nie je len špecifickým výsledkom historickej situácie (obrovské množstvo sirôt, s ktorými sa povojnová Európa musela vysporiadať) a jej ideologického využitia tesne po druhej svetovej vojne, ale vytrvalo recyklovanou figúrou, ktorej funkcie sa v podaní jeho knihy neustále menia, zapájajúc do hry aj rozdielne postoje k telesnosti, pamäti či samotnej socialistickej revolúcii. Parvulescu meniacu sa figúru siroty objavuje aj vo filmoch, ktorých prínos nebol až tak obvykle hodnotený cez prizmu takto formulovaného sociálneho postave-

nia ich protagonistov (napr. Kieslowského *AMATEUR*).

Práve originalita tém, ktoré objavuje v súvislosti s „revolučnými“ funkciami socialistického filmu vo východnej Európe, zabraňuje Parvulescovej knihe sklznúť k tézovitosti. Originalita prístupu pritom nemá za úlohu maskovať pomerne očakávaný smer pohybu naprieč dejinami. Parvulescu, tak ako mnohí pred ním, postupuje od tesne povojnovej doby až po obdobie blížiace sa ku krachu komunizmu v Európe, pričom z vyše štyroch desaťročí si vyberá šesť filmov, na ktorých ilustruje meniace sa náhľady na povahu socialistickej revolúcie. Od tesne povojnového ľavičarskeho diskurzu v strednej Európe sa presúvame k obdobiu, keď vo východoeurópskych krajinách prevládli domáce apropiácie stalinizmu, následne k skepse nových vĺn, kinu morálneho nepokoja, i k dezilúzii konca 80. rokov.

Koncepcia, založená na analýze jednotlivých filmov, samozrejme so sebou prináša riziká. Výber filmov je prispôsobený snahe pokryť širšie spektrum socialistických kinematografií aj časové pásmo ideologicky omnoho variabilnejšej doby, než si obvykle predstavujú čitatelia z tzv. „Západu“, ale aj zo samotného „Východu“. Parvulescu cielene obchádza sovietsku kinematografiu a sústreďí sa len na kinematografie satelitných štátov Sovietskeho zväzu, takže z jeho výberu (legitímne) vypadáva bývalá Juhoslávia či Albánsko. Na druhej strane, nedostáva sa doň ani Bulharsko, zato maďarskú kinematografiu reprezentujú hneď dva filmy: na jednej strane tesne povojnový film *NIEKDE V EURÓPE* (VALAHOL EURÓPÁBAN, 1948) Gézu Radványiho a na druhej strane Mészárosovej *DENNÍK PRE MOJE DETI* (NAPLÓ GYERMEKIMNEK, 1982). Skôr než o štatistickú rovnováhu však ide o snahu vystihnúť zmeny v myslení o subjekte socializmu, pričom sa Parvulescu zároveň snaží vzoprieť predstavám o sebakolonizácii či kolonizácii sovietskymi vzormi — a poukazuje na rozdiely a špecifiká aj v dobách, keď vplyv bol najsilnejší. Čitateľ sa zrejme nevyhne implicitnej konfrontácii medzi figúrou siroty a sa-

motnými socialistickými kinematografiami: kým siroty sú spočiatku vnímané ako osoby bez minulosti, ktoré je možné modelovať do požadovaných subjektov, samotné kinematografie sa modelovať nenechávajú.

Kniha účinne posúva pohľad na spoločenské i politické funkcie socialistických kinematografií. Treba však povedať, že analýzy sú prispôsobené čitateľskej obci, ktorá nemá dôsledné vedomosti o predmete záujmu, čo sa odráža napríklad na niekedy až príliš podrobných opisoch deja či jednotlivých formálnych riešení filmov. Na druhej strane sa autorovi darí vyhnúť sa triviálnym popisom ideologického pozadia vzniku jednotlivých filmov a práve v oblasti analýzy ideológií podáva presvedčivú správu o variabilite socialistického svetonázoru. Už síce neprekvapí zavrhnutie koncepcie budovateľského optimizmu ako čistého importu zo Sovietskeho zväzu, ani názor, podľa ktorého film morálneho nepokoja bol v zásade pro-socialistický. Ale pri analýzach zvolených filmov Parvulescu až fascinujúco pracuje s odhaľovaním vrstiev často aj vzájomne si konkurujúcich ideologických diskurzov. Film *NIEKDE V EURÓPE* napríklad prezentuje ako štýlovo eklektický film, prostredníctvom ktorého autori scenára — Balázs a Radványi — odkazujú na široké spektrum povojnových (neorealizmus), ale aj tých predvojnových vzorov (napr. expresionizmus), a sugerovať mladým tvorcom, že majú na čom stavať. Ale dokonca aj nemecký film *PRÍBEH MLADÉHO MANŽELSTVA* (ROMAN EINER JUNGEN EHE; Kurt Maetzig, 1952), dominantne vytvorený v štýle (a ako obhajoba) socialistického realizmu, pracuje s viacerými verziami produkcie revolučného subjektu (a revolučného umenia). Obsahuje odkazy na marxistickú tradíciu predvojnového Nemecka, ale napríklad aj na biomechaniku za stalinizmu zavrhnutého Mejercholďa.

Z hľadiska historickej dôslednosti je samozrejme sporné ilustrovať prechod od tesne povojnových predstáv socialistických revolúcií k stalinistickým normatívam na príklade filmov *NIEKDE V EURÓPE* a *PRÍBEH MLADÉHO MANŽELSTVA*, ke-

dže oba patria do odlišných kinematografií a nemožujú sledovať postupné prechody, ktoré boli v každej z vybraných krajín osobité. V snahe vyhnúť sa problematike selekcie filmov sa autor plne sústreďí na analýzu jednotlivých diel v ich jedinečnom geopolitickom a historickom kontexte, takže následne vznikajúce porovnania medzi jednotlivými geograficky aj historicky vzdialenými prípadmi sa stávajú skôr metaforami prechodov medzi jednotlivými varietami socialistického chápania umenia, ako jeho dôslednou históriou.

Fascinujúcou na Parvulescuho knihe je najmä schopnosť prepojiť témy, ktoré do bežných úvah o socializme nepatria so žiadnou samozrejmou. Metafora siroty sa tak stáva nielen indikátorom zmien, ktoré od seba očakáva spoločnosť ale aj indikátorom jej postoja k pamäti. Parvulescu začína od vzťahovania sa k vojnovým sirotám ako ideálnemu materiálu na modelovanie nového človeka, ktorý zmení zdevastovanú povojnovú Európu — okrem iného práve preto, že nie je zaťažený tradičnými modelmi kolektívnych identít. Diskurzu modelovania však predchádza obraz peripatetického podporenia anarchického potenciálu sirôt sokratovskou postavou učiteľa (NIEKDE V EURÓPE), a ani v čase, keď východoeurópske kinematografie majú nalinkovaný Stalinský model produkcie subjektu, nie všetky filmy ho preberajú tak automaticky, ako autor ukazuje na príklade zmieneného východonemeckého filmu PRÍBEH MLADÉHO MANŽELSTVA. Mladé socialistické kinematografie ako modelové „siroty“ Parvulescu prezentuje ako pomerne autonómne a schopné viesť dialóg s náhradnými „rodičovskými“ vzormi zo Sovietskeho zväzu. Tradícia jeho socialistickej kinematografie ich neťažá, najvyšš sa v niektorých obdobiach môže stať jedným z viac alebo menej internalizovaných inšpiračných zdrojov.

Zaujímavé je pritom najmä porovnanie prvých dvoch zvolených filmov s tými nasledujúcimi, keďže obidva, každý vlastným spôsobom, navrhujú taký spôsob produkcie socialistického sub-

jektu, ktorý je sprostredkovaný kolektívnou telesnou aktivitou. Prostredníctvom kolektívnej práce sa siroty z Balászovho a Radványiho filmu stávajú schopnými budovania novej spoločnosti. Kolektívne zdieľaná telesná (a hoci to Parvulescu nepodsúva priamo, dalo by sa povedať aj filmárska) aktivita sa môže stať novým druhom mnemotechnickej pomôcky, ktorá pomôže vybudovať zmysel pre kolektív nového typu. Tento princíp sa v období sovietskej inšpiračnej dominancie ešte viac radikalizuje: premena mladej herečky, vojnové siroty Agnes vo filme PRÍBEH MLADÉHO MANŽELSTVA sa deje prostredníctvom napodobňovania socialistického štýlu, ktorý sa napokon internalizuje do ideového presvedčenia (film sugeruje, že „socializmus je telesný štýl, spôsob hovorenia, pohybovania sa, pozerania a interagovania: je predstavením, ktoré sa treba naučiť prostredníctvom imitácie“, s. 48).

Po prvých dvoch prípadoch však nastáva radikálny skok v prístupe. Dostávame sa do obdobia československej novej vlny a jej revízie témy holokaustu. Revolučný pátos pominul, častejšie sa ozýva pochybovačný postoj k predpísanému socialistickému optimizmu. Voľba filmu DITA SAXOVÁ (1967) je legitímna, keďže film ponúka iný pohľad na vojnové siroty a volí ich (predtým väčšinou ignorovanú) špecifickú skupinu: siroty, ktoré prežili holokaust a sú v podmienkach socialistického štátu podporované k zabudnutiu celkom čerstvej traumy. Zabudnutie, ku ktorému povzbudzujú aj predchádzajúce dva analyzované filmy, tak nadobúda nový, tragickejší rozmer. Moskaljov film Parvulescu interpretuje doslova ako výpoveď o umlčaní svedkov genocídy. Navzdory pomerne rozšírenej interpretácii filmu ako epigónskeho a manieristického, s priveľmi exoticky zvoleným až ornamentálnym zjavom hlavnej protagonistky, Parvulescu zdôrazňuje Ditinu melanchóliu a ironický postoj k mužom ako reakciu na systematické disciplinovanie židovských sirôt v smere ich prípravy na skorý vydaj — bez akéhokoľvek záujmu spoločnosti o svedectvo, ktoré so sebou nosia. Dita je podľa Parvulesca

svedkyňou pokračujúcej legitimizácie zločinu, o ktorom je v záujme vybudovania novej spoločnosti potrebné mlčať. Jej zdanlivo manieristická samovražda prichádza práve vo chvíli, keď si uvedomí, že mlčanie je rovnako očakávané ako aj požadované na oboch stranách železnej opony. Udeje sa totiž krátko po tom, ako sme Ditu počas rozhovoru s dvomi mladými Švajčiarmi videli zahľadieť sa na detail *Posledného súdu* Hieronyma Boscha. Netvor v ňom požiera ľudskú obeť, pričom z úst mu vykúkajú iba rozkročené ľudské nohy. Ditin komentár: „Můj případ“ — je dokladom jej identifikácie s osudom obete, ktorej horná časť (vrátane úst, ktoré by mohli vypovedať) je mŕtva a smrti sa vzpiera už len ostatok tela. Parvulescu upozorňuje na nenápadné prerámovania v rámci naratívu, prostredníctvom ktorých sa jej aktuálny postoj k vlastnému telu, formovaný opatrovníkmi a obdivujúcimi mužmi, neustále vracia k druhu objektifikácie, aký poznala v koncentračnom tábore.

Ďalším ostrým strihom sa dostávame k filmu, ktorý vznikol o ďalších dvanásť rokov neskôr, a k protagonistovi, ktorého status sirotky už neodráža žiadnu štatisticky dominantnú ani traumatizujúcu realitu povojnovej Európy. Filip z Kieslowského *AMATÉRA* (*AMATOR*, 1979) sa narodil krátko po vojne, nie je teda produktom žiadnej historickej katastrofy. No keďže vyrástol v siroťtinci, je žiarivým príkladom socialistického modelovania, oslobodeným od subverzívnych vplyvov nukleárnej rodiny. Paradoxne, práve preto sa stáva aj ideálnym agentom pochybovania nad smerom, ktorý nabral socializmus v dobe konformizmu a upevňovania mocenského postavenia politických elít. Na rozdiel od optimistických pohľadov na socialistické modelovanie subjektov (ako) sirot, Filip poukazuje na riziká, ale aj na sebaobnovujúcu silu takejto socialistickej inštitučnej produkcie. Parvulescu sa prostredníctvom *AMATÉRA* opätovne dostáva k subjektu bez pamäte a poukazuje na špecifickú apropiáciu figúry sirotky v utopických víziách Kieslowského obmeny kina morálneho nepokoja: agentom zmeny,

ktorý by mohol spoločnosť navrátiť k ideálom revolučného socializmu, by mohol byť práve človek nezaťažený pamäťou predchádzajúcich generácií — a to nielen v zmysle človeka ako sirotky v doslovnom slova zmysle, ale aj filmára, ktorý je skôr ideálnym amatérom nezaťaženým tradičnými filmovými normami ako profesionálom.

Naopak Mészárosovej *DENNÍK PRE MOJE DETI*, uvedený len o tri roky neskôr, už patrí do doby, ktorá je opätovne postihnutá dezilúziou, no ktorá zároveň, podobne ako koniec 60. rokov, začína znovu objavovať aj morálnu silu pamäte. Sirota, ktorá si nekompromisne spomína na vlastných rodičov, symbolizuje morálny rozmer spomienok, ktoré pomáhajú odhaľovať opakovanie dejín. V tomto prípade opakovanie naberá podobu zámerne zdôrazňovaných paralel medzi stalinovskými čistkami v 30. rokoch, ktorých obeťou sa stali protagonistky rodičia, a politickými čistkami v Maďarsku 50. rokov. Parvulescu dokonca Mészárosovej film prezentuje ako formálne, ideovo a topicky bližší poľskému kinu morálneho nepokoja 70. rokov než samotný Kieslowského *AMATÉR*. A v podobnom zmysle hľadá paralely s poľským kinom morálneho nepokoja aj v poslednej analýze, venovanej rumunskému filmu *PIESOČNÝ ZRAZ* (*FALEZE DE NISIP*, 1983) Dana Pițu.

Napriek tomu, že autor knihy sa snaží vzdorovať zjednodušujúcim predstavám o krachu komunizmu ako (vopred na neúspech odsúdeného) systému, jeho kniha je štruktúrovaná v duchu takto postavených deziluzívnych teleologických naratívov. Analýzu filmu Dana Pițu prezentuje ako epilóg, hoci film vznikol takmer súbežne s filmom Mészárosovej. Skôr než o dobu vzniku však v ňom sugerovanej chronológii ide o rôzne, niekedy simultánne sa vyskytujúce fázy v chápaní revolučného potenciálu subjektu. Dan Pița vo svojom filme prezentuje fázu dezilúzie tak silnej, že neposkytuje pre svojho protagonistu žiadne možnosti efektívnej rebélie či dialógu so spoločnosťou.

Parvulescuho analýzy vychádzajú zo snahy porozumieť jednotlivým varietám konštrukcie

socialistického subjektu tak, ako ich zachytávajú ním vybrané filmy. Jeho kniha však prirodzene odráža nerovnakú mieru znalosti jednotlivých kontextov. Kým v epilógu pracuje s množstvom sekundárnych zdrojov, ako sú napríklad novinové články kriminalizujúce súčasnú rumunskú mládež, pri väčšine ostatných kapitol si vystačí s prekladovou literatúrou. No najmä, nevychádza z úplného prehľadu filmov, ktoré spĺňajú ním stanovenú podmienku (mať za protagonistu sirotu), a tak napríklad slovenského či českého čitateľa môže prekvapiť výber filmu z tohto regiónu — pretože DITA SAXOVÁ neplní len úlohu reprezentácie obetí holokaustu, ale v inej rovine aj úlohu reprezentácie československej novej vlny. Aj napriek snahe zasadiť vybrané filmy do širšieho kontextu socialistických filmov so sirotami ako protagonistami sa Parvulescu napríklad vôbec nezmieňuje o Jakubiskovom filme VTÁČKOVIA, SIROTY A BLÁZNI (1969), ktorý siroty nielen obsahuje v názve, ale priamo sa zaoberá dekonštrukciou povojnového chápania sirôt ako ideálneho materiálu na modelovanie subjektov nového svetového poriadku.

Napriek tomu, že Parvulescov výber materiálu, s ktorým sa rozhodol pracovať, či dokonca jeho argumentácia sú miestami napadnuteľné, najväčšia hodnota jeho knihy je v posunutí obvyklej paradigmy aj repertoára tém, prostredníctvom ktorých zvykneme uvažovať o kinematografickom socializme.

Jana Dudková

Artový film a možnosti jeho šíření na českém trhu

Digitalizace kin, která začala být v České republice výrazněji prosazovaná Státním fondem kinematografie v roce 2008, byla spojena jak s vidinou úspor při výrobě a distribuci filmových kopií, tak s očekáváním větší diverzity filmového obsahu.¹⁾ Její nástup nicméně znamenal pro mnoho kin vedle proměny promítacích technologií celkovou rekonstrukci a modernizaci prostor, což přinášelo velké, nejen finanční, vypětí. Řada alternativních prostorů s nedostatečným zázemím postupně ukončila svoji činnost a klasická jednosálová kina namísto filmových seminářů, klubů a zajímavých filmových projektů začala řešit sedačky, nová plátna a zvukové systémy. Tato situace na jedné straně přinesla vznik řady technologicky vyspělých kin, na straně druhé také zánik ostatních malých sálů, ideálních pro artové projekce. Kina, která byla cílena tak, aby obstála v konkurenci multiplexů, musí často řešit velké provozní náklady a jejich program spíše než alternativní formy filmového obsahu obohacuje rozmanitá nabídka ryze komerční povahy, až na výjimečné případy zcela chybí aktivní práce s divákem. Artová nabídka je nadále divákům zprostředková-

vána pod hlavičkou filmového klubu nebo začleněním do běžného programu, výlučně artová kina se nacházejí pouze ve velkých krajských městech, jako je Praha, Brno a Ostrava. Kina jsou přitom klíčovým hráčem pro uvedení filmu na trh a jakákoliv marketingová strategie artového distributora pozbývá na významu, pokud tento poslední článek filmové řetězce nefunguje a film není možné divákům promítnout, popř. pouze za velmi omezených podmínek. V případě artové distribuce jde např. o minimální počet programových oken. Samotná artová distribuce vychází v mnoha ohledech z možností veřejného sektoru a jednotlivých forem financování. Zadání výzev Státního fondu kinematografie i programu Creative Europe ovlivňuje výběr artových filmů ve velkém měřítku, o čemž svědčí minimální zastoupení současných filmů z asijských, jihoamerických, ale překvapivě i severoamerických států.²⁾ Objevují se i nové zdroje a formy podpory kultury a umění, jako např. crowdfunding, ten se ale artové distribuce v tuto chvíli dotýká jen okrajově. Rostoucí úloha marketingu tak naráží v případě artového trhu na omezené finanční

-
- 1) Digitalizace kin v ČR. Dostupné online: <<http://www.mkcr.cz/cz/statni-fondy/statni-fond-pro-podporu-a-rozvoj-ceske-kinematografie/digitalizace-kin-45372/>>, [cit. 14. 3. 2016].
 - 2) Distribuční společnosti v tuto chvíli získávají dotace převážně z programu Creative Europe, který přispívá pouze na distribuci evropských filmů, Státní fond kinematografie podporuje zejména distribuci a propagaci českých filmů.

zdroje a filmové produkční a distribuční společnosti se ve snaze oslovit co největší počet diváků vydávají mimo prostor (např. Nákladové nádraží Žižkov) a program klasických kin (filmové přehlídky a festivaly).³⁾

Doktorská práce si klade za cíl analyzovat ekonomické mechanismy, které ovlivňují uvedení artového filmu do českých kin. Důvodem, proč se práce vydává tímto směrem, je fakt, že uplynulo již několik let od nástupu nových digitálních technologií, jak se ale ukazuje, avizované změny nepřinesly větší diverzitu v distribuovaném filmovém obsahu a neaktivizovaly kinaře ke koncepčnější práci s dramaturgií a lokálním publikem, což může být částečně zapříčiněno minimální finanční intervencí ze strany státu. Z hlediska dodavatelského řetězce ve filmovém průmyslu nás bude zajímat oblast distribuce a exploatace artového filmu, s užším zaměřením na kino-distribuci a exploataci artového filmu v kinech. Další distribuční okna (VOD, televize a jiné formy šíření audiovizuálního obsahu) a oblast festivalové distribuce budou reflektovány pouze v kontextu kin. Práce vychází z předpokladu, že pro zhodnocení filmu je nezbytné uvedení filmu na trh a efektivnost uvedení závisí na analýze faktorů ovlivňujících nákup a prodej filmu (v českém prostředí je např. minimálně pracováno s cenovými hladinami lístků do kina, které jsou bez ohledu na dny a měsíce v roce velmi fixní). Ekonomická analýza si proto bude všimát především proměn praxe nákupu a prodeje artového filmu od nástupu digitalizace, tedy změn distribučních a marketingových strategií v souvislosti s vývojem jak samotného filmového média, tak komunikačních nástrojů, které s tímto médiem pracují.

Jak upozorňuje Barbara Willinsky, termín artový film je flexibilní, není definován výlučně svým obsahem a formou, ale z velké části také v kontextu filmového průmyslu, který s ním pracuje.⁴⁾ V praxi mohou termín „artový film“ různí aktéři a instituce působící v rámci filmového průmyslu v různých obdobích a geografických prostředích používat jinak, nebo ho dokonce nepoužívat vůbec, přestože se jejich činnost k artovému filmu vztahuje. Artový film se v českém prostředí často objevuje v souvislosti s pojmy nezávislý, alternativní nebo nekomerční, nicméně žádné z těchto označení v českém kontextu nemá přesnou definici a různí autoři preferují různé pojmy.⁵⁾ Státní fond kinematografie sice pracuje s pojmem nezávislá a artová tvorba, tyto termíny jsou například zmíněny ve „Výzvě k podávání žádostí o podporu kinematografie“ pro oblast distribuce,⁶⁾ ale nikde nejsou přesně legislativně definovány. V předkládané práci bude tedy na nejobecnější rovině artovým filmem rozuměn takový film, který je jako artový vybrán nezávislou filmovou distribuční společností a následně uveden jako artový v kině, popř. na filmovém festivalu. Posuzován bude v kontextu českého filmového trhu, který je ovlivněn vlastními specifickými politickými, ekonomickými, sociálními a technickými faktory. Cílem práce bude zodpovědět následující výzkumné otázky zaměřené na trh v České republice: Které faktory ovlivňují nabídku artových filmů v portfoliu distributorů a v programech kin? Jakým způsobem stát a EU podporují trh s artovým filmem? Které nástroje marketingové komunikace jsou důležité pro uvedení artového filmu na trh? Jak je stanovována cena lístku do kina a jakou hraje na filmovém trhu roli?

3) Přemysl Martinek, Jsou filmové festivaly skutečně platnou distribuční platformou? *Iluminace* 26, 2014, č. 1, s. 50.

4) Barbara Willinsky, *Sure Seaters*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2001, s. 12.

5) Aleš Danielis, Česká filmová distribuce po roce 1989. *Iluminace* 19, 2007, č. 1, s. 53–104, zde 74. Dostupné též online: <http://www.iluminace.cz/Joomla/images/stories/obsahy/danielis_iluminace_1_2007.pdf>, [cit. 14. 4. 2016].

6) Výzva k podávání žádostí o podporu kinematografie — Podpora kinodistribuce českých filmů. S. 1. Dostupné online: <<http://fondkinematografie.cz/assets/media/files/vyzvy/kveten%202015/2015-3-3-16%20vyzva%20distribuce%20zahranicni%20film.pdf>>, [cit. 14. 4. 2016].

Analýza zvoleného sektoru filmového trhu, který zahrnuje ambivalentní kombinaci umění a průmyslu, se bude inspirovat studiemi Laurenta Cretona a Clauda Foresta, kteří se zabývají ekonomikou filmového průmyslu ve francouzském prostředí. Laurent Creton si v souvislosti s artovým filmem mimo jiné všímá příslibů a skutečných proměn distribuce po nástupu digitalizace, kulturní politiky ve vztahu k filmu, propojení artové distribuce a uvádění a veřejného sektoru, postavení artových kin v konkurenci multiplexů a marketingových strategií, které jsou ovlivněny omezenými finančními zdroji.⁷⁾ Studie Clauda Foresta mají více mikroekonomický charakter a věnují se konkrétním finančním analýzám filmového trhu (nejen artového).⁸⁾ Pro ilustraci svébytného prostředí a práce s artovým filmem budou využity studie zahraničních filmových trhů. Všimát si budeme mimo jiné francouzského modelu „art et essai“,⁹⁾ jakým způsobem se tato kategorizace artového filmu konkrétně využívá při stanovování distribučních a exploatačních strategií (a finančních podpor) v reálném prostředí francouzského filmového trhu, součástí marketingového výzkumu bude studie artového filmu a jeho diváka, kterou vypracoval Britský filmový institut.¹⁰⁾

Ve snaze zodpovědět výše nastíněné výzkumné otázky budeme v návaznosti na Forestovu práci strukturovat disertaci následovně: 1. Definice artového filmového trhu, 2. rozbor nákupu filmu (včetně makroekonomické úlohy veřejné správy),¹¹⁾ 3. mikroekonomická analýza prodeje filmu a rozbor ceny lístku do kina, 4. definice nástrojů

marketingové komunikace a analýza jejich využití v práci distribuční společnosti a kinaře.

Cesta filmu napříč filmovým trhem bude tedy sledována od momentu, kdy je film vyroben a vstupuje do interakce s filmovými distributory a kinaři, jejichž úlohou je zajistit filmu co nejvíce diváků za co neoptimálnějších podmínek (vycházíme ze zkušeností autorky, že v případě artového filmu je minimum nákupů realizováno prostřednictvím předprodeje práv, tzv. pre-sales). Z ekonomického pohledu jsou za neoptimálnější brány takové podmínky, které znamenají pro distributora nejefektivnější zhodnocení filmu, pro kinaře nejefektivnější zhodnocení „sedaček“,¹²⁾ tedy samotného kina. Nákup filmu bude proto nejdříve popsán z hlediska distributora, kde se budeme věnovat jednotlivým složkám rozpočtu na straně nákladů a výnosů a bude analyzováno, jakým způsobem je kalkulován zisk. V souvislosti s náklady budeme sledovat jednotlivé položky rozpočtu, které určují cenu filmu, jako jsou práva, výroba DCP, artwork, a dále základní přehled nákladů na marketing a PR. Na straně výnosů budeme zkoumat výši a úlohu podpory z veřejných rozpočtů (Ministerstvo kultury ČR, Státní fond kinematografie, Creative Europe). Podrobnější analýza prodeje filmu nás přivede ke způsobu, jakým je tvořena cena lístku do kina,¹³⁾ na základě jakých parametrů je stanovován fixní poplatek nebo procentuální dělení tržeb, a také jakou měrou se podílí distributor a kino na odvodu z tržby do Státního fondu kinematografie. Tím se dostaneme k další analýze nákupu, respektive zapůjče-

7) Laurent Creton, *Le devenir des salles d'art et essai: élément d'économie politique*. In: Laurent Creton – Kira Kitsopanidou, *Les salles cinéma. Enjeux, défis et perspectives*. Paris: Armand Colin 2013, iBooks edition.

8) Blíže viz Claude Forest, *L'argent du cinéma*. Paris: Belin 2012.

9) Blíže viz L. Creton, *Le devenir des salles d'art et essai: élément d'économie politique*.

10) UK Film Council, *A Qualitative Study of Avid Cinema-goers*. November 2007. Dostupné online: <<http://www.bfi.org.uk/sites/bfi.org.uk/files/downloads/uk-film-council-case-study-a-qualitative-study-of-avid-cinema-goers.pdf>>, [cit. 14. 3. 2016].

11) Blíže viz Laurent Creton, *Economie du Cinéma: Perspectives stratégiques*, Paris: Armand Colin 2009.

12) Marc-Antoine Robert – Céline Merrien, *Dynamique et dynamisme du distributeur indépendant. Théorème 5*, s. 71.

13) Ruth Towse, *Handbook of Cultural Economics*. Cheltenham: Edward Elgar 2011, s. 88.

ností, jejichž cílem bude zjistit, jaké faktory ovlivňují výběr (nákup) artového filmu a jaké marketingové nástroje jsou dle názoru jednotlivých aktérů efektivní. Analýza filmového trhu bude konkrétněji realizována prostřednictvím případových studií zaměřených na Asociaci českých filmových klubů (ve vymezeném časovém období bude u vybraných titulů sledována výše dotací a půjčovního vs. náklady na film, včetně nákladů na marketing) a vybraná kina v síti Europa Cinemas (pro práci byla zvolena kina Radnice Jablonec nad Nisou a Metropol Olomouc, na kterých je možné ilustrovat rozdílný vývoj programu v návaznosti na digitalizaci a nastíněná úskalí). U kin budeme podrobněji analyzovat návštěvnost těch artových titulů, které se objevily v programu obou kin a zaznamenaly odlišný přístup v dramaturgii, propagaci a práci s divákem, včetně variability při stanovování cen lístků do kina (např. Bio Senior). Na případu francouzského dokumentu CESTA DO ŠKOLY (AČFK) budeme demonstrovat, nakolik koncepční distribuční programování a spolupráce s kiny (a následně vyšší počet programových oken) ovlivnily výši dotací na film, konkrétně selektivní podporu distribuce programu Creative Europe. Film zachycující čtyři dětské protagonisty a jejich každodenní pouť do školy ve čtyřech různých koutech světa získal v roce 2014 Césara za nejlepší dokument na festivalu v Locarnu a do kin byl uváděn s důrazem na edukativní rozměr snímku snoubícího krásu dokumentů National Geographic s emotivním společenským portrétem obyčejných malých hrdinů.²¹⁾ Stejný film bude následně blíže rozebrán vzhledem k využití marketingových nástrojů ve Francii (země původu) a ČR. Důvodem pro volbu této srovnávací studie je dostupnost dat,²²⁾ ale i samotná historie českých filmových klubů, které se ve svých počátcích inspirovaly právě francouzským prostředím.²³⁾

V práci budeme pracovat s hypotézou, že vyšší dotace na exploataci artových filmů z veřejných rozpočtů, které motivují kinaře k propracovanější dramaturgii a intenzivnější komunikaci s diváky, zvýší návštěvnost artových filmů a přinesou větší zisky nejen kinům, ale i filmovým distributorům. Výsledky práce by měly vést k lepšímu pochopení problematiky distribuce a exploatace artových filmů v kontextu českého filmového průmyslu. Na akademické půdě může být obtížné proniknout do všech zákonitostí trhu s artovým filmem bez přímého kontaktu s jednotlivými aktéry a procesy, které tento trh ovlivňují, předkládaný projekt disertace se proto snaží přispět z akademických pozic k podrobnějšímu poznání filmové praxe. Na straně druhé, pro praxi by mohlo být přínosné shrnout teoretické poznatky v oboru a s využitím konkrétních případových studií analyzovat efektivnost v uvádění artových filmů na český trh.

Eva Blažková

Eva Blažková (Vedoucí disertační práce: prof. Václav Riedlbauch, Katedra arts managementu, FPH VŠE, 2. rok řešení; ievablazkova@gmail.com)

21) Informace k filmu online: <<http://www.acfk.cz/filmy/cesta-do-skoly/>>, [cit. 14. 4. 2016].

22) Xavier Albert – Jean-François Camilleri, *Le Marketing du Cinéma*. Paris: Dixit 2015, s. 297.

23) Asociace českých filmových klubů, *40 let filmových škol*. Uherské Hradiště: Letní filmová škola 2003.

Z přírůstků Knihovny NFA

CIESLAR, Jiří

Matouš : deník z let 2003–2006 / Jiří Cieslar ; [předmluvu napsal Jiří Š. Cieslar ; k vydání připravil Jan Šulc]. -- Vyd. 1. -- Praha : Torst, 2015. -- 513 s. -- Strhující deník filmového vědce, kritika a esejisty Jiřího Cieslara ze sklonku jeho života. Cieslarův deník je psán s hlubokou znalostí deníkového žánru (Cieslar je autorem obsáhlého svazku Hlas deníku), současně však je zcela upřímný a pravdivý, psaný bez postranních dvířek a bez jakéhokoli předstírání. Deník zachycuje ty nejjemnější záchvěvy lidské duše, ale i mnoho z veřejného dění Cieslarovy doby. V knize ožívá množství každodenních příběhů z pražských redakcí, filmového prostředí a z univerzitního provozu, nad vším se ale klene především touha pochopit sebe sama, svůj úděl a svou nemoc. Matouš je křestní jméno autorova psychoterapeuta, který během děje knihy vážně onemocní a nakonec umírá na rakovinu. -- ISBN 978-80-7215-512-5 (brož.)

CO

Co je bulvár, co je bulvarizace / Barbora Osvaldová, Radim Kopáč (editoři). -- Vyd. 1. -- Praha : Univerzita Karlova v Praze - Nakladatelství Karolinum, 2016. -- 142 s. -- Úvod, ediční poznámka, anglické resumé, o autorech - Bibliografie na s. 135–138, rejstřík jmenný - Obsahuje též: Televizní odchod Otakara Vávry mezi veřejnou službou a bulvárem / Martin Štoll - Kolektivní monografie o bulváru je zaměřena na obtížné definování tohoto fenoménu, na jeho historii i současnost a na postižení jeho aspektů. Několik autorů a autorek popisuje svoji zkušenost s bulvárem a bulvárními médii. Jedním z cílů této publikace je přinést orientaci v tématu a také umožnit o fenoménu nezaujatě přemýšlet, protože jak vyplývá z některých příspěvků, takzvaná bulvární žurnalistika nemá jen záporné stránky. -- ISBN 978-80-246-3229-2 (brož.)

COTTE, Olivier

100 ans de cinéma d'animation : la fabuleuse aventure du film d'animation à travers le monde / Olivier Cotte. -- Paris : Dunod, 2015. -- 405 s. : il. (převážně barev.), faksim. -- Úvod, o autorovi - Bibliografie na s. 379–380, rejstřík režisérů, studií a názvů děl - Přehledný a graficky kvalitně vypravený průvodce dějinami světového animovaného filmu od počátků až do současnosti s bohatou obrazovou dokumentací. Úvodní kapitola přibližuje všechny animační techniky a jejich historii od laterny magiky až po éru digitálních technologií. Další kapitoly jsou členěny teritoriálně a seznamují s vývojem animované tvorby v jednotlivých národních kinematografiích (reprezentativně je zastoupena i česká), kde je pozornost věnována zejména originálním a klíčovým tvůrcům, významným animačním studiím a uměleckým proudům. -- ISBN 978-2-10-072841-1 (váz.)

CZECH

Czech puppet theatre in global contexts / edited by Christian M. Billing and Pavel Drábek. -- Brno : Masaryk University, 2015. -- 308 s. : il. (převážně barev.). -- Monografické č. seriálu: Theatralia : revue of contemporary scholarship on theatre culture, ISSN 1803-845X. Vol. 18. 2 (2015) - Obsahuje též: The renaissance of Czech puppetry and the cinema / Martin Bernátek - Surreally human : Jan Švankmajer's world of self-destructive puppets / Georgia Chrysosouli - Forgotten toyhood / Dan North - Podzimní číslo časopisu Theatralia (ročník 18, 2015, číslo 2) je anglické a je tematicky věnováno českému loutkovému divadlu ve světovém kontextu. Autoři se ve svých příspěvcích věnují tradicím loutkového divadla u nás, významným umělcům (Josef Skupa), vztahu loutkového divadla a rané kinematografie, dramaturgii a podobám současného českého loutkářství i vlivu loutkového divadla na český animovaný film (o Jiřím Bártovi, Janu Švankmajerovi a Janu Svěrákovi). Číslo dále obsahuje příspěvky o mezinárodním dosahu českého loutkářství a soupis významných lout-

kářských výstav od roku 1989. Součástí časopisu jsou tematické knižní recenze (převážně o loutkách a spřízněných oborech) a také prvně publikovaný překlad studie O. Zicha o českém loutkovém divadle z roku 1923. -- ISBN 978-80-210-5571-1 (brož.)

FELCMAN, Jakub

Od Snové novely k Eyes Wide Shut : Kubrickova adaptace Schnitzlera scénaristickým pohledem / Jakub Felcman, Vilém Hakl, Marie Mravcová ; [autor úvodu a spolupráce na redakci Jiří Dufek ; odpovědná redaktorka Helena Bendová]. -- Vyd. 1. -- Praha : Akademie múzických umění v Praze, 2015. -- 225 s. -- Poznámky v textu, výňatky, citáty, anglické resumé - Bibliografie na s. 224-225 - Kolektivní monografie obsahuje čtyři studie věnované poslednímu filmovému dílu Stanleyho Kubricka a adaptačním vazbám k neméně významné předloze tohoto filmu — Schnitzlerově Snové novele (Traumnovelle). Knihu tvoří studie dvou doktorandů FAMU a pedagožky dějin světové literatury na FAMU. Studie se zabývají posledním dílem režiséra Stanleyho Kubricka, jehož tvorba u nás doposud nebyla dostatečně kriticky prozkoumána, a odhaluje nejen okolnosti vzniku filmu Eyes Wide Shut (v české distribuci uvedeného pod názvem Spalující touha). Autoři studií analyzují také stavbu scénáře, hlavní postavy, jejich vzájemné vztahy, dialogy i motivační pozadí, zabývají se literární předlohou, z níž režisér volně vycházel (Snová novela rakouského spisovatele Arthura Schnitzlera). -- ISBN 978-80-7331-361-6 (brož.)

FLEISCHMANNOVÁ, Staša

Vrstvami / Staša Fleischmannová ; [text edičně připravil, obrazový doprovod ve spolupráci s autorkou vybral a jmenný rejstřík sestavil Tomáš Vrba ; předmluvu napsal Petr Fleischmann]. -- Vyd. 1. -- Praha : Torst, 2014. -- 220 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Poznámky v textu, ediční poznámka, o autorce - Rejstřík jmenný - Memoárová kniha dvaadvadesátileté fotografky Staši Fleischmannové, která se se svou sestrou-dvojčetem pohybovala díky oběma rodičům, kteří byli nepřehlédnutelnou součástí českého kulturního a společenského života, v mimořádném prostředí předních tvůrčích osobností první československé republiky. Kniha je rozčleněna do pěti oddílů, tvořených dílčími kapitolami, kde se ryze osobní vzpomínky či postřehy se mísí s líčením atmosféry a dobových reálií. Text doplňuje i množství unikátních fotografií, ilustrací a koláží z autorčina archivu. -- ISBN 978-80-7215-471-5 (brož.)

GLASEROVÁ, Světlana

Rusanda na větvi / Světlana Glaserová. -- Vyd. 1. -- Praha : Ikar, 2015. -- 170 s. : il. -- Předmluva, citáty, o autorce - Autobiografická próza o neobyčejných osudech jed-

né rodiny a o dětství mezi Ruskem a Prahou, které autorka — původním povoláním animátorka a scenáristka - líčí s nezvyklou vnímavostí, smyslem pro detail a láskyplným humorem. -- ISBN 978-80-249-2993-4 (váz.)

JANÁČKOVÁ, Jaroslava

Gabriela Preissová : realismus v intermediálních transformacích : [s výběrem z dramát a próz Gabriely Preissové a jejich adaptací pro operu, film a divadelní inscenace] / Jaroslava Janáčková ; [redakční spolupráce a výběr příloh Pavel Janáček ; ediční příprava textových příloh, redakce a jmenný rejstřík Milena Vojtková]. -- Vyd. 1. -- Praha : Academia, 2015. -- 474 s. : il., portréty, faksim. + 1 DVD. -- Úvod, poznámky v textu, ediční poznámka, výňatky, seznam vyobrazení, o autorce - Bibliografie na s. 231-244, rejstřík jmenný - Monografie, v níž respektovaná česká literární historička zkoumá intermediální vazby a přesahy díla spisovatelky a dramaticky Gabriely Preissové. Soustředí se přitom nejen na literární texty a vztahy mezi nimi, ale i na úpravy a přepracování literárních děl pro jiná média, zejména divadlo a film. Doprovází ji výběr všech hlavních děl, kterých se výklad dotýká. Čtenář tak v textových přílohách knihy i na přiloženém DVD dostává do rukou umělecky živé jádro díla Gabriely Preissové spolu s díly pozdějších tvůrců, kteří stěžejní autorčina dramata adaptovali, jako je režisér J. A. Pitínský a básník Ivan Wernisch. -- ISBN 978-80-200-2419-0 (váz.)

JIROUŠEK, Martin

Černý bod : horor v českých zemích / Martin Jiroušek. -- Vyd. 1. -- Ostrava : Protimluv, 2015. -- 270 s. : il. (převážně barev.), faksim. -- (Forum ; sv. 4). -- Citáty, výňatky, anglické resumé, o autorovi - Bibliografie na s. 257-262, rejstřík jmenný a názvový - Knižní studie o hororu v českých zemích rozebírá typické scény, motivy, klíčové autory, základní témata. Přináší konfrontaci s filmovým i výtvarným uměním. To nejlepší z dějin českého hororu od počátku 19. století z Prahy, Moravy a Slezska. Na stovkách titulů a desítkách autorů zachycuje nejen tvar a specifika domácí produkce, ale také vliv německého, francouzského, anglického, ruského nebo japonského hororu. V centru hledáčku se ocitají národní buditelé, zakladatelé moderní české literatury, divadelní herci, překladatelé, mágové a excentrici, výtvarníci, teoretici i praktici, uznávané autorky psychologické a naturalistické scény, rakouští Němci, němečtí autoři podléhající vlivu jedinečného genia loci Čech, okultisté, ale rovněž tvůrci anonymní poetiky českého černého románu, expresionisté a surrealisté, představitelé unikátní vlny české dekadence z okruhu Moderní revue i mimo ni či „satanistky“. -- ISBN 978-80-87485-27-9 (brož.)

JIRÍ

Jiří Brdečka : life, animation, magic / [texts Tereza Brdečková ... et al. ; translation David Lukeš, Milos Stehlik ; cover, design, layout Pavel Růt ; editor Jan Šulc]. -- 1st ed. -- Praha : Limonádový Joe, 2015. -- 203 s. : il. (převážně barev.), portréty, faksim. -- Další autoři: Jiří Brdečka, Gianalberto Bendazzi, Jiří Kubíček, Miloš Fikejz - Výňatky, poznámky v textu, filmografie J. Brdečky - Anglická, obsahově zredukovaná verze výpravné monografie o Jiřím Brdečce je zaměřená na jeho animovanou tvorbu, životní příběh a dobový kontext. Bohatě ilustrovaná kniha, která obsahuje dodnes neznámá fakta, dokumenty a fotografie, podává překvapující a neznámý obraz české poválečné filmové scény. -- ISBN 978-80-905624-5-5 (váz.)

JURÁČEK, Pavel

Postava k podpírání : (groteska 1962–1963) / Pavel Juráček ; [editor Pavel Hájek]. -- Vyd. 1. -- Praha : Knihovna Václava Havla, 2016. -- 160 s., [8] s. barev. obr. příl. : il. (některé barev.), portréty. -- (Dílo Pavla Juráčka ; sv. 4.). -- Životopisný medailonek Pavla Juráčka na obálce Miloš Fikejz - Úvod, poznámky na s. 13–16, ediční poznámka, o autorovi - Čtvrtý 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 souborné knižní vydání všech známých a dostupných literárních verzí mrazivé grotesky o půjčovně koček a bezbřehé moci úřednického aparátu (skica, synopse, povídka, scénáře), která se pod názvem Postava k podpírání stala jednou z kánonů nové vlny evropské kinematografie druhé poloviny 60. let 20. století. Knihu, kterou editor vybavil komentářem a poznámkovým aparátem, doplňují ještě další „provozní“ texty (explicace, autorovy poznámky a úvahy). -- ISBN 978-80-87490-66-2 (brož.)

KALINOVÁ, Agneša

Mých sedm životů / Agneša Kalinová v rozhovoru s Janou Juránovou ; [ze slovenského originálu ...] přeložil Ondřej Mrázek. -- V českém jazyce vyd. 1. -- Praha : Prostor, 2016. -- 391 s., [36] s. obr. příl. : il., portréty. -- Úvod, ediční poznámka, o autorkách - Rejstřík jmenný - Kniha rozhovorů se slovenskou novinářkou, redaktorkou, filmovou publicistkou a překladatelkou Agnešou Kalinovou (1924–2014), jejíž tvář, texty a hlas jsou neodmyslitelně spjaty s časopisem Kultúrny život a rozhlasovou stanicí Svobodná Evropa, zachycuje takřka celý její život a má charakter paměti. Silný osobní příběh Agneši Kalinové, neodmyslitelný od politických zlomů, k nimž došlo během jejího života, je zároveň dramatickým a plastickým obrazem společnosti 20. století, což byl i záměr tazatelky. - Název originálu: Mojich 7 živo-

tov / Kalinová, Agneša, 1924–2014 ; Juránová, Jana, 1957–. -- Bratislava : Aspekt, 2012. -- ISBN 978-80-7260-325-1 (brož.)

KAŽDODENNÍ

Každodenní život v Československu 1945/48–1989 / Jaroslav Pažout (ed.). -- Vyd. 1. -- Praha : Ústav pro studium totalitních režimů ; Liberec : Technická univerzita v Liberci, 2015. -- 239 s. : il., portréty, faksim. -- Částečně slovenský text - Předmluva, poznámky v textu, citáty, tabulky, anglické resumé, o přispěvatelích - Rejstřík jmenný - Obsahuje též: Média v Československu v letech 1945–1989 a jejich podíl na formování každodenního života obyvatel / Petr Bednařík - „Podivné přátelství“ režiséra Steklého : krátká poznámka o dlouhé barrandovské kariéře (1945–1985) / Petr Kopál - Kolektivní monografie, která je rozčleněna na tři celky, zkoumá problematiku každodenního života a proměny životního stylu v Československu v době komunistického režimu. První část tvoří příspěvky, zabývající se problematikou každodennosti obecně. Druhý blok obsahuje případové studie, které sledují některé dílčí aspekty každodenního života v komunistickém Československu, konkrétně vliv médií, fenomén podnikových rekreací, vývoj automobilismu v Československu a USA a kulturní aktivity mládeže v období tzv. normalizace, nalezneme zde i sondu do profesní každodennosti barrandovského filmaře. Téma je vědecké i z didaktického hlediska, neboť může u žáka či studenta vyvolat větší zájem o sledované období. Této problematice je věnován závěrečný blok studií. -- ISBN 978-80-87912-35-5 (Ústav pro studium totalitních režimů : brož.). -- ISBN 978-80-7494-250-1 (Technická univerzita v Liberci : brož.)

KRÁL, Petr

Vlastizrady : eseje, články, kritiky a polemiky 1960–2014 / Petr Král ; [redaktor Jan Šulc ; jmenný rejstřík sestavil Jakub Zelníček]. -- Vyd. 1. -- Praha : Torst, 2015. -- 1395 s. : il., faksim. -- Úvod, citáty, výňatky, poznámky v textu na s. 1269–1357 - Rejstřík jmenný - Monumentální soubor kritických statí, esejů, teoretických úvah a polemických textů básníka, esejisty a překladatele Petra Krále přibližuje rozsáhlou, ale vcelku neznámou a nedocenenou část autorovy tvorby. Kniha není mimořádná jen svým rozsahem, ale i svou mnohostranností, články o literatuře tu sousedí s texty o malířství, filmu, fotografii, jazzu a dokonce s gastronomickými hlídkami, přátelské pouty blízkým tvůrcům lze číst vedle obecných úvah o společnosti a kultuře. Celek pokrývající více než půl století je rozčleněn do čtyř částí: šedesátá léta, léta autorova pobytu ve Francii, léta devadesátá a konečně léta 2000–2014, následující po Králově návratu do Čech. Téměř polovina textů byla autorem přeložena z francouzštiny, v níž je mimo jiné uveřejňoval v deníku Le Monde nebo v týdeníku L'Express, také

— a především — však v řadě odborných, někdy exkluzivních publikací věnovaných poesii a umění. -- ISBN 978-80-7215-510-1 (váz.)

RYAN, Marie-Laure

Narativ jako virtuální realita : imerze a interaktivita v literatuře a elektronických médiích / Marie-Laure Ryanová ; [z anglického originálu ... přeložila Eva Krásová]. -- Vyd. 1. -- Praha : Academia, 2015. -- 463 s. : il. -- (Možné světy ; sv. 7). -- Úvod, poznámky v textu, výňatky, tabulky, diagramy, o autorce - Bibliografie na s. 416-444, rejstřík - Americká literární teoretička švýcarského původu se ve své knize zabývá virtuální realitou a zkoumá, zda tento pojem éry počítačů vyžaduje radikálně novou teorii čtení vedle dvou základních — interaktivity a vtažení (immersion), z nichž při práci vychází. Provádí čtenáře po méně známých i známějších teoriích dvacátého století, které se nějak chopily problému nově vznikajících elektronických médií. Autorka se kriticky staví k jednoduše oslavnému diskursu o hypertextu a virtuální realitě a porovnává jej se staršími koncepcemi narativy a recepce tištěného textu. V meditačních „intermezzech“ se zabývá uměleckými díly označovanými jako „interaktivní“ či „nová“ a pozoruje, zda skutečně vyžadují radikálně jiný přístup čtenáře. - Název originálu: Narrative as virtual reality : immersion and interactivity in literature and electronic media / Ryan, Marie-Laure, 1946-. -- Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2001. -- ISBN 978-80-200-2507-4 (brož.)

STADTRUCKER, Ivan

Dejiny slovenskej televízie : náčrt vývojových tendencií kultúrotvornej inštitúcie (1956–1989) / Ivan Stadtrucker. -- 1. vyd. -- Bratislava : Perfekt, 2015. -- 311 s. : il., portréty. -- Úvod, poznámky v textu, tabulky - Kniha z pera bývalého ředitele Slovenské televize mapuje historii jediné veřejnoprávní televize na Slovensku. Autor v publikaci zachytil vývojové tendence této instituce v letech 1956 až 1989. Publikace, která je sestavena přehledně a systematicky, přibližuje podstatné politické a společenské události, které ovlivnily vývoj televize od počátků vysílání, dokumentuje různé druhy programů (zpravodajské, sportovní, hudební, dětské, dramatické, vzdělávací a dokumentární) v různých obdobích. V souvislosti s inscenacemi a filmovým vysíláním jsou připomenuta i mnohá známá herecká jména. Autor nezapomíná ani na důležitost takových profesí jako byl kameraman či scénograf. -- ISBN 978-80-8046-738-8 (brož.)

ŠKABRAHA, Martin

Vyhnání do ráje : poslední člověk Terrence Malicka / Martin Škabraha ; [editorka Tereza Hadravová]. -- 1. vyd. -- Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci,

2015. -- 191 s. : il., portréty. -- (Monografie). -- Citáty, poznámky v textu, anglické resumé - Bibliografie na s. 183–188, rejstřík - Hlavním tématem teoretické monografie je vztah moderního člověka k dějinám a dějinnost zkoumaný na příkladu tvorby amerického filmového režiséra Terrence Malicka. Oproti nyní převažujícímu přístupu, který chápe Terrence Malicka jako představitele duchovního filmu, autor interpretuje Malickovo dílo jako reflexi amerického kapitalismu a jeho dopadů na společnost. Obecné metodologické východisko v historickém materialismu je doplněno koncepcí antropologa Stephena Gudemana, podle kterého dochází s rozvojem kapitalismu k rozkladnému «kaskádování» logiky obchodu (trhu) do sféry vzájemnosti. Tato teze je použita jako hlavní alegorický klíč pro výklad jednotlivých Malickových filmů, zachycujících postupnou ztrátu lidské schopnosti vnášet do historického světa nový počátek. V závěru se autor pokouší charakterizovat režisérův předpokládaný světonázor z pohledu současné politické teorie. -- ISBN 978-80-244-4702-5 (váz.)

ŠKABRAHA, Martin

Expelled to paradise : Terrence Malick's last man / Martin Škabraha ; [translation: Hana Logan ; copy editor: Tereza Hadravová]. -- 1st ed. -- Olomouc : Palacký University in Olomouc, 2015. -- 189 s. : il., portréty. -- (Monographs). -- Citáty, výňatky, poznámky v textu, o autorovi - Bibliografie na s. 179–186, rejstřík - Anglická verze teoretické monografie, jejímž hlavním tématem je vztah moderního člověka k dějinám a dějinnost zkoumaný na příkladu tvorby amerického filmového režiséra Terrence Malicka. Oproti nyní převažujícímu přístupu, který chápe Terrence Malicka jako představitele duchovního filmu, autor interpretuje Malickovo dílo jako reflexi amerického kapitalismu a jeho dopadů na společnost. Obecné metodologické východisko v historickém materialismu je doplněno koncepcí antropologa Stephena Gudemana, podle kterého dochází s rozvojem kapitalismu k rozkladnému «kaskádování» logiky obchodu (trhu) do sféry vzájemnosti. Tato teze je použita jako hlavní alegorický klíč pro výklad jednotlivých Malickových filmů, zachycujících postupnou ztrátu lidské schopnosti vnášet do historického světa nový počátek. V závěru se autor pokouší charakterizovat režisérův předpokládaný světonázor z pohledu současné politické teorie. -- ISBN 978-80-244-4761-2 (váz.)

ŽIŽEK, Slavoj

Lacrimae rerum : Kieślowski, Hitchcock, Tarkovskij, Lynch / Slavoj Žižek ; [vybral a z anglického originálu přeložil Radovan Baroš ; autorka úvodu Petra Hanáková ; odborná redakce Tomáš Pivoda ; redakční spolupráce Andrea Slováková]. -- 1. vyd. -- Praha : NAMU, 2015. -- 286 s. -- Poznámky v textu, diagramy, ediční poznámky - V knize, sestavené z již publikovaných

knižních statí, slovinský filozof a kulturní teoretik působivě analyzuje filmová díla věhlasných světových režisérů, přičemž se opírá o filozofické teze Lacana, Heideggera, Hegela a některé psychologické teorie. Při detailní analýze filmů režiséra Kieślowského se zabývá etikou jako ústředním tématem režisérovy děl, a dále především vztahem mezi materiálností a teologií. U Hitchcocka zkoumá autorský styl a s ním spojený jev „nadinterpretace“. Pomocí analýzy Tarkovského filmů se autor snaží ukázat, jak motiv traumatické či cizorodé Věci, který funguje jako mechanismus zhmotňující nevědomé fantazie člověka, figuruje v diegetickém prostoru kinematografického narativu. V eseji o Lynchovu filmu *Lost Highway* se Žižek zabývá tím, do jaké míry jsou tímto postmoderním snímkem prostoupěna filmová klišé, a jak naopak vážně je potřeba chápat Lynchovo univerzum. -- ISBN 978-80-7331-319-7 (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 obraťte na adresu: lucie.cesalkova@gmail.com nebo szczepan@phil.muni.cz.

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

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 (KRIMINÁLKA 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 Dramegy, 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 angloamerické *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 Špáček). 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 pohlízející na seriály z níže uvedených perspektiv, ale bude otevřená i jiným tématům:

- Veřejnoprávně-institucionální: rozhodování o výběru námětu, tvůrců a koproducenta, schvalování, producerské a dramaturgické vedení, hodnotové rámce klíčových aktérů.

- Byznysově-producentské: strategie nezávislých producentů pracujících na zakázkách a ko-produkcích 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 započatím recenzního řízení jazykové i věcné úpravy nabízených textů nebo je do recenzního řízení vůbec nepostoupit, pokud nesplňují základní kritéria původní vědecké práce. Toto rozhodnutí musí autorovi náležitě zdůvodnit. Každou předběžně přijatou studii redakce předloží k posouzení dvěma recenzentům. Recenzenti budou vybíráni podle kritéria odborné kvalifikace v otázkách, jimiž se hodnocený text zabývá, a po vyloučení osob, které jsou v blízkém pracovním nebo osobním vztahu s autorem. Autoři a posuzovatelé zůstávají pro sebe navzájem anonymní. Posuzovatelé vyplní formulář, v němž uvedou, zda text navrhuji přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučují zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, respektive podněty

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

Další ustanovení

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

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



NFA

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

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

1 / 2016

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, Jan Matoušek (Laboratoř)

www.laboratory.cz

Tisk / Print: H.R.G. spol. s r. o.

Iluminace vychází 4× ročně. /

Iluminace is published quarterly.

Rukopis byl odevzdán do výroby v březnu 2016. /

The manuscript was submitted in March 2016.

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: tomas.fojtik@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: tomas.fojtik@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; MČ 47285, ISSN 0862-397X

© Národní filmový archiv

CONTENTS ILUMINACE 1/2016

ARTICLES

Ivan David: The Birth of Law from the Zeitgeist. A Long Legislative Journey to the Statutory Order No. 72/1948 Coll. On the Foundation and Organisation of the "Czechoslovak State Film"

Petr Hasan: "An Indecent and Tasteless Film Cannot Be Beautiful."

Catholic Action, Structures of Catholic Camp and Their Activities in the Field of Cinema in the Czech Milieu of the First Half of the 1920s.

Jan Trnka: Formation of Screenwriting Craft in the Czech Cinema of the 1920s and the "Established" Screenwriter Josef Neuberg

Jiří Anger: What is a Suffering Body Capable of? Melodramatic Affect and THE DEATH OF MARIA MALIBRAN

ANALYSIS

Martin Kos: HUSTLE. Illusive Subworlds in Film and Television Fiction

INTERVIEW

Johannes Benke: ...and One Day It Will All Fit Together. An Interview with Georges Didi-Huberman

35029/2016/1

OBSAH ILUMINACE 1/2016

Knihovna Národního filmového archivu



10114578

ČLÁNKY

Ivan David: Zrození předpisu z ducha doby. Dlouhá legislativní cesta k vládnímu nařízení č. 72/1948 Sb., o zřízení a organizaci státního podniku „Československý státní film“

Petr Hasan: „Neslušný a nevkusný film nemůže být krásným“.

Katolická akce, struktury katolického tábora a jejich působnost na poli kinematografie v českém prostředí první poloviny 20. století

Jan Trnka: Formování scenáristického řemesla v českém filmu 20. let a „osvědčený“ Josef Neuberger

Jiří Anger: Co dokáže trpící tělo? Melodramatický afekt a SMRT MARIE MALIBRANOVÉ

ANALÝZA

Martin Kos: PODFUKÁŘI. Možnosti iluzivních subsvětů ve filmové a televizní fikci

ROZHOVOR

Johannes Bennke: ...a jednoho dne do sebe možná vše zapadne. Rozhovor s Georgesem Didi-Hubermanem