

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

3 / 2016



35029/2016/3

Front cover / Na obálce:

Políčko z filmu *Škola základ života* (Martin Frič, 1938). Screenshot from the film *School Is the Foundation of Life* (Martin Frič, 1938).

ILUMINACE

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

3 / 2016

Ročník / Volume 28

OBSAH

Články

Pavel Zahrádka: Etika kopírování kulturních obsahů. Kvalitativní studie internetového pirátství v České republice	5
Martin Zelený: Sběratelství a sekundární trh s filmovými kopiemi v České republice	29
Jaroslav Lopour: Filmy soukromých výroben ve státní kinematografii. Zestátnění a jeho vliv na kontinuitu české filmové tvorby	49
Jan Švelch: Paratextuální analýza jako doplněk výzkumu historické recepce. Jazyková a národní identita v paratextech českých a zahraničních zvukových filmů uvedených v roce 1930 v Československu	71

Analýza

Tomáš Gruntorád: ŠKOLA ZÁKLAD ŽIVOTA. Protiklady se přitahují	89
--	----

Rozhovor

Andrea Průchová: O institucionální kritice akademického psaní: participativní psaní, alegorické čtení, experiment. Rozhovor s Jamesem Elkinsem	121
--	-----

Hlasy z praxe

Lucie Česálková: Krátký webový dokument je svěbytný umělecký druh. Rozhovor s Charliem Phillipsem	129
---	-----

Edice

Ferdinand Fořt: Federalizace Československa v kinematografii	133
Dokumenty k federalizaci Československa v kinematografii	140

Ad fontes

Luboš Marek: Dafa-film (1928) 1930–1954	150
Tomáš Hála: Filmy Církve československé husitské jako akvizice sbírky neprofesionální kinematografie v NFA	153

Obzor

Zuzana Bauerová: Metóda medzi metódami (Marek Jícha, Jaromír Šofr a kol.: Živý film. Digitalizace filmu Metodou DRA)	157
Marie Meixnerová: Do dějin internetového umění (Electronic Superhighway. From Experiments in Art and Technology to Art After the Internet, 2016–1966; Whitechapel Gallery, Londýn)	166
Alena Šlingerová: Výběrová nabídka perspektiv (20. mezinárodní festival dokumentárních filmů Ji.hlava)	170

Přílohy

Přírůstky Knihovny NFA	173
------------------------------	-----

CONTENTS

Articles

- Pavel Zahrádka:** The Ethics of Copying of Cultural Content.
A Qualitative Study of Internet Piracy in the Czech Republic 5
- Martin Zelený:** Collecting and Secondary Market of Analog Film Prints
in the Czech Republic 29
- Jaroslav Lopour:** Films of Private Producers in the State-owned Film Industry.
The Nationalization and Its Influence on the Continuity of Czech Film Production 49
- Jan Švelch:** Paratextual Analysis as a Complementary Method of Research
of Historical Reception. Language and National Identity in Paratexts of Czech
and Foreign Sound Films Screened in 1930 in Czechoslovakia 71

Analysis

- Tomáš Gruntorád:** SCHOOL IS THE FOUNDATION OF LIFE. Opposites Attract 89

Interview

- Andrea Průchová:** The Institutional Criticism of Academic Writing: Participatory
Writing, Allegorical Reading, Experiment. An Interview with James Elkins 121

Industry Voices

- Lucie Česálková:** Short Web Documentary is an Original Artistic Form.
An Interview with Charlie Phillips 129

Documents

- Ferdinand Fořt:** Federalization of Czechoslovakia in Cinema 133
- Federalization of Czechoslovakia in Cinema — Documents 140

Ad fontes

- Luboš Marek:** Dafa-film (1928) 1930–1954 150
- Tomáš Hála:** Czechoslovak Hussite Church Films within the Collection
of Unprofessional Cinema in NFA 153

Horizon

- Zuzana Bauerová:** Method among Methods (*Marek Jícha, Jaromír Šofr a kol.:
Živý film. Digitalizace filmu Metodou DRA*) 157
- Marie Meixnerová:** Into the History of Internet Art (*Electronic Superhighway.
From Experiments in Art and Technology to Art After the Internet, 2016–1966;
Whitechapel Gallery, Londýn*) 166
- Alena Šlingerová:** Selected Offer of Perspectives (*20. mezinárodní festival
dokumentárních filmů Ji.hlava*) 170

Appendices

- Přírůstky Knihovny NFA 173

Knihovna Národního filmového archivu



10115270

115270

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA

Pavel Zahrádka

Etika kopírování kulturních obsahů

Kvalitativní studie internetového pirátství v České republice¹⁾

V důsledku expanze a rozvoje digitálních médií dochází v České republice (a celosvětově) ke střetu mezi uživatelskou praxí pořizování kopií děl a autorským zákonem, který reguluje přístup k dílům splňující podmínku „jedinečného výsledku tvůrčí činnosti autora“.²⁾ Přestože audiovizuální průmysl v ČR, organizace na ochranu autorských práv (jako například Česká protipirátská unie) a státní instituce (jako například Úřad průmyslového vlastnictví) dlouhodobě usilují o kontrolu a penalizaci neautorizované distribuce digitálních obsahů prostřednictvím rozmanitých modalit regulace, dochází v ČR nadále k masivnímu pořizování a šíření autorskoprávně chráněných děl převážně prostřednictvím P2P sítí, streamování nebo přístupu k datovým úložištím.³⁾ Řada mezinárodních studií dokládá, že snaha vládních orgánů a kulturních průmyslů o regulaci selhává především v oblasti sociálních norem, a to navzdory snaze průmyslu formovat tyto normy prostřednictvím edukačních programů.⁴⁾ Zároveň se ukazuje, že zákonná opatření, tržní regulace a architektura digitálních obsahů (např. technologie DRM) nedokážou ovlivnit jednání běžných uživatelů internetu, pokud tyto nástroje nejsou v souladu s normami spotřební praxe.⁵⁾

1) Tento text vznikl v rámci výzkumného projektu „Etika kopírování: sociologický výzkum“ (registrační číslo IGA-FF-2015-30) podpořeného Univerzitou Palackého v Olomouci v letech 2015 a 2016.

2) Zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (AutZ), § 1, odst. 1.

3) Jakub Macek – Alena Macková – Kateřina Škařupová – Lenka Waschková Císařová, *Old and New Media in Everyday Life of Czech Audiences (Research Report)*. Brno: Masaryk University 2015.

4) Srov. např. Mark Schultz, *Copynorms: Copyright Law and Social Norms*. In: Peter Yu (ed.), *Intellectual Property and Information Wealth*. London: Praeger 2006, s. 201–234; Andrew Murray, *Information Technology Law: The Law and Society*. Oxford: Oxford University Press 2010; Lee Edwards a kol., *Framing the Consumer: Copyright Regulation and the Public*. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 19, 2012, č. 1, s. 9–24.

5) Dosavadní snaha o zavírání nelegálních serverů ve výsledku vedla k fragmentaci trhu s nelegálními obsahy a tudíž také obtížnější právní postižitelnosti nelegální distribuce, viz Luis Aguiar – Jörg Claussen – Christian Peukert, *Online Copyright Enforcement, Consumer Behavior, and Market Structure (JRC Technical Report)*. Seville: Institute for Prospective Technological Studies 2015.

Vzniká proto série sociologicky zajímavých otázek: Proč vůbec dochází ke střetu mezi zákonem a spotřební praxí? Uvědomují si spotřebitelé, že porušují zákonná ustanovení? A pokud ano, proč si nadále pořizují nelegálně šířené obsahy? Proč dochází k odklonu spotřebitelů od legálních distribučních kanálů? Jsou jejich spotřební návyky způsobeny nedostatečným respektem k zákonu či absencí etických zásad? Anebo něčím úplně jiným? Řídí se spotřebitelé při pořizování nelegálně distribuovaných obsahů vůbec nějakými etickými zásadami? Domnívám se, že klíčem k pochopení důvodů přetrvávajícího napětí mezi strukturou (zákonem) a jednáním (pořizováním digitálního obsahu z nelegálních zdrojů) je porozumění každodenní praxi běžných uživatelů internetu. Tuto domněnku zakládám na teoretické a metodologické reflexi výsledků dosavadních výzkumů internetového pirátství, které se zabývají problematikou porušování autorského zákona a etickými aspekty nelegálního pořizování digitálních obsahů.

Výzkum internetového pirátství

Napětí mezi zákonem a spotřební praxí uživatelů internetu se stalo v nedávné době předmětem výzkumu řady právnických, kriminologických a sociologických studií. Tyto studie lze na obecné rovině rozdělit do dvou kategorií. Jedny postulují autorský zákon jako výchozí závaznou normu a zjišťují, jaké důvody vedou spotřebitele k jeho porušování, tj. k deviantnímu chování; většinou s cílem poskytnout průmyslu návod na zavedení efektivních opatření, která by dokázala zabránit dalšímu nelegálnímu šíření digitálních kopií autorskoprávně chráněných děl. Například Ingram a Hinduja ve své studii „Neutralizing Music Piracy: An Empirical Examination“ analyzují tzv. neutralizační strategie (popření odpovědnosti, popření způsobené škody, popření oběti, dovolání se vyššího principu, kritika kritiků), kterými aktéři (tzv. pasivní piráti) omlouvají a zároveň legitimizují své jednání, o kterém ví, že je špatné buď z hlediska zákona, anebo sociálních norem.⁶⁾ Řada dalších studií pak dospívá k závěru, že kriminální jednání uživatelů internetu je způsobeno především nedostatkem etického či morálního vědomí,⁷⁾ které je podmíněno anonymitou internetu, prostorovou distancí vůči následkům vlastního jednání, depersonalizovanou komunikací a domácím pohodlím uživatele internetu.⁸⁾ K podobnému — nicméně spekulativnímu — závěru se ve svých úvahách nad důvody internetového pirátství přiklání také

6) Jason R. Ingram – Sameer Hinduja, Neutralizing Music Piracy: An Empirical Examination. *Deviant Behavior* 29, 2008, č. 4, s. 334–366.

7) Andrea Flores – Carrie James, Morality and Ethics behind the Screen: Young People's Perspectives on Digital Life. *New Media & Society* 15, 2012, č. 6, s. 834–852; Oliver Freestone – Vincent-Wayne Mitchell, Generation Y Attitudes Towards E-ethics and Internet-related Misbehaviours. *Journal of Business Ethics* 54, 2004, č. 2, s. 121–128; Steven Lysonski – Srinivas Durvasula, Digital Piracy of MP3s: Consumer and Ethical Predispositions. *Journal of Consumer Marketing* 25, 2008, č. 3, s. 167–178. Například Flores a James vymezují morální vědomí jako schopnost zohlednit důsledky svého jednání na blízké okolí a etické vědomí je definováno jako schopnost jednat podle obecně závazného principu, reflektovat vlastní sociální roli a odpovědnost, zvážit dopad vlastního jednání na širokou veřejnost, zaujmout komplexní pohled na situaci reflektující zájmy zainteresovaných stran.

8) Více viz např. O. Freestone – V. Mitchell, Generation Y Attitudes Towards E-ethics and Internet-related Misbehaviours, c. d., s. 121–128.

spoluautor komentáře k českému autorskému zákonu, profesor práva Ivo Telec, když dovozuje:

Žijeme v převážně materialistické společnosti, kde pro mnohé platí ‚nevaž se, odvaž se‘ neboli kultura vyžití. Někdy násobená i vlastní tvůrčí nebo hospodářskou neschopností nebo jen malou mírou tvůrčích či hospodářských schopností, rozmazleným sobectvím a neúctou k cizímu.⁹⁾

Metodologickým nedostatkem těchto studií a úvah je ovšem jednak apriorně přijatý předpoklad, že jednání uživatelů internetu je deviantní, a jednak teoretická východiska, která definují etické či morální jednání nezávisle na perspektivě samotných aktérů. Tento přístup proto nikdy nemůže dospět k pochopení skutečných důvodů jednání zkoumaných aktérů a jejich hodnotových postojů. Na obecné rovině tento deduktivní metodický přístup porušuje tzv. princip vstřícnosti¹⁰⁾ a chování zkoumaných informantů prohlašuje v rozporu s jejich vlastním přesvědčením za deviantní a důvody jejich jednání interpretuje jako snahu omlouvat či neutralizovat své provinění. Z tohoto důvodu považují vyhodnocování motivace spotřebitelů pro stahování kulturních obsahů na základě jejich volby přednastavených odpovědí, které jsou deduktivně vyvozené z apriorně přijatých etických teorií či platných zákonných norem, za nevhodný metodický nástroj pro zkoumání spotřební praxe publika.

Druhý typ výzkumné strategie přistupuje k jednání uživatelů internetu hodnotově neutrálně, tj. apriorně nekriminalizuje nelegální počínání uživatelů internetu a nepřipisuje jim negativní povahové vlastnosti, popř. je neoznačuje za deviantní ve vztahu k právním či sociálním normám.¹¹⁾ Naopak se snaží pochopit hodnotový rámec, který aktéři sdílejí s ostatními uživateli internetu a který je pro pořizování neautorizovaných digitálních kopií určující. Kvantitativní studie tohoto typu nicméně neumožňují hlubší pochopení důvodů pro pořizování nelegálně šířených obsahů.¹²⁾ Kromě toho je problém internetového pirátství zde často redukován na střet mezi autorským zákonem a snahou publika o maximalizaci vlastního užitku.¹³⁾ Kvalitativní studie naopak čelí nebezpečí idealizace zkouma-

9) Ivo Telec, *Právo duševního vlastnictví v informační společnosti*. Praha: Leges 2015, s. 88.

10) Viz Donald Davidson, On the Very Idea of a Conceptual Scheme. In: *týž, Inquiries into Truth and Interpretation*. Oxford: Clarendon Press 1984, s. 183–198.

11) Pojem sociální a zákonné normy přejímám z díla Lawrence Lessiga. Zatímco zákon reguluje jednání sociálních aktérů prostřednictvím hrozby trestu a potrestání, sociální normy ovlivňují jejich jednání prostřednictvím internalizovaných hodnot a/nebo neformálních sociálních sankcí. Srov. Lawrence Lessig, *Code 2.0*. New York: Basic Books 2006, s. 120–137. Sociální normy zahrnují rovněž etické normy, které budou pozdějším předmětem prezentovaného výzkumu. Etickou normou označuji aktérovo přesvědčení, jak je třeba v dané situaci správně jednat bez ohledu na to, jak v dané situaci jednají ostatní sociální aktéři či jaké jednání vyžadují.

12) Dimitrios Xanthidis – Eisa Aleisa, Internet Piracy from a Digital Consumer's Viewpoint. *International Journal of Communications* 6, 2012, č. 4, s. 153–165; Måns Svensson – Stefan Larsson, Intellectual Property Law Compliance in Europe: Illegal File Sharing and the Role of Social Norms. *New Media & Society* 14, 2012, č. 7, s. 1147–1163.

13) Fabrice Rochelandet – Fabrice Le Guel, P2P Music Sharing Networks: Why the Legal Fight Against Copiers May Be Inefficient. *Review of Economic Research on Copyright Issues* 2, 2005, č. 2, s. 69–82; Thorsten Hennig-Thurau – Victor Henning – Henrik Sattler, Consumer File Sharing of Motion Pictures. *Journal of Marketing* 71, 2007, č. 4, s. 1–18.

ného fenoménu v důsledku zaměření pozornosti na studium mladého, participativního a horizontálně sdílejícího publika či kreativních tvůrců rekonfigurovaných kulturních forem (remix, mashup apod.), kteří zauímají kritický a opoziční postoj proti kulturnímu průmyslu a vytvářejí alternativní modely oběhu kulturních statků.¹⁴⁾

Tento idealizující postoj dobře ilustruje názor profesora práva Alexandra Peukerta, který v porovnání s výše uvedenou Telcovou domněnkou reprezentuje opačné názorové spektrum. Peukert dovozuje, že hlavním důvodem sdílení a stahování neautorizovaných rozmnoženin určitého díla jsou dvě základní intuice spotřebitelů zakořeněné v západoevropské tradici a jejích právních systémech, které jsou v rozporu s autorským zákonem:

Zprvée, kdokoliv může volně nakládat se svým hmotným vlastnictvím podle vlastního uvážení. Jsem to já — a pouze já — kdo může použít svůj počítač ke zpřístupnění a užívání digitálního obsahu. Zadruhé, kdokoliv má právo na svůj názor, přijímání a sdělování informací a nápadů, či na vyjádření své tvořivosti v umění a ve vědě.¹⁵⁾

Ve světle výsledků výzkumu ukážu, že tato domněnka představuje intelektuální nadininterpretaci motivace spotřebitelů, která je daleko méně reflektovaná a více pragmatická, než se Peukert domnívá. V tomto případě vede absence vhodných metodických postupů a nástrojů pro výzkum perspektivy spotřebitelů k opačnému extrému. Namísto nedosta- tečné morálky jsou internetovým pirátům připisovány ušlechtilé motivy předpokládající implicitní či explicitní opoziční postoj vůči základním principům autorského zákona, který upřednostňuje vlastnické právo před právem na svobodné šíření informace.

Teorie a metodologie výzkumu

V rámci výzkumu se chci vyvarovat metodologických pochybení a úskalí nastíněných výzkumných postupů ve vztahu k pořizování a šíření neautorizovaných kulturních obsahů. Vycházím přitom z pozice metodologického relativismu, který tvrdí, že o tom, co je správné a nesprávné chování, rozhodují samotní sociální aktéři a nikoliv deduktivní teorie.¹⁶⁾ Výzkumník může nanejvýš zkoumat, popisovat a analyzovat rozmanité hodnotové systémy, ke kterým se hlásí sociální aktéři. Téma pirátství mě proto zajímá pouze do té míry, do

14) Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: NYU Press 2006; Lawrence Lessig, *Code and Other Laws of Cyberspace*. New York: Basic Books 1999; Lawrence Lessig, *Free Culture: How Big Media Uses Technology and the Law to Lock down Culture and Control Creativity*. New York: Penguin Press 2004; Michael Strangelove, *The Empire of Mind: Digital Piracy and the Anti-capitalist Movement*. Toronto: University of Toronto Press 2005; John Shiga, Copy-and-Persist: The Logic of Mash-Up Culture. *Critical Studies in Media Communication* 24, 2007, č. 2, s. 93–114; Axel Bruns, *Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond: From Production to Produsage*. New York: Peter Lang 2008.

15) Alexander Peukert, Why Do „Good People“ Disregard Copyright on the Internet? In: Christophe Geiger (ed.), *Criminal Enforcement of Intellectual Property: A Handbook of Contemporary Research*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing 2012, s. 166.

16) Pavel Zahrádka, *Heteronomie estetické hodnoty: Sociologická kritika filozofické estetiky*. Brno: Host 2015, s. 157.

jaké je reflektováno samotnými aktéry. Jinak řečeno, přidržuji se principu hodnotové neutrality při nastavení výzkumných otázek a při vedení samotného výzkumu.¹⁷⁾

Zároveň jsem si vědom toho, že v rámci sociologického výzkumu nemůže výzkumník spjatosti s žitým světem, který je předmětem jeho zkoumání, zcela uniknout. Podmínčnost sociologického výzkumu žitým světem výzkumníka se projevuje nejen ve volbě samotného předmětu zkoumání, ale především v jeho počátečním vymezení. Má-li se výzkum zaměřit kromě jiného také na identifikaci možných etických zásad či morálky spotřebitelů digitálních obsahů, pak se neobejde bez počátečního předporozumění pojmu morálky. V rámci výzkumu bylo morálnímu přesvědčení rozuměno v co možná nejširším možném významu jako názoru, jak by měli lidé v určité situaci správně jednat.¹⁸⁾

Cílem výzkumu je porozumět spotřební praxi informantů ve vztahu k populárním digitálním obsahům.¹⁹⁾ Především jde o porozumění důvodům odklonu spotřebitelů od legálních distribučních kanálů k nelegálním a identifikaci hodnotových zásad, kterými se spotřebitelé řídí (pokud vůbec) při pořizování kulturních obsahů. Výzkum navazuje na kvantitativní a kvalitativní šetření proměny spotřební praxe českých publik ve vztahu k audiovizuálním obsahům, které provedli Jakub Macek a Jiří Fiala.²⁰⁾ Tyto výzkumy ukazují, že jedním z příznačných motivů probíhající proměny mediální krajiny a diváckých praxí v ČR je přesun diváckých praxí od televizního vysílání k nelineárním formám recep-

17) Viz Max Weber, „Objektivita“ sociálněvědního a sociálněpolitického poznání. In: týž, *Metodologie, sociologie a politika*. Praha: Oikoymenth 2009, s. 7–63.

18) Kromě principu (relativní) hodnotové neutrality se hlásím rovněž k agnostickému stanovisku ohledně otázky existence morálních faktů či pravdivostní hodnoty morálních tvrzení. Řešení těchto metafyzických a epistemologických otázek spadá do kompetence filozofie. Agnostické stanovisko v rámci sociologického výzkumu vede k tomu, že výzkumné otázky nemohou být formulovány na základě předpokladu, že nějaké jednání je samo o sobě morálně dobré nebo morálně špatné. Při výkladu morálních či hodnotících postojů zkoumaných sociálních aktérů nelze proto do vysvětlování příčin či důvodů jejich morálního přesvědčení, že určité jednání je morálně špatné nebo morálně dobré, zahrnout fakt, že dané jednání je samo o sobě morálně špatné nebo morálně dobré. Z hlediska validity sociologického výzkumu morálky tím podstupujeme menší riziko, než kdybychom existenci či neexistenci morálních faktů zahrnuli mezi faktory vysvětlující morální přesvědčení. Neúplná teorie je totiž z epistemického hlediska stále lepším vysvětlujícím nástrojem (v případě, že by se ukázalo, že — přestože ve výzkumu s morálními fakty neoperujeme jako s kauzálními veličinami — tato fakta existují a mají vliv na přesvědčení zkoumaných aktérů) než teorie, která je — třeba jen částečně — epistemicky defektní (v případě, že by se ukázalo, že morální fakta, se kterými ve výzkumu operujeme jako s kauzálními veličinami, ve skutečnosti neexistují): „Za předpokladu neměnných podmínek, teorie T1 — která opomíjí pravdivé tvrzení p — má přednost před teorií T2 — která se dopouští nepravdivého tvrzení non-p.“ Gabriel Abend, Two Main Problems in the Sociology of Morality. *Theory and Society* 37, 2008, č. 2, s. 112.

19) Jako „populární obsahy“ označuji kulturní obsahy zábavního průmyslu v jejich digitalizované podobě, tj. především filmy, televizní seriály, beletrii, hudbu, komiks a počítačové hry. Pojem „populární“ odkazuje ke kontextu tvorby těchto obsahů a jejich zábavní funkci, nikoliv k jejich masové oblíbenosti či nižší estetické kvalitě.

20) Jiří Fiala, Nelegálně distribuované video z hlediska mediální etnografie. *Mediální studia* 6, 2012, č. 1, s. 60–75; Jakub Macek, Post-televizní publika? Stahování a konvergentní vztah k populárním obsahům. In: týž, *Média v pohybu: K proměně mediálních publik*. Brno: MUNI Press 2015, s. 79–101. Výsledky výzkumu byly ve zkrácené podobě publikovány rovněž ve studii Jakub Macek – Pavel Zahradka, Online Piracy and the Transformation of the Audiences' Practices: Case of the Czech Republic. In: Darren Hick – Reinold Schmücker (eds.), *The Aesthetics and Ethics of Copying*. London: Bloomsbury Publishing 2015, s. 335–358. Tato studie zasazuje kvalitativní zjištění o důvodech internetového pirátství do širšího kontextu proměny diváckých praxí v České republice, jejichž výzkumem se zabýval kolega Macek.

ce založených na využívání online zdrojů (počítačů, tabletů a mobilních telefonů).²¹⁾ Dále tyto výzkumy ukázaly, že nedílnou součástí proměny diváckých praxí v ČR je fenomén „internetového pirátství“. Sdílení a stahování nelegálně distribuovaných obsahů je proto třeba zkoumat v širším kontextu spotřební praxe jakožto intencionální jednání, které je podmíněno volbou kulturního obsahu, distribučního kanálu a recepčního rozhraní. Zasažení stahování online obsahů do kontextu každodenního mediálního chování informantů zabrání jednostrannému — například moralistnímu — přeceňování analyzovaného fenoménu, které vede k nepochopení, co a proč lidé vlastně dělají, když například stahují digitální kopii audiovizuálního díla. Tvorba, distribuce a užívání mediálních obsahů se totiž neodehrává ve vzduchoprázdnu, ale je vždy podmíněna a formována 1) záměry, hodnotami, znalostmi a potřebami sociálních aktérů, 2) materiální a textuální strukturou artefaktu a mediálního rozhraní, 3) časově a prostorově strukturovanou každodenností a institucionalizovaným kontextem spotřeby daného kulturního obsahu.²²⁾

V rámci výzkumu jsem se proto nejprve soustředil na specifikaci oblíbených typů populárních obsahů, způsob jejich získávání a spotřeby, motivace k volbě příslušného distribučního zdroje a recepčního média, a nakonec také na znalosti institucionalizovaného kontextu spotřeby populárních obsahů, tj. především na znalosti relevantních zákonných regulací a postoje informantů k jejich dodržování či porušování. Rovněž mne zajímalo, jaké důvody vedou informanty k pořizování neautorizovaných obsahů a je-li tato spotřební praxe strukturována nějakými etickými kritérii. Mým cílem nebylo identifikovat, které praxe jsou legální a které jsou v rozporu s právními předpisy (s tím ostatně, jak ukázal výzkum, mají problém už samotní informanti), nýbrž zdali a jak na legitimitu a legalitu svých spotřebních praktik nahlíží samotní aktéři.

Abych se vyhnul romantizující idealizaci tvorby, šíření a pořizování neautorizovaných digitálních obsahů, zaměřil jsem se v rámci výzkumu na běžnou populaci a prostřednictvím kategorie „běžný uživatel internetu“ jsem záměrně vyloučil z výzkumného vzorku zájmové skupiny s vyhraněným a reflektivně artikulovaným vztahem k autorskému zákonu (tvůrci, producenti, distributoři, agregátoři či kolektivní správci práv, právní experti, poskytovatelé služeb informační společnosti, členové Pirátské strany, České protipirátské unie apod.). Kategorie běžného uživatele internetu²³⁾ je konstruována analogicky ke kategorii prostého zákazníka, který podle Latoura představuje konečného uživatele technologických inovací bez odborné znalosti a ekonomického zájmu.²⁴⁾ V rámci výzkumu je „běžným uživatelem internetu“ označován jeho koncový uživatel, který nemá ekonomický či

21) Tento trend změny spotřebního chování publik je v souvislosti s postupující digitalizací médií celoevropským fenoménem. Viz např. International Video Federation (IVF), *European Video Yearbook 2014*. Online: <http://www.ivf-video.org/new/public/media/Europe_2014.pdf>, [cit. 15. 10. 2016]. Specifičnost českého, resp. východoevropského kulturního sektoru spočívá v podstatně nižší míře rozvoje audiovizuálních mediálních služeb na vyžádání. Srov. Christian Grece – André Lange – Agnes Schneeberg – Sophie Valais, *The Development of the European Market for On-demand Audiovisual Services*. European Audiovisual Observatory 2015.

22) Více k tomu viz Jakub Macek, *Poznámky ke studiím nových médií*. Brno: Masarykova Univerzita 2013.

23) Srov. Maria Bakardjieva, *Internet Society: The Internet in Everyday Life*. London: Sage 2005, s. 9.

24) Bruno Latour, *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*. Milton Keynes: Open University Press 1987, s. 137.

politický zájem na expanzi a důsledném uplatňování či naopak oslabování autorského zákona ve vztahu k šíření digitálních obsahů na internetu. Výzkumný vzorek nebyl záměrně omezen pouze na uživatele nelegálně šířených obsahů, protože hlavním cílem výzkumu bylo identifikovat a popsat případné etické normy či hodnoty, které strukturují spotřební chování uživatelů — ať už legálně či nelegálně získaných — digitálních populárních obsahů. Popis nelegálních spotřebních praktik byl proto v rámci výzkumu relevantní jen do té míry, do jaké sloužil k objasnění důvodů odklonu spotřebitelů od legálních distribučních kanálů, zachycení reflexe (či její absence) legálnosti příslušné spotřební praxe a identifikaci etických zásad, kterými se spotřebitelé při pořízování nelegálně distribuovaných obsahů případně řídí.

Z metodického hlediska by mohla být vznesena námitka, že kategorie „běžného uživatele internetu“ vede k příliš rozsáhlému vymezení výzkumného vzorku, a tudíž k jeho značné různorodosti. V důsledku toho budou výzkumná zjištění informovat pouze o praxi a postojích ve výzkumu zahrnutých jednotlivců, nikoliv ale o spotřební praxi, která by byla charakteristická pro uživatele internetu či určitou homogenní podskupinu. Výsledky explorativního výzkumu nicméně ukazují, že praxe a postoje uživatelů internetu se navzdory záměrné heterogenitě výzkumného vzorku nápadně podobají a vykreslují tak obraz sdílené spotřební praxe. Pro úplnost dodávám, že výsledky provedeného kvalitativního šetření v žádném případě nedovolují usuzovat na zastoupení zkoumané spotřební praxe v rámci české populace.

Metoda výzkumu

V rámci výzkumu bylo v první polovině roku 2015 realizováno třicet polostrukturovaných rozhovorů s běžnými uživateli internetu v ČR zjišťujícími jejich praxe a postoje ohledně pořízování, užívání a šíření neautorizovaných populárních online obsahů (filmů, TV seriálů, hudby, knih a počítačových her). Předpokladem pro zařazení informanta do výzkumného vzorku byla jeho praktická zkušenost s užíváním internetu jakožto každodenního informačního a komunikačního nástroje. Osoby, které používaly internet třikrát týdně a méně, nebo méně jak 30 minut denně, nebyly do vzorku zařazeny. Vzorek informantů jsem rozdělil na dvě základní a početně rovnoměrně zastoupené věkové skupiny 18 až 30 let a 40+. Cílem rozdělení bylo, aby vzorek zahrnoval jak členy tzv. internetové generace, tak příslušníky generace, kteří měli zkušenost s pořízováním populárních obsahů z doby před rozšířením internetového připojení v České republice, které bylo dostatečně rychlé pro stahování objemnějších datových souborů (tj. informanti, kterým bylo minimálně osmnáct let před rokem 2000).²⁵⁾ Při výběru informantů byla zohledněna genderová vyváženost vzorku a jeho heterogenita vzhledem k rozmanitému stupni dosaženého vzdělání, životnímu prostředí (město/venkov), rodinnému a socioekonomickému statusu a stupni počítačové gramotnosti (určeného sebehodnocením). Sociodemografická hete-

25) Vzhledem k obecné rozšířenosti a zvyšující se kvalitě připojení do internetové sítě v ČR jsme při konstrukci vzorku nebrali v úvahu rychlost připojení. I „pomalejší“ připojení (1Mbit/s) umožňuje totiž stažení většího objemu dat (například DVD filmu) pro osobní potřebu za průměrnou dobu jedné hodiny.

rogenita vzorku byla záměrně zvolena vzhledem k explorativní povaze výzkumu zaměřeného na identifikaci a popis rozmanitých spotřebních strategií a postojů k pořizování autorských děl. Nejnižší věk účastníka výzkumu byl 20 let a nejvyšší 67 let. Průměrný věk informantů byl 37,1 let. Trvalým bydlištěm převážné většiny informantů byl Zlínský kraj (17), zastoupen byl ovšem také kraj Olomoucký (2), Královéhradecký (2), Moravskoslezský (2), Jihočeský (3) a Praha (4). Rozhovory byly vedeny v soukromí a povětšinou v domácím prostředí informantů nebo v místní kavárně. Opakovaný výskyt postojů a spotřební praxe ohledně způsobu pořizování populárních obsahů v posledních rozhovorech byl signálem elementární saturace dat. Audiorozhovory byly pořizovány s informovaným souhlasem informantů a anonymita informantů byla zaručena uváděním falešných jmen, vynecháním veškerých informací v rozhovoru, které by mohly vést k jejich identifikaci, a smazáním zvukových nahrávek po pořízení přepisu. Více informací o profilu výzkumného vzorku viz tabulka 1.

Sběr dat byl proveden metodou polostrukturovaných rozhovorů. Na sběru dat se podílel tým složený ze dvou proškolených výzkumníků a autora studie. Sběr dat byl realizován od června do srpna 2015. Předpřipravená struktura tematických okruhů rozhovoru obsahovala — v uvedeném pořadí — otázky na zkušenosti a praxi pořizování populárních obsahů (resp. volbu distribučního kanálu), otázky na názory ohledně pořizování a dalšího sdílení neautorizovaných populárních obsahů, otázky na znalosti ohledně právní ochrany autorských děl a nakonec otázky demografické a kontextové. Volná struktura rozhovoru umožnila dodatečné pokládání otázek na upřesňující informace či mírné oponování informantům za účelem získání rozsáhlejšího vysvětlení jimi zastávaného postoje. Při formulaci otázek jsme se snažili vyvarovat hodnotících konotací, moralistických postojů a otázek, které by na jedné straně stavěly uživatele internetu do špatného světla, popř. by jejich spotřební praxi kriminalizovaly, a které by jim na straně druhé podsouvaly určité etické zásady či stanoviska. Při analýze dat bylo postupováno podle principů zakotvené teorie, tj. induktivně odvozené analytické kategorie byly vztahově uspořádány v rámci tzv. obecného kódovacího paradigmatu zahrnujícího vlivy, kontext a strategie jednání.²⁶⁾

Internetové pirátství na pozadí proměny mediální praxe českých publik

Přestože nedávný výzkum rozšířenosti populárně-kulturních praxí v české populaci dokládá, že z hlediska recepce audiovizuálních obsahů (především filmů a televizních seriálů) zůstává dominantním médiem televize, „netelevizní“ praxe nejsou zanedbatelné, protože mají poměrně silné zastoupení především u mladších věkových skupin, jejichž členové patří mezi časté uživatele nových médií.²⁷⁾ Mackovo kvantitativní šetření distribuce spotřebních praxí v české populaci dále dokládá, že 31,8 % filmových diváků a 30,1 % diváků televizních seriálů si daný obsah pořizují z internetu, tj. stahují jej zdarma, dívají se

26) Anselm Strauss – Juliet Corbinová, *Základy kvalitativního výzkumu: Postupy a techniky metody zakotvené teorie*. Boskovice: Albert 1999.

27) Srov. J. Mack a kol., *Old and New Media in Everyday Life of Czech Audiences*, c. d.

na něj online nebo se na něj dívají za distribuční poplatek. Nicméně pouze 0,9 % spotřebitelů sleduje televizní seriály a 2 % spotřebitelů filmy na internetu za licenční poplatek. Co vede naprostou většinu těchto diváků k recepci audiovizuálních děl prostřednictvím nových médií a následně k pořizování jejich neautorizovaných kopií?

Vysvětlovat změnu ve spotřebních praktikách pouze věkem recipientů by bylo příliš schematické. Provedené kvalitativní šetření spotřební praxe populárních (především audiovizuálních) obsahů ukázalo, že volba mediálního rozhraní a populárního obsahu je rovněž podmíněna kontextuálními a textuálními aspekty spotřeby.²⁸⁾ Tyto důvody lze názorně předvést na příkladu srovnání s tradičními médii. Účastníci výzkumu využívající pro recepci populárních obsahů nová média poukazují hned na několik nedostatků televizního vysílání. První problém spatřují v nedostatečné kontrole nad časovostí recepce média. Informanti jsou nuceni podřídit se časovému rozvrhu vysílaného programu, z tohoto důvodu vyhledávají jiný zdroj požadovaného obsahu:

Hele, na televizi nemám vůbec čas. Maximálně si udělám čas na přenos nějakého sportovního mistrovství. Pracuju dlouho do noci a filmy si pouštím na dobrou noc. Proto si je stahuju. (Pavel, 41)

Druhým problémem televizního média je podle informantů nedostatečná kvalita programové nabídky: „Co si budeme povídat, v televizi je úplné hovno“ (Jiří, 24). „Netelevizní“ informanti preferují užívání nových médií oproti televiznímu médiu proto, že se nemusí časově podřizovat programovému toku a nejsou odkázáni na omezenou a nekvalitní programovou nabídku.

Instrumentální výhody užívání nových médií pro recepci audiovizuálních obsahů lze dále ilustrovat na srovnání s DVD nosiči či návštěvou kina. Upřednostňování nových médií souvisí především s morální ekonomikou domácnosti. Výhody stahování oproti DVD nosičům spočívají v tom, že získané obsahy jsou zadarmo a jsou okamžitě disponibilní. „Tak člověk sedí doma, má to, se dá říct, stáhlé za hodinu a může se na to hned podívat,“ tvrdí 24letý Jakub. Podobně je tomu s kinem:

No do kina moc nechodím, protože od té doby, co v podstatě existují akorát multiplexy, tak mi připadá strašně zbytečný platit nějakých 140 nebo kolik korun za prostě film, kterej si můžu stáhnout doma. (Katarina, 30)

Nákup DVD naproti tomu často souvisí s kulturním kapitálem a identitou informantů, kteří recepci originálních nosičů spojují s náležitým způsobem recepce preferovaného obsahu a sami sebe pokládají za fanoušky nebo znalce daného autorského díla či žánru. Jakub, fanoušek *HVĚZDNÝCH VÁLEK*, popisuje svou strategii pořizování filmů následovně:

28) Ke stejnému závěru dospívá rovněž Macek na základě kvalitativního výzkumu proměny současných diváckých praxí ve vztahu k audiovizuálním obsahům. Srov. J. M a c e k, *Post-televizní publika? Stahování a konvergentní vztah k populárním obsahům*, c. d.

Tabulka 1

jméno (gender respondenta)	věk	vzdělání	malé děti	schopnost práce s počítačem	povolání	kraj	hrubý měsíční příjem
		SŠ VŠ	ne ano (v závorce počet dospělých dětí, které bývají doma příležitostně)	základní mírně pokročilý pokročilý			u kategorie studenta a důchodce je uváděn čistý příjem/kapesné či důchod
Alena	49	SŠ	ne (2)	základní	sekretářka	Zlínský	25 000
Aneta	21	SŠ	ne	mírně pokročilý	učitelka	Zlínský	14 000
Bronislav	30	SŠ	ne	pokročilý	umělec	Praha	22 000
Daniela	20	SŠ	ne	pokročilý	student	Královéhradecký	7 000
Iva	52	VŠ	ano (2)	základní	nezaměstnaná	Zlínský	15 000
Josef	23	SŠ	ne	pokročilý	IT správce	Zlínský	18 000
Jakub	24	SŠ	ne	pokročilý	tesař	Zlínský	35 000
Jaroslav	26	SŠ	ne	pokročilý	nezaměstnaný	Zlínský	10 000
Jan	49	SŠ	ne (2)	základní	truhlář	Zlínský	21 000
Emil	25	SŠ	ne	pokročilý	student	Zlínský	9 000
Jiří	24	SŠ	ne	pokročilý	dispečer	Zlínský	20 000
Karel	26	SŠ	ne	pokročilý	student	Praha	7 000
Katarina	30	VŠ	ne	mírně pokročilý	technik	Zlínský	35 000
Libor	53	SŠ	ano (4)	mírně pokročilý	živnostník	Zlínský	50 000
Marie	67	VŠ	ano (1)	základní	důchodce	Jihočeský	16 000
Marta	41	VŠ	ano	mírně pokročilá	učitelka	Zlínský	24 000
Martin	29	VŠ	ne	pokročilý	inženýr	Olomoucký	25 000
Michal	28	SŠ	ne	pokročilý	zahradník	Zlínský	25 000

Filip	40	VŠ	ne		pokročilý	architekt	Zlínský	30 000
Ondřej	45	SŠ	ano		mírně pokročilý	strojař	Zlínský	20 000
Milan	61	VŠ	ne (2)		pokročilý	programátor	Zlínský	20 000
Petr	23	VŠ	ne		pokročilý	student	Moravskoslezský	10 000
Petra	24	SŠ	ne		mírně pokročilý	knihař	Zlínský	15 000
Radim	26	VŠ	ne		pokročilý	student	Moravskoslezský	16 000
Stanislav	27	VŠ	ne		pokročilý	opravář v elektroservisu	Královéhradecký	22 000
Zdeňka	51	SŠ	ano		základní	úřednice	Olomoucký	25 000
Pavel	41	VŠ	ano		mírně pokročilý	výzkumný pracovník	Jihočeský	48 000
Maryna	52	VŠ	ano		pokročilý	právník	Praha	63 000
Aneta	62	VŠ	ne (1)		základní	inženýr	Jihočeský	38 000
Veronika	44	VŠ	ano		mírně pokročilý	lékař	Praha	70 000

Hodně záleží na tom, jak moc je oblíbený ten film, nebo jak moc pro mě znamená, jakoby osobně. V případě konkrétně těch HVĚZDNÝCH VÁLEK, tak ty prostě musím mít, na originálce, takže ty si koupím. Potom jsou to filmy, které bych si koupil, které si první stáhnou, podívám se na ně nebo je vidím v kině. Pokud se mi zalíbí natolik, že je chci mít v originále, tak si je koupím. V případě, že je to něco takového jako, že to není úplně špatné, ale nedal bych za to tolik peněz, protože přece jen, co si budeme povídat, jsou drahé celkem, filmy v originálech. Tak to řeším jenom stahováním.

Návštěva kina pak plní důležitou funkci ritualizace každodennosti. Jedná se o sváteční událost, která často slouží rovněž k posílení sociálních vazeb a interakce:

Když jdu do kina, tak to většinou spojujím s nějakým posezením, takže možná i to, že se tam potkáme, že jdeme se známýma, s kamarádama, že se setkám s těma lidma, ale i z toho důvodu, když je to novinka. (Marta, 41)

Motivace informantů ke stahování audiovizuálních obsahů je vcelku banální a instrumentálně pragmatická. Reaguje totiž na 1) nedostatečnou programovou nabídku televizních stanic či kin a nedostupnost fyzických nosičů s požadovaným obsahem v distribuci, 2) neakceptovatelné náklady spojené s recepcí požadovaného audiovizuálního obsahu prostřednictvím

tradičních médií (příliš drahé náklady spojené s návštěvou kina či příliš vysoké ceny originálních DVD nosičů) a 3) kontextuálními potřebami kontroly nad časem recepce a relativně rychlou, technicky nenáročnou a instantní dostupností požadovaného obsahu, kterým selektivita nových médií vychází vstříc lépe než klasická vysílací média.

Rozhovory dále ukázaly, že instrumentální volba není primárně motivována finanční rozvahou, ale uživatelským komfortem a jednoduchostí pořizování požadovaného obsahu. U filmů, seriálů a hudby informanti vyjádřili většinou ochotu zaplatit za doposud zdarma stahovaný a neautorizovaný obsah menší objem peněz, pokud by požadovaný obsah byl nabízen v lepší kvalitě a způsob jeho pořizování by byl minimálně stejně tak rychlý a pohodlný jako ten bezplatný.

Tak jo, určitě by to bylo komfortnější. Kdyby tam byly všechny filmy a měl bys kredit, hlavně jde o ten obsah, že jo, když tam budou všechny filmy, tak než abych to hledal dvě hodiny, než to stáhnu, klikneš, zaplatíš 40 korun a máš to. (Jiří, 24)

Například u filmů se tato částka většinou pohybovala v rozpětí 20 až 80 Kč nebo měla formu měsíčního či ročního paušálního poplatku. Jako jeden z dalších důvodů stahování neautorizovaných audiovizuálních obsahů byla často uváděna neznalost, resp. neviditelnost oficiálních distribučních služeb na internetu: „Řekla bych, že těch legálních online filmoték je prostě málo nebo že nejsou viditelné pořádně, že by to chtělo, aby to bylo nějak jednodušej dostupné.“ (Marta, 41) Výhody nelegálních distribučních sítí audiovizuálních obsahů spočívají podle informantů v aktuálnosti nabídky, její instantní, jednoduché a pohodlné dostupnosti, která není geograficky omezená, není svázána s typem recepčního média a je komplexnější v porovnání s nabídkou legální distribuce.²⁹⁾

29) Sesbíraná data neumožňují činit relevantní závěry o příčinách nedostatečné flexibility oficiálních distribučních systémů digitalizovaných populárních obsahů v ČR. Nicméně současné zahraniční studie obchodních modelů mediálního průmyslu v EU ukazují, že fragmentace, neaktuálnost a neúplnost nabídky audiovizuálních obsahů je způsobena zastaralým modelem, který využívá sekvenčního distribučního řetězce, který byl uzpůsoben šíření obsahů prostřednictvím analogových médií, nad nimiž bylo možné vykonávat efektivní kontrolu. Srov. Paul Stepan, Urheberrecht und Digitalisierung: Eine Zwischenbilanz. *Wirtschaft und Gesellschaft* 39, 2013, č. 3, s. 405–420; Gregor Langus – Damien Neven – Sophie Poukens, *Economic Analysis of the Territoriality of the Making Available Right in the EU*. Brussels: European Commission 2014; IRIS, *Territoriality and Its Impact on the Financing of Audiovisual Works*. Strasbourg: European Audiovisual Observatory 2015. Digitalizace ovšem v současnosti ohrožuje tradiční způsob distribuce filmových děl, protože umožňuje oddělení obsahu od jeho materiálního nosiče, a tím na jedné straně usnadňuje a urychluje jeho přenos, ale na druhé straně ztěžuje kontrolu nad jeho šířením. Digitalizovaná autorská díla mají v současnosti povahu veřejných statků: Jejich spotřeba je nedělitelná, tj. užití statku jedním spotřebitelem neumenšuje jeho užitnou hodnotu pro jiného spotřebitele, a nevylučitelná, tj. majitel statku může jen velmi obtížně zamezit jejich spotřebě jinými uživateli či tuto spotřebu účinně zpoplatnit. Ačkoliv tedy sekvenční model distribuce audiovizuálních obsahů — podporovaný teritorialitou autorského zákona — umožňuje producentům a distributorům maximalizovat zisk prostřednictvím časoprostorové segmentace trhu, v podmínkách postupující digitalizace médií a proměny spotřebních návyků nedokáže uspokojit jejich potřeby publika. Čím delší jsou časové úseky mezi distribučními sekvencemi, tím vyšší je proto poptávka po nelegálních obsazích, které jsou dostupné globálně, instantně a v krátké reakční době od doby vydání díla a nejsou vázané na určitý typ média či státní území. Srov. Brett Danner – Joel Waldfogel, *Reel Piracy: The Effect of Online Film Piracy on International Box Office Sales*. *Social Science Research Network*, 16. 1. 2012. Online: <<https://www.enriquedans.com/wp-content/uploads/2012/02/Effect-of-Online-Film-Piracy-on-International-Box-Office-Sales.pdf>>, [cit. 6. 10. 2016].

Požízování neautorizovaných obsahů nelze tudíž spojovat výhradně se snahou spotřebitelů o minimalizaci vlastních finančních nákladů, ale především s neuspokojivou distribucí kulturních obsahů prostřednictvím oficiálních mediálních služeb v ČR. Někteří respondenti proto také volí možnost předplacených nelegálních distribučních kanálů (např. Ulož.to), které reagují na spotřebitelskou poptávku pružněji než oficiální distribuční sítě, a to především při požízování filmů a televizních seriálů:

Na Ulož.to jsem si založila účet, protože mě už nebavilo čekat dlouhé minuty a někdy i hodiny, než se mi stáhne film nebo soubor, který si zrovna přeju dostat do počítače. Radši si zaplatím něco kolem 100 až 200 korun za kredit, který mi vystačí víc než na měsíc a někdy i více, podle toho, kolik stahuju. (Maryna, 52)

Závěr, že motivace informantů ke stahování nelze redukovat pouze na jejich ekonomickou rozvahu, potvrzují také data týkající se volby způsobu a důvodů požízování videoher, beletrie a počítačového softwaru. Uživatelé operačních systémů upřednostňovali jejich nákup před stažením kvůli kontinuální technické podpoře při užívání programu:

Tak operační systém se snažím mít samozřejmě legální, už z toho důvodu, aby bylo možné provádět upgrady, mít vlastně ten systém zabezpečený a využívat třeba i servis, jo, poradenství a tak dále. (Milan, 61)

Hráči počítačových her upřednostňovali nákup originální hry kvůli hraní na internetu, které neautorizovaná kopie hry neumožňuje:

U těch počítačových her jsem taky změnil strategii, to můžu říct, že v minulosti jsem jenom stahoval a teďka, poslední dobou, už ... třeba jsem si normálně koupil GTAčko pětku, vím, že to hraju přes internet, takže jsem si to samozřejmě koupil i k tomu účelu. (Jaroslav, 26)

Čtenáři knih pak dávali přednost nákupu papírových knih před jejich stažením především proto, že četba papírové knihy je pro ně pohodlnější a kopírování papírové knihy není pro ně pohodlnějším a rychlejším způsobem získání požadovaného textu nežli jeho nákup:

Protože mám ráda vlastně tu psanou tvorbu, nemám ráda ... nemůžu zaprvé do toho počítače ani do toho telefonu, nevydržím s očima dlouho číst, tak radši tu ... když mám něco hmatatelného v ruce, tak je to mnohem lepší. Knížky kupuju skoro furt (smích). (Petra, 24)

Analýza důvodů pro volbu distribučního kanálu odhalil a jako hlavní motiv uživatelské pohodlí, tj. potřebu pohodlného a jednoduchého přístupu k požadovanému obsahu, která zahrnuje řadu dalších podřazených motivací: přehlednost a dostupnost nabídky, její aktuálnost a šířku, technickou dostupnost a obeznámenost s distribučním kanálem, informovanost o distribučním kanálu, volnost při konzumaci nabízeného obsahu zahrnující například u audiovizuálních děl možnost volby titulků, společenského kontextu, doby

a místa konzumace. Tato hlavní spotřebitelská motivace vysvětluje na jedné straně odklon uživatelů populárních obsahů nejen od televize jako tradičního lineárního média, ale také od legálních nelineárních distribučních kanálů, jakými jsou kino, prodej fyzických nosičů či v ČR se teprve pozvolna rozvíjející mediální audiovizuální služby na vyžádání s omezenou nabídkou, a vysvětluje na druhé straně jejich příklon k nelegálním online distribučním kanálům. Druhotnými motivy ovlivňujícími volbu distribučního kanálu jsou ekonomické náklady, které ovšem u většiny respondentů nehrají klíčovou úlohu a často jsou podřízeny kategorii pohodlí, která má na chování spotřebitelů podle jejich vlastního vyjádření mnohem silnější vliv než zákonná regulace šíření a užívání autorských děl.

Stahování jako sociální norma

Bylo by rovněž chybou, pokud bychom se domnívali, že informanty k pořizování neautorizovaných audiovizuálních obsahů vedou jejich špatné povahové vlastnosti, či dokonce revolta proti korporátnímu mediálnímu průmyslu a kapitalistickému tržnímu systému. Stahování je informanty jednoduše vyhodnoceno jako nejjednodušší způsob uspokojení jejich kulturních potřeb, resp. jako nejvhodnější způsob maximalizace užitné hodnoty a minimalizace transakčních nákladů v nejšířším slova smyslu. Výzkumná data rovněž nepotvrzují domněnku, že by informanti, kteří audiovizuální obsahy stahují, byli patologickými nonkonformisty, kteří vědomě porušují sociální normy. V naprosté většině případů se naši informanti naopak domnívají, že když stahují, tak jednají v souladu se sociální normou. Stahování považují za zcela běžný a normální způsob pořizování digitálního obsahu.

Společenskou konformitu účastníků výzkumu nepřímě potvrzují i jejich odpovědi na otázky, jak se chovají v každodenních situacích, které by pro ně mohly představovat etická dilemata: třídění odpadu; vrácení peněz číšníkovi či prodavačce, kteří se při platbě zmýlili; placení parkovného; jízda na červenou; jízda bez platného lístku prostředkem hromadné veřejné dopravy apod. Většina informantů podle vlastních slov jedná v daných situacích eticky — třídí odpad, upozorní číšníka či prodavačku na chybu, platí parkovné a nejedná na červenou. V souvislosti našeho výzkumu není důležité, zda informanti ve skutečnosti jednají opravdu v souladu s tou či onou sociální normou, či zda tvrdí, že tak jednají proto, aby vyhověli jimi v rozhovoru anticipované normě. Důležité je, že etickou reakci či jednání v souladu se sociální normou či zákonnou regulací považují za správné či normální jednání. Jak je tedy možné, že se stejní informanti otevřeně hlásí k tomu, že stahují neautorizované digitální obsahy? Jak je možné, že tito „dobří“ lidé porušují autorský zákon a dopouští se protiprávního jednání?

Výzkumná data ukazují, že jedním z důvodů je nejasnost samotného zákona, resp. jeho nejasný výklad, který se na straně běžných uživatelů internetu odráží v jeho povrchní či nedostatečné znalosti. Mnozí z nich se například domnívají, že „zákon umožňuje stahování pro vlastní potřebu“ (Martin, 29).³⁰⁾ Někteří z informantů měli problém rozlišit

30) Podle českého práva je legální stažení neautorizované kopie pro vlastní potřebu, pokud „užití díla není v rozporu s běžným způsobem užití díla a ani jím nejsou nepřiměřeně dotčeny oprávněné zájmy autora“. Viz

mezi legálním a nelegálním zdrojem obsahu: „O sdílení si ale myslím, že není správný. V podstatě by to nemělo být na těch serverech. Jak mám vědět, že to není kradený.“ (Marie, 67) Například Daniela — stahující filmy z nelegálního zdroje prostřednictvím předplaceného kreditu — byla přesvědčena o tom, že pokud za stažený obsah na internetu platí, musí se jednat o legálně šířený obsah: „Myslím, že pokud si to [předplacený kredit služby Ulož.to] zaplatím, tak je to legální. Podmínky Ulož.to tím neporušuju a můžu si v klidu stahovat, co chci.“ (Daniela, 20)

Požadavek zákona na zjevnost oprávněného, resp. poctivého zdroje z hlediska běžného člověka a jeho rozumu při vynaložení běžné opatrnosti³¹⁾ klade na tyto informanty zřejmě příliš vysoké nároky. Pro některé informanty nebyl však rozdíl mezi legálním a nelegálním internetovým zdrojem dat vůbec důležitý: „Podívej, je mi celkem jedno, jestli to je legálně, nebo ilegálně nahrané.“ (Jiří, 24) Převažujícími důvody, proč spotřebitelé opomíjejí či porušují zákonné normy pro distribuci a spotřebu kulturních obsahů, jsou lhostejnost, neznalost zákona či domněnka, že pořízení neautorizované kopie díla pro osobní potřebu je v souladu se zákonem.

Hlavní důvod, proč informanti nereflektují zákon, nicméně spočívá v tom, že stahování neautorizovaného obsahu považují jednoduše za normální a běžnou součást spotřeby požadovaného populárního obsahu. „Normálnost“ stahování se v jejich odpovědích projevuje tím, že je vnímáno jako neformální a implicitně sdílené pravidlo pro pořizování audiovizuálního obsahu na internetu: „Stahování považuji za zcela běžnou věc, jako když si jdu koupit noviny do stánku.“ (Jakub, 24) Jinak řečeno, normalita stahování spočívá jednoduše v tom, že se jedná o sociální normu. U některých starších a technicky méně zdatných respondentů se tato normalita a nízká reflektivita ve vztahu k legálnosti či legitimnosti získávání obsahů z nelegálních zdrojů projevovala tím, že o stažení většinou požádají technicky zdatnější rodinné příslušníky: „Když se chci kouknout na nějaký no-

AutZ, § 29, odst. 1. Právní názory na legitimitu stahování obsahů z nelegálních zdrojů se v ČR ovšem různí. Na jedné straně ochránci majetkových práv autorů tvrdí, že stahování filmů z internetu, a to především stahování ze služeb jako P2P síť, datová úložiště a FTP servery, není podle české legislativy užitím díla pro osobní potřebu, neboť uživatelé stahují díla přímo z nelegálního zdroje v přímé závislosti na protiprávním jednání jiných osob, které díla bez souhlasu nositelů práv neoprávněně užívají, resp. sdílejí. Uživatel stahující film z nelegálního zdroje podle této právní interpretace vstupuje do hospodářské soutěže s normálním ekonomickým využíváním díla a způsobuje autorovi neodůvodněnou ztrátu příjmů. Srov. Česká protipirátská unie, *Lze stahování filmů z internetu považovat za užití pro osobní potřebu?* Online: <<http://www.cpufilm.cz/faq.html#4>>, [cit. 20. 11. 2016]. Na druhé straně právní odborníci namítají, že není zřejmé, do jaké míry lze po uživateli v praxi požadovat, aby ověřoval legálnost zdroje, ze kterého daný obsah stahuje. Kromě toho právní povaha zdroje rozmnoženiny jako taková nehraje v českém právním řádu při posuzování dovolenosti stahování žádnou roli. Skutečnost, že uživatel pořídil rozmnoženinu díla chráněného autorským právem z nelegálního zdroje, proto v právním systému ČR automaticky neznamená porušení autorského práva. Podmínku, že dovolené pořízení kopie díla pro osobní potřebu nesmí být v rozporu s běžným způsobem užití díla, omezující výjimku z exkluzivního autorského práva na rozmnožování díla nelze přitom chápat zjednodušeně, protože z exkluzivní povahy autorských práv automaticky vyplývá, že každé neautorizované užití díla je v rozporu s jeho běžným užitím. Zdali je tato podmínka splněna, je třeba rozhodnout teprve na základě zkoumání konkrétních ekonomických účinků zhotovení kopie pro osobní potřebu na relevantním trhu. Viz např. Usnesení Nejvyššího soudu České republiky ze dne 25. 3. 2009, sp. zn. 5 Tdo 234/2009; Matěj Myska, *Limity rozmnoženiny pro osobní potřebu*. In: Radovan Dávid – David Sehnálek – Jiří Valdhan (eds.), *Dny práva*. Brno: Masarykova univerzita 2010. Online: <[http://dvp.sehnalek.cz/files/prispevky/05_obcan/Myska_Matej_\(4799\).pdf](http://dvp.sehnalek.cz/files/prispevky/05_obcan/Myska_Matej_(4799).pdf)>, [cit. 20. 11. 2016].

31) Zákon č. 40/1964 Sb., občanský zákoník (ObčZ), § 4, odst. 1.

vej film, o kterým si někde něco přečtu a zaujmě mě, tak řeknu synovi, ať mi ho stáhne.“ (Aneta, 62)

Pro bližší charakteristiku této normy lze využít typologii sociálních norem, kterou vypracoval Robert Cialdini.³²⁾ Cialdini rozlišuje mezi injunktivními a deskriptivními normami na základě jejich odlišného zdroje a účinku na jednání sociálních aktérů. Zatímco injunktivní norma se utváří na základě aktérova názoru, jak by měl podle významných druhých (rodina, vrstevníci, spolupracovníci, známí a osobní autority) jednat, deskriptivní norma se ustavuje na základě aktérova názoru, jak se ostatní lidé — především ti, kteří patří k referenční skupině aktéra — v dané situaci chovají. Aktéři podle Cialdiniho jednají v souladu s injunktivními normami na základě jejich internalizace či z obavy z následných sankcí. Deskriptivní normy jsou pak pro jednání aktérů určující proto, že jim poskytují návod, jaké jednání je v dané situaci náležité. Zatímco injunktivní normy jsou explicitně artikulovanými požadavky a nároky prosazovanými určitou skupinou aktérů či většinou populace, deskriptivní normy odrážejí určitou pravidelnost v jednání aktérů, které je natolik konzistentní a rozšířené, že formuje implicitní pravidla pro jejich chování. Z odpovědí našich informantů jednoznačně vyplývá, že norma pro kopírování audiovizuálního obsahu na internetu je normou deskriptivní:

Stahování mi přijde normální ... normální asi proto, že je to jakoby akceptované tou společností. Jde hodně o ten sociální aspekt, protože krádež v obchodě je sociálně samozřejmě neakceptovatelná aktivita, za kterou tě odsoudí, kdežto tohle společnost úplně začlenila do svých běžných činností ... je to něco úplně normálního, o čem se normálně bavíme, třeba: Viděl jsi to? Jo, stáhl jsem si to a půjčím ti to, kdežto kdyby někdo řekl Viděl jsi ten nový film, co teďka vyšel na DVDčku? Jo, ukradl jsem ho v obchodě, tak to samozřejmě vůbec nepřichází v úvahu. (Petra, 24)

Stahování představuje pro informanty zcela běžný a nereflektovaný způsob pořizování požadovaného obsahu. Automatismus této normy pramení v přesvědčení informantů, že se jedná o společensky rozšířený a běžný způsob, jakým je v současnosti pořizován audiovizuální obsah: „V dnešní době je stahování masové a naprosto běžné a od těch 15, 16 let, co já si pamatuju, to v podstatě považuju za úplně běžnou součást každodenního života.“ (Katarina, 30)

O normálnosti a běžnosti stahování svědčí rovněž skutečnost, že při něm informanti nezažívají podle vlastních slov žádné zvláštní emocionální pohnutí. Jedná se o běžnou rutinní praxi bez valenčně zabarvených — ať už negativních či pozitivních — doprovodných pocitů. Pokud se vůbec nějaké pocity dostavují, jsou jimi radost ze staženého obsahu a možnosti následného zhlédnutí či vděk vůči anonymní osobě, která požadovaný obsah sdílí: „Stahování je pro mě tak familiérní, jako když jdu na stránky Google ... takže to ve mně nevyvolává žádné pocity. V tu chvíli se spíš těším na ten výsledek, až si to pustím.“ (Katarina, 30)

32) Robert Cialdini – Carl Kallgren – Raymond Reno, A Focus Theory of Normative Conduct: A Theoretical Refinement and Reevaluation of the Role of Norms in Human Behavior. *Advances in Experimental Social Psychology* 24, 1991, s. 201–234.

Lze proto uzavřít, že důvodem slabého vlivu právní regulace na chování spotřebitelů je její neznalost či rozšířená interpretace, že pořizování obsahu nabízeného na internetu pro vlastní potřebu není podle české legislativy v rozporu se zákonem. Kromě toho u části respondentů, kteří reflektovali napětí mezi jejich spotřební praxí a zákonem, převažovala lhostejnost či jeho ironické zlehčování. Analýza nelegálních distribučních praktik ovšem odhalila, že vliv zákona je v první řadě neutralizován faktem, že pořizování digitálního obsahu z nelegálních zdrojů na internetu se pro spotřebitele stalo běžnou spotřebitelskou praxí, která má status deskriptivní a často i nereflektované sociální normy.

Výše uvedená zjištění mají důležité implikace pro veřejnou politiku informačních kampaní, jejichž cílem je odradit spotřebitele od pořizování populárních obsahů z nelegálních zdrojů a prosazovat určité injunktivní normy pro kopírování digitálních obsahů. Tyto kampaně mohou mít totiž nezamýšlený opačný důsledek, pokud způsobí, že jejich adresáti si začnou myslet, že podle těchto norem jedná jen velmi malý počet lidí, protože v opačném případě by je nebylo třeba prosazovat prostřednictvím marketingových kampaní, a tudíž dojde k posílení normativnosti — skutečně či domněle — obecně rozšířeného vzorce chování.

Zákonné regulace či reklamní kampaně typu „Filmy nejsou zadarmo“ nemusí být proto dostatečně účinným nástrojem pro změnu spotřební praxe digitalizovaných autorských děl, pokud nebudou v souladu či nebudou podpořeny dalšími kontextuálními faktory, mezi které patří v první řadě legální nabídka kulturních obsahů uspokojující potřeby publika, pro které je určující potřeba pohodlného přístupu k požadovanému obsahu, a v druhé řadě internalizované etické normy pro kopírování digitálních obsahů (např. pocit férovosti ve vztahu k obchodním modelům kulturních průmyslů či redukce sociální distance mezi majiteli autorského práva a spotřebiteli), jejichž analýze je věnován následující oddíl.

Etika stahování

Z rozhovorů s informanty vyplynulo, že stahování populárních (především audiovizuálních) obsahů je pro ně zcela běžnou a normální spotřební praxí, která není předmětem hlubší reflexe či etické rozvahy. Například na přirovnání mezi stažením obsahu a krádeží zboží v kamenném obchodě reagovali informanti překvapeně, často neměli po ruce koherentní odpověď, popř. analogii intuitivně odmítli, ale nedokázali své odmítnutí dostatečně zdůvodnit. Je-li informantům doporučen nějaký audiovizuální produkt, jednou z prvních a zcela běžných reakcí je, že si ho vyhledají na internetu a stáhnou za účelem zhlédnutí či poslechu.

Je tedy pořizování — povětšinou neautorizovaných — online obsahů zcela instrumentální volbou zohledňující pouze textuální (atraktivita obsahu, jeho aktuálnost atd.) a bezprostřední kontextuální aspekty pořizovaného média (snadná uživatelská přístupnost obsahu, nízká či nulová cena) a opomíjející širší kontext spotřeby zastoupený zákonem a etickými normami? Navzdory nízké reflektivě dotazovaných informantů ve vztahu k pořizování nelegálně šířených obsahů lze v jejich odpovědích zaznamenat několik implicitních morálních intuicí, které vyplynuly na povrch tehdy, když byli explicitně konfron-

tování s odlišnými názory na legitimitu stahování a sdílení neautorizovaných kopií děl a modelovými scénáři.

(1) Účastníci výzkumu rozlišují mezi stahováním neautorizovaného online obsahu pro vlastní potřebu a stahováním za účelem jeho dalšího prodeje a finančního výtěžku. Přičemž komerční stahování odsuzují: „Jako normální člověk, když stahuje, tak ujde zisk tomu tvůrci, ale když na tom začne ještě vydělávat, tak to už je špatně.“ (Josef, 23) Jinak řečeno, informanti považují pořízení neautorizované kopie díla kvůli navýšení směnné hodnoty, nikoli kvůli jeho užitné hodnotě, za eticky závadné, a dokonce je označují za „krádež“, tj. obohacení na úkor oprávněného finančního zisku autora. Informanti zároveň odmítají přirovnání stahování pro vlastní potřebu ke krádeži, i když je někteří z nich vnímají jako eticky problematické, nicméně v porovnání s komerčním stahováním jako relativně nezávadné.

(2) Pokud informanti mají pozitivní vztah k tvůrci obsahu, ať už na základě osobní známosti či obliby jeho tvorby, pak jsou také spíše ochotni volit finančně nákladnější a časově náročnější způsob pořizování jeho produkce. Například jsou ochotni zakoupit DVD namísto nelegálního stažení digitální kopie:

Ale zase přes to iTunes si třeba koupím CDčko nebo nějakého hudebníka, který teda, jednak je opět složitě ho někde stáhnout a ten druhý argument, který je pro mě silný, že třeba opravdu chci toho hudebníka podpořit. Jako třeba Madonnu, jako to neposlouchám, ale to je příklad, že třeba takový mainstream, jako je Madonna a podobně, kteří opravdu vydělávají spoustu peněz, tak tam mě prostě není líto to stáhnout, protože vím, že i když je to nemorální, tak vím, že když jim to CDčko jakoby takhle ukradnu online, tak že je to určitě nepoškodí a nezruinuje to jejich nějaké živobytí. Ale kdežto, když je to nějaká třeba menší kapela nebo nějaký hudebník, nevím, alternativní, menší, český, tak vím, že když si koupím jeho CDčko za tři stovky, tak ho to třeba podpoří a má to větší smysl. Takže tak. (Katarina, 30)

Tento postoj je u informantů povětšinou spjat s lokální alternativní hudební či filmovou produkcí, kde je sociální a geografická vzdálenost minimalizována, a často je artikulován v opozici vůči globálnímu hudebnímu a audiovizuálnímu průmyslu.

(3) Bez ohledu na to, jaký osobní vztah mají informanti k autorovi díla, téměř všichni implicitně zastávají pracovní teorii hodnoty. Uznávají, že umělci vzniká vlastnický nárok na vytvořené dílo, protože vzniklo prostřednictvím jeho pracovního úsilí, resp. tvůrce vytvořil hodnotu, která předtím neexistovala: „Když na tom odvedu tu práci, tak přece je to moje vlastnictví, něco vyrobím. To je stejné jako s jakoukoliv jinou věcí, takže když to někdo chce ode mě koupit, tak by za to měl platit.“ (Marta, 41) Přiznání vlastnictví vytvořeného objektu jeho autorovi vysvětluje etické výhrady informantů vůči neautorizovanému šíření díla za účelem finančního zisku. Informanti je považují za nesprávné, protože může způsobovat autorovi újmu na oprávněném zisku z prodeje díla.

Vyplývá z výše uvedených zjištění závěr, že informanti stahující online obsahy z nelegálních zdrojů jsou neetičtí a ve svých výpovědích nekoherentní? Na jedné straně je stahování neautorizovaného obsahu pro ně zcela normálním způsobem pořizování obsahu, na straně druhé ale uznávají, že stahování je nesprávné v tom smyslu, že může způsobovat

finanční škodu tvůrci obsahu. Na rozpor mezi svým jednáním a morální intuicí někteří informanti reagují argumentem, že stahovaný obsah by si za jiných okolností nepořídili (nezakoupili), a tudíž žádnou škodu potenciálnímu zisku náležejícímu tvůrci nezpůsobují:

Já osobně, když něco stáhnou tak pro sebe, ale jak pořád říkám, já stejně do kina nepůjdu, takže u mě stejně na tom nikdo neztratí, jo, že jednou se to objeví v televizi za rok za dva a stejně bych to viděl, když bych ho nestáhl, tak prostě nestáhl. Prostě mě to, na mně neprodělá, si myslím teda, výrobce toho filmu. (Jaroslav, 26)

Jiní informanti na rozporuplnost svého jednání a přesvědčení reagují zaujetím sebe-ironizujícího postoje:

T: Sdílíš stažené filmy dál?

R: Tak jen když jsem na těch torrentech, jinak pak už ne. Ale to je jen kvůli té technologii. Budu mít asi nový notebook, tak tam okamžitě torrenty rozjedu a budu zase šířit zlo [pobaveně].

T: Proč právě zlo?

R: Ty mě chytáš za slovo. Protože vlastně to pouštění dál je takový malý podraz na tu produkci.

Většina informantů volí ovšem instrumentálně jednodušší a méně nákladnější způsob pořízení neautorizované digitální kopie díla, aniž by měla potřebu obhajovat a vysvětlovat nesoulad svého jednání s implicitně zastávanou morální intuicí.

(4) U informantů je patrná větší ochota podpořit výrobce díla jeho zakoupením, pokud je dané dílo předmětem vícenásobné spotřeby (software, hudba). U děl jednorázové spotřeby (filmy, televizní seriály) je patrná neochota investovat do zakoupení díla za stávající tržní ceny. Například Martin (29) v souladu s logikou morální ekonomie³³⁾ předkládá následující výpočet směnné hodnoty výrobku:

Hele, kdybych to měl počítat na užitnou hodnotu tomu člověku, tak ten film vidím jednou dvakrát a ten program používám tolikrát, kdybych to měl zprůměrovat a vydělit tím číslem, tak podle toho, jakou to má užitnou hodnotu, tak takovou by to mělo mít normální hodnotu.

Informanti totiž pokládají tržní ceny filmů a televizních seriálů v porovnání s cenami „trvanlivějších“ kulturních forem a „jedinečných“ událostí, jakými jsou návštěva kina či koncertu, za neúměrně vysoké, a tudíž za nespravedlivé:

33) Roger Silverstone – Eric Hirsch – David Morley, *Information and Communication Technologies and the Moral Economy of the Household*. In: Roger Silverstone – Eric Hirsch (eds.), *Consuming Technologies: Media and Information in Domestic Spaces*, London: Routledge 1992, s. 15–31.

Je mi líto dávat peníze za něco, co se mi třeba nebude líbit, ale prostě, já nevím, půjdu do kina, bude se mi tam líbit ten film tolik, že ho prostě budu chtít vidět třeba i tisíckrát znova, tak si ho půjdu koupit, prostě. (Josef, 23)

(5) U některých informantů byla patrná nedůvěra vůči distribučním společnostem či kolektivním správcům práv, kteří podle nich fakticky připravují umělce o jejich zasloužený zisk a brání volnému šíření informací ve společnosti. Jeden z informantů naléhavým tónem hlasu vysvětluje svou nedůvěru:

Já když už teda chci odměnit práci, tak ji chci dát někomu, kdo tu práci odvedl. Nepotřebuju to dávat nějakému Ochrannému svazu (OSA). On nemá žádnou zásluhu na tom díle absolutně a stejně z toho jakoby rýžuje. To oni jsou ti zloději, to oni kradou těm umělcům, ne my, ale oni kradou těm umělcům nejvíc. (Jakub, 24)

Lze výše uvedená vyjádření informantů konceptualizovat jako legitimizační strategie vlastního eticky závadného jednání či jako neutralizační strategie implicitně pociťovaného provinění?³⁴⁾ Tato interpretace je neslučitelná jednak s výzkumnými daty a jednak s metodologií výzkumu. Nikdo z informantů neměl potřebu své jednání, resp. stahování neautorizovaných obsahů, které by považoval za neetické či společensky nepřijatelné, v rozhovoru omlouvat či ospravedlňovat. Kromě toho je z metodologického hlediska vedení kvalitativního výzkumu nepřijatelné připisovat informantům záměry, které z jejich odpovědí nijak nevyplývají. Koneckonců naprostá většina účastníků výzkumu na stahování neautorizovaného obsahu nespatořovala nic problematického a neměla potřebu toto své spotřební chování reflektovat či vysvětlovat.

Závěr

Kvantitativní výzkum četnosti a distribuce diváckých praktik v České republice ukazuje, že spotřebitelé audiovizuálních obsahů postupně přecházejí od kontinuálního televizního média k nekontinuálním a selektivním diváckým praktikám spjatým s užíváním nových digitálních médií, a to navzdory skutečnosti, že televize v ČR nadále zaujímá výsadní postavení mezi audiovizuálními médii.³⁵⁾ Realizovaný kvalitativní výzkum ukázal, že tento postupně sílící přechod je doprovázen absencí bližšího povědomí o autorskoprávní ochraně audiovizuálních děl (ale nejen jich) dostupných na internetu. Kvalitativní výzkum dále ukázal, že stahování audiovizuálních obsahů je spotřebiteli považováno za zcela běžný a reflektivně nezatížený způsob získávání požadovaného obsahu. Tato spotřební praxe má status deskriptivní normy zakládající svou normativnost v přesvědčení informantů, že daná praxe se těší široké přijatelnosti mezi ostatními spotřebiteli.

Výzkum dále ukázal, že střet mezi jednáním a zákonnou normou nelze redukovat pouze na střet mezi neetickými spotřebiteli na jedné straně a autorským zákonem na straně

34) Více k tomu viz např. J. Ingram – S. Hinduja, *Neutralizing Music Piracy*, c. d.

35) J. Macek a kol., *Old and New Media in Everyday Life of Czech Audiences*, c. d.

druhé či vykládat spotřební praxi informantů po vzoru neutralizačních či legitimizujících praktik společensky deviantního jednání. Rovněž nelze praxi pořizování nelegálně distribuovaných obsahů pojímat jako reflektovaný opoziční postoj vůči korporátnímu mediálnímu průmyslu. Tato spotřební praxe se odehrává v kontextu, který je tvořen volbou typu mediálního rozhraní pro recepci požadovaného obsahu a dalšími instrumentálními ohledy, jakými jsou potřeba kontroly nad časovostí recepce, morální ekonomie spotřebitelů, omezený systém mediální distribuce příslušných obsahů a pragmatická potřeba spotřebitelů dělat věci jednoduchým a efektivním způsobem.

V perspektivě realizovaného výzkumu se internetové pirátství ukazuje jako součást postupné proměny mediální krajiny a diváckých praktik v ČR. Fenomén internetového pirátství v ČR je proto třeba vnímat v širší perspektivě jako výsledek pragmatické volby, která je spíše než negativními povahovými vlastnostmi spotřebitelů podmíněna špatnou distribuční nabídkou audiovizuálních obsahů, která nedokáže flexibilně reagovat na potřeby uživatelů a změny diváckých praktik v souvislosti s rozvojem digitálních technologií. Potřebu cenově přijatelnější, pohodlnější, kvalitnější a v očích spotřebitelů férovější distribuční služby nabízející audiovizuální digitální obsahy a tím i vybalancování ekonomických zájmů tvůrců na jedné straně a zájmů spotřebitelů na straně druhé výstižně vyjádřil jeden z informantů:

Chápu to, že nějaká ochrana těch autorů, ale myslím si, že kdyby ... já kdybych byl autor a nabízel v takovém měřítku takový produkt, ať už se jedná o hru, hudbu, film, nebo cokoli, co sdílím na internetu nebo nabízím i k prodeji, tak asi bych ocenil, kdyby si to třeba 9 lidí z 10 koupilo byt' za nějakou směšnou zkušební cenu, a potom část z nich mi to zaplatilo za plno, než aby si to jeden koupil a devět si to prostě postahovalo nějak načerno. Jo, věřím, že mezi tím je nějaká střední cesta, která nemusí jít skrze nějaký tvrdý, jak to říct, zásah z jedné nebo druhé strany. (Michal, 28)

Navzdory slabému právnímu vědomí nebo spíše právě kvůli němu a navzdory instrumentálním motivům ke stahování disponují spotřebitelé implicitními hodnotícími kritérii pro odlišení legitimní a nelegitimní kopie díla. Informanty sdílené sociální normy regulující stahování online obsahu se nicméně liší od právních předpisů. Přesto je lze považovat za etické, protože umožňují aktérům artikulovat představu o tom, které spotřební praktiky jsou správné, a které naopak nesprávné. Informanti přiznávají autorovi vlastnické právo na jím vytvořený objekt a nárok na kompenzaci za investovaný čas, úsilí a kreativitu, přestože jejich představy o těchto právech přímo nekorespondují s autorským zákonem. Rovněž rozlišují mezi eticky nepřijatelným stahováním či sdílením neautorizovaného obsahu na internetu za účelem komerčního zisku, které poškozují práva a zájmy autora, a přijatelným stahováním obsahu pro vlastní potřebu.

Výsledky výzkumu mají explorační povahu. Navazující výzkumy prohlubující porozumění dílčím aspektům výše tematizované komplexní problematiky by se v budoucnosti měly zaměřit především na 1) detailnější kvalitativní popis a klasifikaci nelegálních spotřebních praxí, popř. na kvantitativní výzkum jejich zastoupení v české populaci ve vztahu k příslušnému typu konzumovaného obsahu; 2) deskriptivní výzkum etických zásad spotřebního chování v kontextu širšího porozumění žité praxi a hodnotové orientaci spotře-

bitelů; 3) výzkum obchodních a distribučních modelů ve vztahu k rozmanitým typům populárních obsahů a médií a jejich vliv na spotřební chování příslušného publika; 4) výzkum porozumění a reflexe zákonných opatření regulující distribuci a spotřebu autorskoprávně chráněných obsahů v ČR ze strany nejen jejich spotřebitelů, ale také tvůrců (majitelů práv) a distributorů; 5) komplexní výzkum postojů, zájmů a praxí aktérů kulturního pole (tvůrců, kolektivních správců práv, distributorů a spotřebitelů) k produkci, distribuci a spotřebě autorských děl v digitální ekonomice, který může sloužit jako informační báze pro reflektivně vyvážený návrh normativních (etických) pravidel pro šíření a kopírování digitálních obsahů.

Citované filmy:

Star Wars: Epizoda I — Skrytá hrozba (Star Wars: Episode I — The Phantom Menace; George Lucas, 1999), *Star Wars: Epizoda II — Klony útočí* (Star Wars: Episode II — Attack of the Clones; George Lucas, 2002), *Star Wars: Epizoda III — Pomsta Sithů* (Star Wars: Episode III — Revenge of the Sith; George Lucas, 2005), *Star Wars: Epizoda IV — Nová naděje* (Star Wars: Episode IV — A New Hope, 1977; George Lucas), *Star Wars: Epizoda V — Impérium vrací úder* (Star Wars: Episode V — The Empire Strikes Back; Irvin Kershner, 1980), *Star Wars: Epizoda VI — Návrat Jediho* (Star Wars: Episode VI — Return of the Jedi; Richard Marquand, 1983), *Star Wars: Síla se probouzí* (Star Wars: Episode VII — The Force Awakens; J. J. Abrams, 2015).

Mgr. Pavel Zahrádka, Ph.D. (1977)

vyučuje filozofii a sociologii na Univerzitě Palackého v Olomouci. V roce 2010–2011 vyučoval estetikou a teorii umění jako zastupující profesor na Münsterské univerzitě. V současnosti (2015–2017) vede mezinárodní výzkumný tým zabývající se etikou kopírování v Centru pro interdisciplinární výzkum (ZIF) v Bielefeldu a spolupracuje se Státním fondem kinematografie na analýze opatření Evropské komise pro zavedení jednotného digitálního trhu.

SUMMARY

The Ethics of Copying of Cultural Content*A Qualitative Study of Internet Piracy in the Czech Republic*

Pavel Zahradka

The study summarizes the results of the qualitative research of consumer practices of simple Internet users regarding cultural (mainly audiovisual) content in the Czech Republic. The practice was explored in the context of changing consumption habits and needs of Czech audiences as a consequence of advancing digitalization of media. The study emphasizes the understanding of reasons behind the tendency of respondents to consume content from illegal sources and their reflection on the lawfulness and legitimacy of dissemination and consumption of illegally distributed content. The result of the study is a reconstruction of the ethics of copying that the "Internet pirates" implicitly adhere to.

Martin Zelený

Sběratelství a sekundární trh s filmovými kopiemi v České republice

Pojem sekundární trh v oblasti obchodu označuje trh s předměty, které již byly jednou prodány, přičemž v mnoha případech nebyly vůbec určeny k prodeji.¹⁾ Tento termín je příležitostně možné zaměňovat s trhem s použitým zbožím. Vedle jiných jde o trhy s antikvitami, výtvarným uměním a trhy se sběratelskými předměty, mezi které patří i sekundární trh s filmovými kopiemi. Ten je tvořen relativně úzkou, víceméně neinstitucionalizovanou skupinou aktérů a jeho distribuční kanály, mechanismy a vnitřní děje jsou neprozkoumané a díky určité míře uzavřenosti trhu, tak typické pro sběratelské trhy, v zásadě velmi obtížně prozkoumatelné.

Jedním z hlavních témat diskutovaných v rámci filmového průmyslu posledních přibližně deseti let byla digitalizace a s ní spojené ukončení nebo přinejmenším omezení výroby klasických filmových kopií, přičemž klasickou filmovou kopií je zde míněn filmový záznam uložený na filmový pás bez ohledu na jeho formát a parametry.²⁾ V tomto období došlo k transformaci distribuce premiérových děl z filmového pásu na harddisky s digitální verzí filmu, což některé vedlo k úvahám o úpadku zájmu o klasický filmový materiál.³⁾ Navíc v nedávné minulosti, kdy postupně docházelo k nástupu digitálních nosičů typu DVD a později Blu-Ray, se zdálo, že veřejnost již nebude mít zájem navracet se ke starým, mnohdy složitým, poruchovým a nedostupným technologiím. Retro móda, tak často pozorovatelná v jiných odvětvích, však zasáhla i trh s klasickými filmovými kopiemi. V České republice tak stále existuje poměrně malý, leč nezanedbatelný trh, na kterém jsou obchodovány nejrůznější typy nosičů filmové informace, které se napříč dějinami objevily.

Od konce 19. století bylo používáno mnoho různých formátů, dominantní postavení na sekundárním trhu mají ovšem 8mm, 16mm a 35mm filmové kopie. Cílem tohoto člán-

1) Louis-André Gérard-Varet, On Pricing the Priceless: Comments on the Economics of the Visual Art Market. *European Economic Review* 39, 1995, č. 3–4, s. 509–518.

2) Dennis Vetter, Neviditelná proměna: Kdo si všímá digitalizace? *Cinepur* 19, 2012, č. 83, s. 56–60.

3) Aleš Danielis, Rok změny / Česká filmová distribuce 2009. *Cinepur* 17, 2010, č. 68, s. 13.

Matt Hanson, *The End of Celluloid: Film Futures in the Digital Age*. Brighton: RotoVision, 2004.

ku je stručně nastínit historický kontext a podrobněji popsat situaci na sekundárním trhu s filmovými kopiemi v posledních třech letech, zjistit, jaký formát je nejčastěji obchodován a za jaké ceny. Dále, jaké je rozložení obsahu filmových kopií, co tvoří nabídku, jaké jsou hodnoty, preference a motivace kupujících.

Aukční rekordy a celkový růst sekundárního trhu s výtvarným uměním přitahují pozornost i k ostatním sekundárním trhům. Těm však, na rozdíl od výtvarného umění, akademická obec doposud nevěnovala pozornost. Přitom se jedná o značně specifické trhy a literatura vztahující se úzce k trhu s výtvarným uměním je pro popis trhu s sekundárními filmovými kopiemi využitelná pouze do určité míry. Trh s výtvarným uměním nelze jednoduše srovnávat s velice specifickým trhem s filmovými kopiemi, pro něj je mimo jiné charakteristická relativně snadná technická reprodukce. Oba trhy, respektive obchodované komodity, ale vykazují některé společné charakteristiky.⁴⁾ V obou případech lze diskutovat o tom, zda původ poptávky spočívá ve vztahu k materiální podobě, či obsahové podstatě díla, tento problém je ovšem komplikovaný. Film, stejně jako kterékoli jiné výtvarné dílo, na diváka intenzivně působí vizuálními prvky, vedle jiných i celkovým vzhledem obrazu, jenž je mimo jiné ovlivněn typem použité techniky, tedy tím, zda je film natáčen a promítán analogovou či digitální formou (či jejich kombinací). Použitý typ techniky se pak, někdy více, někdy méně, může podílet na dotvoření celkového vyznění díla. Někteří autoři z filmu příbuzného fotografického odvětví dodnes tvrdí, že i k dokonalosti dotažené digitální provedení postrádá osobnost tvůrce už jen tím, že umožňuje veškerý pořízený materiál následně upravovat a výstup může původní materiál připomínat již jen vzdáleně.⁵⁾ V případě filmu se samozřejmě již několik desetiletí využívá digitální postprodukce, o něco kratší dobu pak digitální projekce. Část filmových autorů soudí, že klasický filmový pás má stále svůj specifický vizuální projev, který jej odlišuje od filmu natočeného pouze za využití digitálních technologií.⁶⁾ V oblasti filmového promítání se objevuje také názor, že „digitalizace se odehrává výhradně v projekčních kabinách kin a pro diváka nepřináší nic nového“,⁷⁾ neboť divák běžně nedokáže projekci z filmového materiálu rozlišit od projekce z DCP.

Estetické citění veřejnosti se však formuje dlouhodobě, a tak je zde výrazná tendence upínat se k analogovému výrazu filmu na základě historicky vytvořené divácké zkušenosti.⁸⁾ Zájem o klasické kopie a vlastně celou analogovou kinematografii v době, kdy se většina průmyslu ubírá směrem k digitálním technologiím, lze v tomto smyslu vysvětlit vztahem mezi technofilií a nostalgií, jak ho popsali Jan Hanzlík a Karel Čada:

4) Ethan Wagner – Thea Wagnerová Westreichová, *Sbírání umění: vášeň, investice a mnohem víc*. Zlín: Kniha Zlín 2015.

5) Antonia Bards, Digital photography and the question of realism. *Journal of Visual Art Practice* 3, 2004, č. 3, s. 209–218.

6) W. W. Dixon, The Celluloid Backlash: Film Versus Digital Once More. *Quarterly Review of Film and Video* 33, 2016, č. 2, s. 122–130.

7) Aleš Danielis, Svět filmu bez perforace. Hrozby a příležitosti digitální filmové distribuce. *Iluminace* 25, 2013, č. 2, s. 89–101, zde 92.

8) Franziska Hellerová, Proč se zabývat dějinami filmu? Několik poznámek k otázce, jak digitalizace mění náš obraz minulosti. *Iluminace* 27, 2015, č. 2, s. 41–56.

Technofilii doplňuje nostalgie: lidé jsou sice fascinováni inovacemi, zároveň však mají tendenci vytvářet si emocionální pouto ke konkrétním materiálním objektům. Zatímco technofilie znamená tepající vyhledávání stále dokonalejších zážitků, nostalgie buduje vztah k lokálnímu kontextu, společné paměti a k zážitkům prožitým v minulosti.⁹⁾

Z našeho hlediska je podstatná i perspektiva toho, kdo ovládá projektor a ovlivňuje zkušenost diváka. Pro osobu řídící projekci se může projekce filmového pásu stát formou rituálu, který lze srovnat s pouštěním vinylové gramodesky.¹⁰⁾ Na rozdíl od projekce, například na digitálním formátu DVD, není z technického hlediska vhodné filmový pás zastavovat a jak promítač, tak divák jsou v podstatě nuceni se na filmový obsah koncentrovat ve vyšší míře a konzumovat dílo více jako celek. S promítáním klasických filmových kopií se pojí celá řada specifických úkonů, jako je zavádění pásu, nutnost ostřit, ale i specifický zvukový projev přístroje, což jen dotváří dojem výjimečnosti celého promítání a přispívá k rituální povaze promítání jako takového. Nelze však opominout ani společenský rozměr promítání. Jak vysvětluje Jeremy Braddock v návaznosti na další autory, sběratelská činnost umožňuje formovat sebe sama jako subjekt, ale také oslovit svou sbírkou veřejnost.¹¹⁾ Sběratelská činnost může být ve větší či menší míře spojena s touhou vytvořit ze sbírkového předmětu exponát, představit ho druhým — v kontextu amatérských sběratelů přinejmenším úzkému okruhu blízkých, přátel či jiných sběratelů. Promítání filmových kopií v domácím prostředí sice můžeme z dnešního hlediska vnímat jako nepraktické, avšak bylo iniciováno již v roce 1896, kdy se začaly vyrábět první filmové projektory určené pro domácí promítání,¹²⁾ a může být pro sběratele z výše uvedených důvodů atraktivní i v současnosti.

Fenomén sběratelství a sekundárního trhu s filmovými kopiemi v jistém smyslu dokládá existenci „archivního impulzu“, který popsal v návaznosti na práci Hala Fostera Peter Walsh. Zmíněný impulz k vytváření filmových sbírek podle Walshe existuje „mimo rámec formálního vzdělávání a oficiálních institucí zavedené filmově-archivářské praxe“, je motivován snahou o „zachovávání přístupu a snaží se poctivě pečovat o širší cinefilní kulturu“.¹³⁾ Jak dále upozornil například Jan Trnka, filmové sběratelství má v prostoru dnešní České republiky dlouholetou tradici. Nejde tedy o zcela nový jev iniciovaný digitalizací, ale o fenomén sahající až do 20. let 20. století,¹⁴⁾ který však může po nástupu digitalizace nabývat nových významů.

9) Jan H a n z l í k – K a r e l Č a d a, Technické vymoženosti, americké trháky a nezbytný popcorn: Konstrukce kulturní zkušenosti z multikina v českém denním tisku. *Illuminace* 19, 2007, č. 1, s. 105–123, zde 115.

10) Mark P r i g g, Vinyl junkies: A new generation of music fan is realising that the best quality sound still comes via the turntable. *The Evening Standard*, 24. 1. 2011, s. 35; Jim C o n n o l l y, Vinyl ritual?: I sacrifice a goat, I pour a glass of wine, I organise my records. *BBC*. Online: <<http://www.bbc.co.uk/newsbeat/article/32222826/vinyl-ritual-i-sacrifice-a-goat-i-pour-a-glass-of-wine-i-organise-my-records>>, [cit. 26. 7. 2016].

11) Jeremy B r a d d o c k, *Collecting as Modernist Practice*. Baltimore: John Hopkins University Press 2012, s. 2–3.

12) Barbara K l i n g e r, *Beyond the Multiplex. Cinema, New Technologies, and the Home*. Berkeley: University of California Press 2006, s. 6.

13) Peter W a l s h, Zrod digitálních videoték a přetrvávání archivního impulzu. *Illuminace* 27, 2015, č. 2, s. 57–71, zde 57.

14) Jan T r n k a, Výběr audiovizuálních materiálů ve Filmovém archivu Československého filmového ústavu, 1963–1993. *Illuminace* 27, 2015, č. 2, s. 87–93, zde 87.

Sběratelství jako takové někdy bývá spojováno s obsedantně kompulzivními poruchami, je však procesem aktivního, selektivního a vášnivého vlastnění věcí, které může nebo nemusí vyjímát z obvyklého užívání a vnímá je jako součást souboru neidentických předmětů nebo dojmů. Lidé, kteří věci sbírají, o nich obvykle také něco musí vědět. Sbírání je musí opravdu bavit, musí se v oboru vzdělávat, a proto není pro lidi, kteří pouze chtějí tendenčně dělat něco, co je v danou dobu chápáno ve společnosti jako zajímavé a o čem se domnívají, že je to vynese mezi jinou společenskou vrstvu. Russell W. Belk k tomuto dodává:

Shromažďování věcí spotřebiteli a priori nebrání, aby pro shromažďované předměty stanovil nebo našel jednotící princip a výsledný soubor pak na základě tohoto principu obohacoval, čímž se shromažďování stane sběratelstvím. Sběratelství se také liší od prostého získávání věcí či sběračství, kdy majitel získané předměty za ucelený soubor nepovažuje a ani je odpovídajícím způsobem neuchovává a nevlastní. V takovém případě jde o získávání bez jednotícího úmyslu, který je charakteristický pro sběratelství.¹⁵⁾

Sběratel vedle hmotné části své činnosti, tedy samotného sběratelství, musí nutně budovat svoji znalostní a informační základnu. V případě tak úzce zaměřených trhů, jako je trh s klasickými filmovými kopiemi, se stává nositelem historické i technické informace, sleduje aktuální dění a je schopen predikovat vývoj. Role sběratelů je v případě sekundárních trhů s uměním zásadní, proto byl vzorek respondentů pro následující výzkum sestaven právě ze sběratelů klasických filmových kopií.

Metodologie a výběr respondentů

Sběratelství a sekundární trh s klasickými filmovými kopiemi byly v českém prostředí badateli doposud opomíjeny, proto je nutné se do velké míry spoléhat na explorativní kvalitativní výzkum, prováděný formou individuálních rozhovorů. Předkládaná studie vychází z analýzy hloubkových rozhovorů, která mimo jiné sleduje, jaké názory a tvrzení se v rozhovorech opakují, jaké nikoli a případně nakolik si jednotliví respondenti ve svých výpovědích odporují. Výsledky analýzy jsou následně dílčím způsobem verifikovány kvantitativní analýzou části trhu.

Autor se již několik let příležitostně na zkoumaném trhu pohybuje a přirozeně tedy získal řadu kontaktů, které se staly základem pro výběr respondentů. Jelikož dlouhodobý udržovaný kontakt probíhá pouze s několika málo sběrateli, pro doplnění finálního výběru respondentů byla zvolena metoda sněhové koule, někdy též označovaná jako řetězový výběr. Ta se využívá při nepravděpodobnostním výběru z málo početných skupin, pro které se špatně sestavují pravděpodobnostní výběry a není-li k jedincům, kteří jsou potenciálním předmětem zkoumání, přístup.¹⁶⁾ V praxi bylo osloveno pět subjektů, které

15) Citováno v Martina P a c h m a n o v á, *Mít a být. Sběratelství jako kumulace, recyklace a obsese*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2008, s. 65.

16) Hynek J e ř á b e k, *Úvod do sociologického výzkumu*. Praha: Karolinum 1993, s. 50–51.

poskytly kontakt celkem na dvacet tři dalších osob. Z nich šest odmítlo provedení hloubkového rozhovoru a tři se ukázaly být nevhodnými kandidáty. Celkový finální počet respondentů čítá čtrnáct jedinců ve věku 34–78 let. Pouze jeden respondent je mladší čtyřiceti let. Ve věku padesát a více let je jedenáct respondentů. Dva respondenti dosáhli vysokoškolského titulu, ostatní mají nejméně středoškolské vzdělání. Údaje o příjmu, respektive pro tento článek relevantní údaj, kolik procent z příjmu věnují filmovému sběratelství, z pochopitelných důvodů respondenti odmítli zveřejnit. Dvanáct respondentů žije v České republice, dva ve Slovenské republice. To, že je možné využít respondenty i ze Slovenské republiky, je dáno historicky — v bývalém Československu trhy nebyly rozdělené a díky možnosti relativně volného obchodu mezi oběma zeměmi tento stav v oblasti sekundárního trhu s filmovými kopiemi přetrval. Nadto je zde vysoká jazyková i kulturní podobnost obou zemí. V zásadě všichni vybraní jsou v kontaktu s filmovým průmyslem dlouhodobě, tři z respondentů působili přímo ve výrobě, další dva v distribuci celovečerních filmů, jeden z tázaných byl pracovníkem půjčovny filmů. Všichni respondenti jsou ve větší či menší míře sběrateli filmových artefaktů a filmových kopií. Jelikož si většina respondentů přála zůstat v anonymitě, jejich jména zde nejsou uvedena.

Samotné hloubkové rozhovory probíhaly kombinovanou formou dlouhodobé internetové komunikace a osobních setkání. Rozhovory nebyly jednoznačně strukturované, neboť šlo mnohdy i o konverzace v rozsahu několika hodin, a tak vyžadovaly aktivní přístup. Často došlo prakticky k obdobné situaci, kterou popisují Jan Hanzlík s Karlem Čadou:

Na obecné rovině charakter odpovědi zřetelně ovlivnil už ten fakt, že jsme o rozhovory projevíli zájem a zpracovávali je pro filmový časopis. V tomto smyslu nás respondenti vnímali jako někoho, s kým je možné přinejmenším částečně sdílet nadšení pro film a filmovou techniku. Toto nadšení na nás v některých případech současně aktivně přenášeli jednak prezentací vzorků různých formátů filmového materiálu, jednak exkurzemi do promítacích kabin s názornou demonstrací fungování promítacích přístrojů. Díky tomu jsme si mohli učinit lepší představu o pracovních podmínkách promítačů a o úkonech spojených s touto profesí formou nezúčastněného pozorování.¹⁷⁾

Rozhovor v mnoha případech přešel do roviny komentované exkurse respondentovou sbírkou a k vyměňování zkušeností mezi respondentem a tazatelem. Díky tomu se ale přes nepoměrně vyšší náročnost podařilo i nepřímo ověřit informace, které respondent v minulých rozhovorech poskytl.

Série polostrukturovaných rozhovorů se zaměřovala zejména na následující okruhy témat, přičemž důraz byl kladen na to, jak sekundární trh s filmovými kopiemi vnímají sami respondenti:

- historie, současnost a budoucnost trhu s klasickými filmovými kopiemi v ČR,
- jaký typ filmové kopie je nejčastěji obchodovaný, za jaké ceny a proč,
- odkud se filmové kopie na trh dostávají,

17) Jan Hanzlík – Karel Čada, Jak řekl Griffith, pokrok nezastavíš...: Reflexe změn kinematografických technologií českými promítači. *Iluminace* 19, 2007, č. 4, s. 115.

- jaké je rozložení obsahu filmových kopií,
- jaké jsou motivace a preference kupujících.

Sekundární trh s klasickými filmovými kopiemi v ČR z perspektivy respondentů

Historie sekundárního trhu s klasickými filmovými kopiemi na území dnešní České republiky se začíná psát v poměrně hluboké minulosti. V počátcích filmu distribuce filmových kopií probíhala tak, že producent film vyrobil a majitelé kin pořizovali filmové kopie přímo od výrobce. Počet stálých kin ovšem rostl a se stoupající návštěvností rostla i poptávka po nových filmech. Větší kina prodávala své kopie menším podnikům, putovním kinům, případně docházelo k výměně filmových kopií mezi kiny. Situace nebyla ideální, což na počátku 20. století vedlo ke vzniku prvních půjčoven filmů. Tyto půjčovny zakupovaly přímo od výrobce kopie filmů a za poplatek je půjčovaly majitelům kin, kteří spolu s kopií získali časově omezené právo veřejného předvádění snímku. Podílely se tak na obchodu s filmovými kopiemi a zároveň vznikla praxe, podle které měla určitá půjčovna po přesně danou dobu a na určitém území právo půjčovat určitý film. Po skončení první světové války nastal rozmach filmového průmyslu a již v roce 1919 se půjčovny zorganizovaly ve Svaz půjčoven a výroben. V období 2. světové války převzal distribuci Kosmosfilm s. r. o. a zbyly pouze dvě původní české firmy s distribucí vlastních českých filmů, a sice Lucernafilm a Nationalfilm. Vedle těchto společností existovaly ještě další dvě české společnosti distribuující italské a švédské filmy a čtyři německé společnosti zaměřené nejvíce na německou filmovou produkci.¹⁸⁾

Prekvapivě již v té době byly položeny základy sekundárního trhu s klasickými filmovými kopiemi. Majitelé půjčoven totiž po skončení práva určité filmové kopie k půjčování a veřejnému promítání měli povinnosti filmovou kopii zničit a zamezit její další projekci. Obvykle k tomu docházelo tak, že byl srolovaný filmový pás přetát na několika místech tak, aby jej nebylo možno opravit, a tedy zcela zničen. Druhou variantou bylo spálení filmového pásu. Jeden z respondentů, který přišel s touto praxí do kontaktu, vzpomíná, že ne vždy byl pás skutečně zničen: „Pan vedoucí měl dopředu zajištěný odbyt a film prodal, samozřejmě soukromníkům. Za utržený peníz pak pořídil od distributora kopii jiného filmu a tak pořád dokola.“¹⁹⁾

Dne 11. srpna 1945 podepsal prezident republiky Edvard Beneš Dekret o zestátnění filmu, který mimo jiné stanovuje, že výhradně stát je oprávněn k provozování filmových ateliérů, k výrobě filmů a jejich laboratornímu zpracování a k půjčování a veřejnému promítání filmů.²⁰⁾ To znamenalo konec soukromých půjčoven, které byly sloučeny v ústřední Státní půjčovnu filmů, podřízenou Hlavní správě Československého filmu, a potažmo i omezení či likvidaci zmíněné původní distribuční cesty. Státní půjčovna filmů byla později transformována v Ústřední půjčovnu filmů.²¹⁾

18) Jiří Havelka, *Kronika našeho filmu 1898–1965*. Praha: Filmový ústav 1967.

19) Rozhovor autora s respondentem V. pořizen 9. 6. 2016.

20) 50/1945 Sb. Dekret prezidenta o opatřeních v oblasti filmu.

21) Miloslav Šebek – Oldřich Zelený, *Filmová distribuce*. Praha: Ediční sbor Československého filmu 1958, s. 67–69.

Ústřední půjčovna filmů, kromě řady dalších úkolů, zejména půjčovala za poplatek kopie filmů schválených k veřejnému promítání na území Československa, řídila přípravu a zpracování přijatých filmů pro veřejné promítání a rozdělovala kopie filmů jednotlivým krajským filmovým podnikům. V rámci této činnosti půjčovna obstarávala a vytvářela základní propagační materiály, navrhovala a sestavovala filmové programy a plán premiér, zpracovávala celostátní statistiku hospodářských výsledků promítaných filmů.²²⁾

Nabídka filmových kopií dle respondentů až do roku 1991 sestávala z možnosti si film zapůjčit na základě osobních kontaktů se zodpovědnými pracovníky. Druhou, a nutno podotknout, že minimální část nabídky tvořily filmové kopie vyřazené, které unikly zničení a zodpovědní jednotlivci je „propašovali“ na sekundární trh. Dalším způsobem vstupu filmových kopií na trh byly již vyložené krádeže kopií či prohlášení kopií za zničené a jejich následné odcizení. Podle respondentů k tomu docházelo často ve filmových klubech, kde nebyl v tomto ohledu tak přísný režim jako ve velkých kinosálech. Poslední variantou byl únik kopií z vojenských útvarů, kam ale bývala posílána především východní filmová produkce nejvíce s válečnou tematikou, případně cenzurované verze filmů.

Na počátku roku 1991 existovala stále ještě monopolní distribuční společnost, která pouze změnila své jméno z Ústřední půjčovna filmů na Lucernafilm. V první vlně kuponové privatizace, v tomto případě konkrétně období let 1992–1993, byl Lucernafilm transformován na akciovou společnost, a předznamenal tak vývoj v oblasti filmové distribuce. Změnu situace většina bývalých státních podniků nezvládla, a tak krajské filmové podniky postupně zanikaly.²³⁾ Následkem zániku či privatizace většiny státních podniků došlo k uvolnění mnoha desítek tisíc filmových kopií na sekundární trh. Jejich skladování totiž bylo v té době nerentabilní, a tak byla možnost je zničit, nebo levně odprodat. Respondenti na tuto dobu vzpomínají jako na zlaté období, kdy bylo možné zakoupit za zanedbatelné částky celé nákladní vozy plné filmových kopií. Většina soukromníků v té době navíc nevlastnila potřebnou techniku a měla díky změně režimu a s tím spojené změně osobní situace zcela jiné zájmy, takže v oblasti poptávky takřka neexistovala konkurence. Toho využila celá řada dnešních sběratelů, kteří díky tomu, že se v pravou chvíli rozhodli filmové kopie odkoupit, zachránili velký díl filmového fondu, čímž vlastně založili i dnešní sekundární trh s filmovými kopiemi.

Následujících téměř dvacet let nepřineslo v oblasti nic nového, veškerý obchod s kopiemi se odehrával komunitně, bez většího průniku mimo skupinu sběratelů a odborníků. Nejčastějším zdrojem nových kontaktů, vyjma získání doporučení od konkrétních osob, byl dle respondentů inzertní list *Annonce* a účast na tematických burzách. Změnu přinesl až průnik internetu do české společnosti, který na trh přináší vedle sběratelů i novou generaci nadšenců a po dlouhé době umožňuje relativně snadné rozšíření nabídky filmových kopií i lidem působícím zcela mimo obor. Respondenti toto hodnotí vesměs pozitivně, neboť méně dochází k tomu, že by byly vlivem neznalosti mnohdy cenné kopie nenávratně zničeny. Stejně jako u řady dalších trhů se trh s klasickými filmovými kopiemi

22) Tamtéž, s. 70–72.

23) Aleš Danielis, Česká filmová distribuce po roce 1989. *Iluminace* 19, 2007, č. 1, s. 61.

vyznačuje omezenou nabídkou. Zatímco u ostatních trhů tato omezená nabídka určitým způsobem roste alespoň o variantní produkty, u trhu s filmovými kopiemi tomu tak není, neboť již jen relativně malá část filmařů točí na klasický filmový materiál, hlavně se však tyto kopie běžně nedostávají na sekundární trh.

Dalo by se tedy s trochou nadsázky konstatovat, že růst nabídky se se zánikem státních podniků zastavil. Jediným zdrojem, odkud sběratelé získávají „nové“ kopie, jsou nálezy z pozůstalostí či z neobjevených skladů a dosud fyzicky nezlikvidovaných kin, které jsou ale již mimo provoz. Majoritní část veřejného obchodu trhu se nyní realizuje prostřednictvím internetových inzertních portálů a aukčních serverů. Z pozice respondentů je stinnou stranou internetového prodeje nárůst poptávky a s ním spojený růst cen jednotlivých filmových kopií. Zejména v posledních letech došlo k určité popularizaci klasických kopií prostřednictvím několika 16mm pojízdných letních kin a dílčím nárůstem zájmu o technologie z minulosti spolu se zájmem o alternativní kulturu jako celek. Někteří respondenti zájem o klasické kopie připisují módnímu efektu a vnímají jej jako velmi dočasný:

Je rozdíl vyzobnout deset atraktivních filmů, a udržovat a kompletizovat sbírku tří tisíc titulů. Ti, co to přehánějí s klikáním na internetu na *Aukru*, si pro dobrý pocit koupí několik titulů, které zavrou do skříně, a pak jejich zájem o další věci poleví (dojdou jim i finance). Bohužel se teď do sbírání vrhlo dost lidí, kteří nemají téměř nic a chtějí vše. Není vhodná doba pro nákup přes aukce. Za pár let budou tyto věci v lepší kvalitě digitalizovány a cena 16mm kopií bude tatam.²⁴⁾

Jiní naopak růst zájmu o klasické filmové kopie teprve očekávají s logickou úvahou, že kopií je obecně stále méně a méně, a budou proto vzácnější. Postupný přerod filmových kopií v cenné umělecké artefakty předpovídá i Scott McDonald ve svém článku týkajícím se dříve předpokládaného zániku 16mm filmu.²⁵⁾

Naopak zastánci teze o tuzemském růstu vzácnosti filmových kopií jako příklad uvádějí právě 16mm filmové kopie, které jsou dle respondentů patrně nejžádanějším formátem ze všech filmových kopií obchodovaných na sekundárním trhu. Ještě v období kolem roku 2000 stály takové kopie 500–1 500 Kč za kus dle atraktivity titulu, metráže a stavu kopie. Dnes naproti tomu běžně i relativně neatraktivní tituly začínají cenou na 1 200 Kč a k roku 2015 jsou známy případy, kdy se cena kopie atraktivního celovečerního filmu *NA SAMOTĚ U LESA* blížila částce 10 000 Kč. Majitelé větších sbírek ovšem stále při odkupu nejčastěji nabízejí částky v rozmezí 1 500–2 000 Kč za celovečerní film. U 8mm a 35mm kopií je cena v řádech desítek až stovek Kč dle stavu a konkrétního obsahu.

24) Rozhovor autora s respondentem R. pořízen 20. 5. 2016.

25) Scott McDonald, 16mm: Reports of Its Death Are Greatly Exaggerated. *Cinema Journal* 45, 2006, č. 3, s. 124–140. Výjimečnost filmového pásu si uvědomuje i Národní filmový archiv, který v roce 2015 zahájil výstavbu nového depozitáře pro ukládání klasických filmových kopií jako alternativu k původnímu záměru postupné kompletní digitalizace filmového archivu. Z tohoto důvodu je velmi nepravděpodobné, že by v nejbližší budoucnosti došlo k poklesu cen klasických filmových kopií vlivem rostoucí nabídky digitalizovaných filmů. Viz Národní filmový archiv, Národní filmový archiv staví nový depozitář pro 100 milionů metrů filmu. Tisková zpráva, 24. 3. 2015. Dostupné online: <<http://nfa.cz/wp-content/uploads/2015/03/TZ-NFA-stav%C3%AD-depozit%C3%A1%C5%99-pro-100-milion%C5%AF-metr%C5%AF-filmu.pdf>>, [cit. 5. 7. 2016].

Pro porozumění preferenci 16mm filmů ze strany sběratelů a jejich vyšším cenám na sekundárním trhu je nezbytné alespoň stručně shrnout výhody a nevýhody jednotlivých formátů z perspektivy sběratelů. 8mm film byl uveden v roce 1932 společností Eastman Kodak jako levnější alternativa 16mm filmu určená pro domácí použití. Jde o formát používaný pro přepisy 16mm filmů se ztrátou kvality a na 8mm filmech dostupných v českém prostředí nacházíme nejvíce instruktážní, domácí či krátké animované filmy, filmové týdeníky a historické dokumenty z první republiky a z období 2. světové války. Přestože kvalita je v porovnání s ostatními formáty značně snižena, největším problémem ze sběratelského hlediska je nedostatek atraktivního obsahu. Celovečerní film na 8mm filmové kopii je naprostou výjimkou, a tak, pokud je o něco zájem, jsou to raritní amatérské záznamy či dokumenty z první poloviny 20. století.

Šestnáctimilimetrový film uvedený v roce 1923 byl stejně jako 8mm uveden společností Eastman Kodak jako levnější varianta 35mm filmů. Původně byl zaměřen na amatérské filmové nadšence, po roce 1930 začal přesahovat do trhu se vzděláváním. Byl používán jako hlavní médium v období 2. světové války a následně pro vládní, obchodní, lékařské a reklamní účely, nízkorozpočtové filmy a televizní pořady.²⁶⁾ Díky poměru kvalita/cena/rozměry je 16mm nejvyhledávanějším formátem, neboť nabízí dostatečnou vizuální kvalitu, přijatelné rozměry a 16mm technika je obecně dostupná.²⁷⁾ Přenosná promítací technika firmy Meopta je velmi kompaktní a váha promítaček málokdy přesahuje dvacet kilogramů. Velkou výhodou 16mm formátu je dostupnost obsahu, neboť pro filmové kluby se pořizovaly 16mm přepisy celovečerních filmů uváděných na 35mm formátu. Největší část nabídky trhu sice tvoří instruktážní videa, dokumenty, rodinná videa a jiný nepříliš vyhledávaný obsah, stále je však možné pořídit i množství vyhledávaných celovečerních filmů, zejména v poměru k ostatním formátům.

Pětáctimilimetrový film byl poprvé uveden již v roce 1893 a v několika následných variantách se udržel jako profesionální standard pro kinematografickou tvorbu. Oproti 16mm se sice 35mm filmové kopie vyznačují kvalitnějším obrazovým i zvukovým výstupem, jsou však také náročnější na manipulaci i projekci. Pro představu, jedna z nejkompaktnějších přenosných promítaček Mignon 35 má v kompletním balení váhu šedesát pět kilogramů.²⁸⁾ Nehledě k tomu, že 35mm technika je oproti 16mm několikanásobně nákladnější jak pořizovací cenou, tak údržbou. 35mm film také, na rozdíl od např. 16mm, nebyl nikdy příliš dostupný veřejnosti a byl takřka výhradně distribuován mezi velkými kiny, profesionály a specializovanými pracovišti.

Jedním z problémů, které sběratelé musí řešit, je nezbytnost uchovávat filmové kopie ve specifických podmínkách. Doporučené teploty jsou stabilní hodnoty v rozmezí 0–15 °C za relativní vlhkosti vzduchu 35–45 % dle typu filmového materiálu.²⁹⁾ V České republice

26) Alan D. Kattelle, *Home Movies: A History of the American Industry, 1897–1979*. Nashua, NH: Transition Publishing 2000; Jan Christopher Horak, Archiving, Preserving, Screening 16mm. *Cinema Journal* 45, 2006, č. 3, s. 112–118.

27) Scott MacDonald, c. d., s. 124–140.

28) Mignon 35mm Information Sheet. Dostupné online: <<https://transasiancinema.files.wordpress.com/2013/05/mignon-0011.jpg>>, [cit. 5. 7. 2016].

29) Moving image collections — guidance notes. *Film Archive Forum*. Dostupné online: <<http://filmarchives.org.uk/filmarchiveforum/guidance.htm>>, [cit. 5. 7. 2016].

je v průběhu roku rozdíl teplot až 60 °C a relativní vlhkost osciluje mezi 60–80 %, filmové kopie tedy není možné skladovat v nijak neupravených prostorách nebo prostorách se speciálním režimem, aniž by dříve či později nedošlo k jejich nenávratnému poškození.³⁰⁾ To pochopitelně přináší problémy s uskladněním i následnou manipulací takového množství materiálu. Zatímco celovečerní film ve formátu 16 mm fyzicky zabere dvě až tři cívky o rozměrech 40×40×3 centimetrů, stejný film na formátu 35 mm je obsažen na pěti až sedmi cívkách 40×40×5 centimetrů. Proto dnes vybraní sběratelé dostávají vyřazované 35mm kopie zdarma nebo do 500 Kč za kopii celovečerního filmu.

Sběratelská motivace respondentů pramení především ze vztahu k filmu a filmovému průmyslu — příliš se tedy neohlíží po komplikacích, které s sebou sběratelství filmových kopií nese. Zejména starší respondenti přiznávají, že se jejich motivace s postupem času vyvíjela. Na počátku zájmu celoživotního sběratele stála často náhoda:

Já jsem jako malý kluk chodil za panem Průchou, který míval biograf a půjčovnu filmů a hrával nám kovbojky a hlavně grotesky. Tehdy byla televize v plenkách a já jsem tomu kouzlu tak nějak propadl.³¹⁾

Podobnou zkušenost uvádí i další sběratel: „Děda vedl před válkou kino, po válce mu ho zabavili, ale doma zůstalo množství plakátů a propagačních materiálů a mě se to samozřejmě líbilo, to víte, tenkrát nic nebylo.“³²⁾ Tato první generace sběratelů zpočátku sbírala poměrně neutříděně cokoli, co s filmem mělo co do činění. Později je sběratelská vášeň přivedla do kontaktu s filmovým průmyslem, díky kterému dostali možnost si příležitostně vypůjčit filmové kopie. Další generace sběratelů se také pohybovala v blízkosti filmového průmyslu, jejich prvotní sběratelský impuls ovšem nevyšel z nostalgického vztahu k filmu, ale spíše z touhy se spolupodílet na vytváření nových filmových děl. Určitou zajímavostí je, že žádný z respondentů se nikdy nedostal do pozice před kameru a jde vždy o pomocné pracovníky. Mladší sběratelé se od starších odlišují také tím, že na počátku sbírali především ve své době aktuální produkci a až ve chvíli, kdy jejich sbírka dosáhla určitých rozměrů, začali se stejnou měrou zajímat i o starší filmovou tvorbu. Jak již bylo uvedeno, největší nárůst objemu sbírek sběratelů přišel v období kolem roku 1990, v době transformace filmového průmyslu a potažmo celé ekonomiky. V té době také vzniká velká skupina nových sběratelů, kteří k založení sbírek využívají možností tehdejší doby. Někteří své sbírky následně prodali, pro jiné se naopak sběratelství filmových kopií stalo celoživotní vášní.

Respondenti se shodují, že po čase pocítili přirozenou touhu svoji sbírku sdílet, což je charakteristické i pro sběratele z ostatních odvětví.³³⁾ Vzhledem k rozsahu i povaze sbírek však nikoliv do té míry, v níž své sbírky sdílejí někteří západní sběratelé umění:

30) Údaje za období 2000–2009 převzaty prostřednictvím programu Meteonorm 7.1.9 (15. 6. 2016) z databáze Global Energy Balance Archive (GEBA).

31) Rozhovor autora s respondentem M. pořízen 21. 7. 2016.

32) Rozhovor autora s respondentem P. pořízen 5. 6. 2016.

33) Werner Muensterberger, *Collecting: An Unruly Passion*. Princeton: Princeton University Press 1994.

Uvědomil jsem si, že moje sbírka už nabyla takového významu, že by mohla zaujmout i veřejnost. Změna v mém uvažování byla postupná a přirozená, zažila to jistě spousta soukromých sběratelů.³⁴⁾

Respondenti posmutněle konstatují, že se, s výjimkou dalších sběratelů či osob s hlubokým zájmem o klasické filmové kopie, nesetkali s výraznou odezvou. Pravděpodobně proto, že sbírka filmových kopií je vlastně několik tisíc kilometrů filmového pásu na cívkách, což není nic, co by vyvolávalo nadšení. Nemožnost sdílet sbírku jako celek je však vyvážena možností ji sdílet po částech, prostřednictvím projekcí jednotlivých filmů. Přesto respondenti nevyužívají možnosti sdílet touto formou svoje sbírky s veřejností. Důvodem je, dle jejich vlastních slov, současná legislativa, která sice uznává vlastnictví filmové kopie, jejího obsahu však nikoli. Sběratelé se tak uchylují pouze k soukromým letním projekcím pro okruh přátel. Letním proto, že kromě jednoho žádný z nich nevlastní dostatečně velký vnitřní promítací prostor. Pokud diváci nejsou kolegové sběratelé, jde spíše o setkání spojená s návštěvou přátel, letních oslav a grilování, kdy samotné promítání je ponejvíce doplňkem programu, nikoli však jeho středobodem. I z tohoto důvodu jsou nejvyhledávanější filmové kopie obsahující celovečerní filmy, především československé nebo západní produkce. Pokud jde o produkci východní, je o něco méně žádaná, nicméně i ta nachází své příznivce.

Hlavní motivací sběratelů je, vedle potěšení z vlastní sbírky, snaha o záchranu co největšího množství filmových kopií, péče o ně a zachování pro další generace. Ti starší vyjadřují obavy o osud svých sbírek, příliš nevěří veřejným institucím a doufají, že jejich sbírky zůstanou v celku:

Když bych se měl rozhodnout, jestli sbírku přenechám synovi, který by ji rozdělil, nebo ji odkážu státu, který ji udrží jako komplet, nechám ji státu. Kdo vám ale dneska něco zaručí. Naštěstí syn je snad rozumný a i když to není ten typ nadšence, co jsme bývali my, doufám, že když už ji asi nebude dál rozšiřovat, dokáže to aspoň udržet pohromadě.³⁵⁾

Určitou variantou je v tomto případě i přenechání sbírky jinému sběrateli, což přijímají sběratelé vcelku pozitivně. Část jejich vlastních sbírek totiž tvoří pozůstalosti jiných sběratelů, uvědomují si také závazek, který uvalují na své potomky, mnohdy nemající zájem o obor, hlavně však věří, že tímto způsobem bude o jejich sbírky dobře postaráno.

Hloubkové rozhovory přinesly řadu informací o minulé i současné situaci na sekundárním trhu s filmovými kopiemi. Jelikož se ale jedná o informace získané od jednotlivců, a jakkoli si tito neodporují, byla snaha ověřit a objektivizovat situaci v oblasti nabídky, poptávky a prodeje. Kde to bylo možné, byly výstupy následujícího kvantitativního výzkumu zpětně konzultovány s respondenty, a jsou tedy doplněné o možná vysvětlení.

34) John Paul Getty, *As I See It: J. Paul Getty Autobiography*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum 2003, s. 276.

35) Rozhovor autora s respondentem M. pořízen 21. 7. 2016.

Kvantitativní průzkum sekundárního trhu s klasickými filmovými kopiemi v České republice

Jak je uvedeno výše, do všeobecného přijetí internetu veřejností byl sekundární trh s filmovými kopiemi fakticky založen na osobních kontaktech bez jakékoli institucionalizace. Kvůli naprosté netransparentnosti nelze tento způsob prodeje dost dobře zkoumat. Na počátku nového tisíciletí se však stává jednou z hlavních distribučních cest internet a část obchodu se přirozeně přesouvá právě na něj. V rozhovorech respondenti opakovaně zmiňovali možnost pořízení filmové kopie prostřednictvím internetu i jako jednu z mála forem nákupu, která umožňuje pořízení filmových kopií bez příslušných konexí se sběratelskou komunitou. Jako typický příklad byl nejčastěji uváděn aukční server *Aukro.cz*, který dle respondentů představuje patrně největší online prodejní kanál sekundárního trhu s filmovými kopiemi. Respondenti dále odhadují, že na internet se přesunulo až 80 % prodeje, což ovšem vzhledem k zmíněné netransparentnosti trhu nelze ověřit.

Průzkum trhu byl zaměřen na vyhledání dominantního online prodejního kanálu, který byl následně podroben bližší analýze. První část průzkumu je zároveň obecnější a slouží pouze k přiblížení situace a orientaci na trhu, nepracuje proto s přesnými čísly, ale pro tyto potřeby dostačujícími procentuálními odhady. Z provedené hloubkové rešerše českého internetu vyplývá, že v uplynulých pěti letech bylo prostřednictvím internetu obchodováno přibližně 7 500 filmových kopií.³⁶⁾ Ukázalo se, že z tohoto počtu tvořily transakce s využitím aukčního serveru *Aukro.cz* 50–66 %. Z těchto důvodů byl jako vzorek pro druhou část kvantitativního výzkumu trhu vybrán aukční server *Aukro.cz*, což se následně ukázalo jako vhodná volba. Především v roce 2013 společnost Allegro spustila službu *Archiv.Aukro.cz*, která v současnosti obsahuje databázi všech dražených položek od června 2012 do konce roku 2015 a která je zcela zásadním zdrojem dat umožňujícím hlubší analýzu. Při druhé rešerši českého internetu, časově omezené na období 2012 až prosinec 2015, bylo navíc zjištěno, že s využitím serveru *Aukro.cz* bylo skutečně zobchodováno přibližně 60 % všech internetových nabídek 8mm, 16mm a 35mm filmových kopií v tomto období.

Databáze *Archiv.Aukro.cz* obsahuje 139 milionů položek a naneštěstí kvůli technické náročnosti ji nelze selektivně procházet za použití standardních metod.³⁷⁾ Externí vyhledávače nejsou schopny zobrazit detaily jednotlivých aukcí, o které v analýze jde především, proto bylo nutno přistoupit k časově velmi náročnému procházení proběhlých aukcí položku po položce. Zcela přirozeně není možné analyzovat všech 139 milionů záznamů, proto bylo vytipováno pět kategorií, které tematicky nejvíce korelují s filmovým průmyslem a slibovaly tedy dostatečné množství informací.

Po provedení analýzy více než 45 tisíc položek se ukázalo, že relevantních záznamů bylo z celkového množství položek v jednotlivých kategoriích nalezeno pouze necelých 11 %, nejspíš protože ani jedna kategorie se specificky nezaměřuje na aukce filmových kopií. Kategorie „Rádía a technika / Ostatní“ byla z výběru vyřazena, neboť při analýze prvních několika tisíc záznamů nebyl nalezen ani jeden relevantní.

36) V případě zahrnutých inzerátů lze dohledat pouze nabídku, nikoli však realizaci obchodu.

37) Ke dni 1. 7. 2016.

Tabulka 1. Rozložení zkoumaných kategorií a počty položek (zdroj: autor).

Kategorie	Položek celkem	Nalezeno položek
Film / Ostatní	17 008	2 893
Hudba a film / Ostatní	8 593	34
Projekční technika / Ostatní	3 122	5
Rádia a technika / Ostatní	36 815	—
Rádia a technika / Promítačky	14 990	1 806
Celkem	43 713 (80 528)	4 738

V nalezených 4 738 položkách nutně existuje řada duplicitních vlivem opakovaného vystavení aukce, výběr tedy zahrnuje množství všech nabídnutých položek v daném období, přičemž chybu plynoucí z duplicity omezuje rozlišováním toho, zda byla položka prodána, či nikoli. U každé položky bylo dále zaznamenáno několik dalších parametrů — rok a měsíc realizace aukce, typ filmové kopie (s rozlišením 8mm, 16mm a 35mm), konečná cena, titul,³⁸⁾ poznámka a hodnocení na Česko-Slovenské filmové databázi (dále ČSFD), které v několika případech bylo uvedeno přímo v popisu aukce, pokud tomu tak nebylo, byl údaj dohledán přímo z ČSFD.

Díky možnosti datace jednotlivých realizovaných aukcí byla prvním výstupem analýzy časová řada obsahující vývoj nabízených a skutečně zakoupených položek v období červen 2012 až prosinec 2015.³⁹⁾ Nepodařilo se však potvrdit hypotézu některých respondentů, kteří hovoří o skokovém nárůstu zájmu o filmové kopie v posledním období. Do první poloviny roku 2015 dokonce počet nabízených kopií spíše klesal.

Vývoj v dostupných měsíčních intervalech ukazuje, že existuje nízká, ale prokazatelná závislost obchodovaného množství na měsíci prodeje. Největší množství je obchodováno v podzimních měsících, kolem Vánoc až přibližně do poloviny února. Útlum obchodu v letních měsících je respondenty vysvětlován vrcholem promítací sezony v tomto období, kdy se nejenom oni, ale i ostatní majitelé věnují samotným projekcím. Ty se v současnosti odehrávají zejména formou stálých nebo pojízdných letních kin a jsou časově poměrně náročné. K prodeji vybraných filmových kopií proto nejčastěji přistupují až v podzimním období po konci hlavní sezony.

Dle očekávání skladbě trhu dominuje obchod s 16mm filmovými kopiemi, poměrně významné zastoupení tvoří 8mm filmové kopie, přičemž 35mm filmové kopie mají zcela nepatrné zastoupení. Autor se pokusil zjistit situaci obchodu se 70mm filmovými kopie-

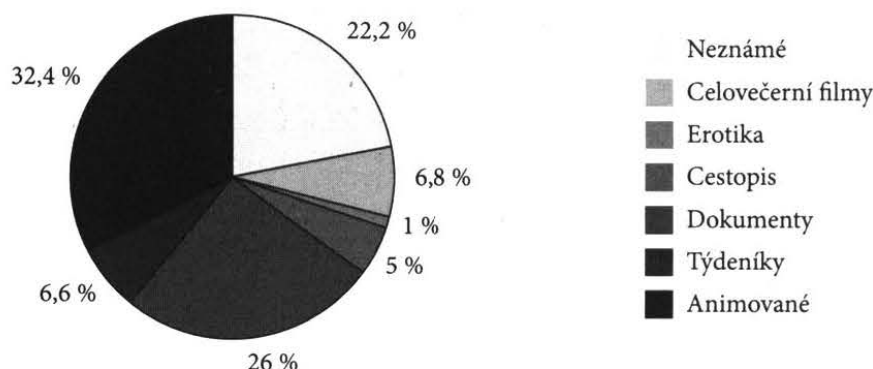
38) Pokud byl u aukce uveden, častým jevem je popis typu „8mm film na cívce“.

39) Přestože informace o službě uvádějí, že jednotlivé položky jsou do databáze ukládány automaticky po devadesáti dnech od skončení aukce, v praxi je tomu tak, že položky jsou ukládány nárazově v měsíčních, někdy ale dvouměsíčních intervalech. Struktura *Archiv.Aukro.cz* tedy neumožňuje detailnější časovou analýzu než v těchto intervalech. Proto bylo nutné agregovat jednotlivé měsíce do půlročních období, což zamezilo nežádoucímu výskytu výkyvů časové řady, které by, spíše než samotným děním na trhu, vznikly nepřesnou interpretací nepravidelně uložených dat v archivu. Ačkoli data jsou ukládána ve zmíněných intervalech, k jejich zveřejnění dochází patrně vždy následující rok, neboť ještě v červenci roku 2016 databáze nezveřejňuje žádná data k tomuto roku.

Tabulka 2. Rozložení nabídky filmových kopií dle formátu (zdroj: autor).

Formát	8mm	16mm	35mm
Zastoupení	26 % (1 233)	71 % (3 354)	3 % (145)

Obrázek 1. Graf rozložení nabídky filmových kopií dle obsahu (zdroj: autor).



mi, informace o jejich prodeji se však nepodařilo nalézt ani na aukčním serveru, ani nikde jinde a i sami respondenti přiznávají, že se s těmito kopiemi setkávají jen zcela výjimečně a téměř výlučně formou přímého osobního prodeje či formou výměny.

Ačkoli zkoumání obsahu jednotlivých kopií bylo možné pouze prostřednictvím popisku a jednotlivá data nelze zpětně ověřit, lze se domnívat, že prodejci záměrně neuváděli chybné údaje a je možné je považovat za pravdivé. Největší zastoupení mají překvapivě animované filmy. Většina z nich je distribuována na 8mm filmových kopiích, což je dáno i tím, že 8mm animované filmy bylo v určitém období možné zakoupit přímo na primárním trhu. Nejčastěji byly obchodovány kopie ruské animované grotesky JEN POČKEJ, ZAJÍCI! a pohádky o krtkovi. Druhé největší zastoupení mají dokumenty, které se zpravidla dělí mezi majoritně zastoupené instruktážní snímky typu POUŽITÍ PROSTŘEDKŮ INDIVIDUÁLNÍ OCHRANY, OSTRAŽITOST — BEZPEČNOST, DĚTI A POŽÁRY a historické dokumenty z období první republiky a druhé světové války typu POSLEDNÍ LÉTO s TGM či KVĚTEN 1945. Kupujícími nejvyhledávanější kategorie celovečerních filmů představuje pouze necelých 7 % z obchodovaného zboží. Svoji dominanci zde opět potvrzují 16mm filmové kopie, které tvoří téměř 97 % ze všech 323 nabízených celovečerních filmů. To celkem činí 311 filmů ve formátu 16 mm, 12 filmů ve 35mm formátu a ve formátu 8 mm žádný. Tento respondenty předpovězený fakt se tedy takřka beze zbytku potvrzuje.

Aby bylo možné odhadnout rozložení nabídky, byla při selekci z databáze *Archiv. Aukro.cz* u jednotlivých celovečerních filmů připsána poznámka o prodejci. Ta sice neumožňuje identifikovat přímý původ nabízené kopie, ale je možné podle ní zjistit, zda se jedná o stejného prodejce či někoho jiného. Více než polovina všech nabízených celovečerních filmů pocházela od pouhých patnácti osob, přičemž třináct prodejců nabízelo více než deset kusů a dva prodejci dokonce více než dvacet kusů celovečerních filmů. Většina z nich tak činila v průběhu celého sledovaného období, a lze se proto domnívat, že se jed-

ná o sběratele prodávající přebytky svých sbírek. Zcela náhodných prodejců, kteří nabízejí ve sledovaném období jen jednu kopii celovečerního filmu, bylo napočítáno dvacet čtyři.⁴⁰⁾ To ukazuje na skutečnost, že i přes potenciál přílivu nabízeného zboží náhodnými subjekty není pravděpodobně tento potenciál zcela naplněn, a trh tedy obchodují stále hlavně sběratelé a nadšenci, a to jak na straně poptávky, tak na straně nabídky.

Poslední zkoumanou problematikou trhu byla cenotvorba. Místem, kde se lidé sdružují primárně na základě svého zájmu o film, je databáze ČSFD. Může tedy existovat vztah mezi realizovanou cenou filmové kopie na sekundárním trhu a hodnocením na ČSFD, a to i z toho důvodu, že hodnocení na ČSFD bylo v řadě případů explicitně zmíněno na *Aukro.cz* u informací k filmům. Korelační analýza prokázala určitou závislost mezi hodnocením a výslednou cenou. Tato závislost je ovšem příliš nízká, aby hodnocení filmu mohlo být jediným cenotvorným ukazatelem. Nutně se musí jednat o soubor několika faktorů, jako je tomu i v jiných oblastech sběratelství.⁴¹⁾

Jelikož respondenti často ve vztahu k ceně uváděli jako cenotvorný faktor frekvenci televizního vysílání, byla tabulka doplněna ještě o další údaj. A sice počet hodnocení filmu na ČSFD, který lépe reprezentuje kombinaci počtu zhlédnutí, povědomí o filmu i přístupnost jednotlivých filmových děl. Výsledek korelační analýzy zkoumající závislost realizované ceny na počtu hodnocení a samotném hodnocení na ČSFD potvrdil dosti významnou nelineární závislost. Pomineme-li rozdíly v technickém stavu kopie, jejíž nelze v případě aukcí objektivně posoudit, je možné považovat názor respondentů za správný a konstatovat, že největší podíl na cenotvorbě mají s největší pravděpodobností právě povědomí o filmech a jejich obliba. Nejspíše se také potvrzuje, že nejširší publikum kinematografii do velké míry přijímá pasívně a jeho vztah ke konkrétním dílům je tak z významné části ovlivněn frekvencí vysílání v televizi, mediální publicitou, potažmo hereckým obsazením či režisérem.⁴²⁾ Výjimky, které je možné najít v tabulce č. 3, ukazují na to, že existují i další faktory, které jsou schopné cenu ovlivnit. Tímto faktorem může být unikátnost kopie, tedy frekvence, se kterou se filmová kopie na trhu objevuje. Například kopie filmu *OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY* byla obchodována za sledované období dvakrát, *MAREČKU, PODEJTE MI PERO!* také dvakrát a *DOBŘÍ VOJÁK ŠVEJK* dokonce třikrát. V případě filmové kopie *KONEC STARÝCH ČASŮ* jde dle respondentů o souběh popularity filmu a vzácnosti filmové kopie, která se objevuje zřídka.

Tabulka č. 3 naznačuje, že průměrné ceny filmových kopií ve sledovaném období nevykazovaly výrazné změny. Zdá se však, že pro rok 2016 již toto platit nemusí, neboť v dubnu byl vydražen za 5 200 Kč film *ROMANCE ZA KORUNU* s hodnocením ČSFD pouhých 41 % a počtem hodnocení 941. Podobných extrémních případů je v roce 2016 mož-

40) Samozřejmě je možné, že by některý z těchto prodejců byl sběratel, který se rozhodl prodat pouze jeden kus ze své sbírky, v tomto případě však šlo o osoby, u kterých je možno vysledovat aktivitu na aukčním portálu, ovšem ve zcela jiných odvětvích, lze se proto domnívat, že s největší pravděpodobností skutečně jde o pouhé náhodné prodejce.

41) Jan Maria Augusta, *Rukověť sběratelova*. Praha: Bradáč, 1927.

42) Patricia M. Greenfield, *Mind and Media: The Effects of Television, Video Games, and Computers*. New York: Psychology Press, 2014, s. 7–70.

Steven Albert, *Movie Stars and the Distribution of Financially Successful Films in the Motion Picture Industry*. *Journal of Cultural Economics* 22, 1998, č. 4, s. 249–270.

Tabulka 3. Vybrané filmy a cena realizovaná při prodeji jejich 16mm kopií (zdroj: autor).

Datum prodeje	Název filmu	Hodnocení ČSFD	Počet hodnocení na ČSFD	Realizovaná cena	Žánr	Rok vzniku	Délka (min.)	Země vzniku
2013/01	NĚMÁ BARIKÁDA	68 %	1 552	1 490 Kč	Drama/Válečný	1949	113	Československo
2013/09	VÝSTŘELY NA BROADWAYI	73 %	1 597	800 Kč	Komedie/Romantický/Krimi	1994	98	USA
2015/02	KONEC STARÝCH ČASŮ	79 %	6 672	5 001 Kč	Komedie	1989	97	Československo
2013/08	OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY	83 %	17 570	3 305 Kč	Komedie/Drama	1966	92	Československo
2012/11	KŘÍŽNÍK POTĚMKIN	83 %	3 185	3 500 Kč	Drama/Historický/Válečný	1925	75 / 137	Sovětský svaz
2015/10	DOBŘÍ VOJÁK ŠVEJK	86 %	34 433	1 799 Kč	Komedie/Válečný	1956	105	Československo
2013/11	ŠKOLA, ZÁKLAD ŽIVOTA	87 %	25 543	4 250 Kč	Komedie	1938	92	Československo
2014/07	MAREČKU, PODEJTE MI PERO!	89 %	67 848	2 400 Kč	Komedie	1976	93	Československo
2014/09	SEDM STATEČNÝCH	90 %	40 565	5 490 Kč	Western	1960	123	USA

né nalézt více, nabízí se tedy hypotéza, že nabídka a poptávka trhu opravdu prochází změnami. Jeden z respondentů k tomu podotýká:

Většina soudných lidí na *Aukro* nedává už žádný atraktivní titul, na který nemá legální doklad o koupi od Bontonu z 90. let. NFA totiž začal tyto pohyby sledovat, a to nepočítám závistivce, kteří každému přesně počítají příjmy, a pak posílají udání na finanční úřad a do filmového archivu.⁴³⁾

Pokud je realita skutečně taková, mohlo by to postupně vést ke zvýšení cen doslova jakýchkoli celovečerních filmů se snižujícím se ohledem na kvalitu filmového obsahu, povědomí a později i se snižujícím se důrazem na perfektní stav filmové kopie.

Analýza více než čtyřech a půl tisíce položek z databáze *Archiv.Aukro.cz* potvrdila, že nejčastěji obchodovaným formátem klasické filmové kopie je 16mm film, druhým nejčastěji obchodovaným formátem je 8mm film a pouze několik procent tvoří 35mm filmy. Z dlouhodobého hlediska nemá nabídka tendenci růst, naopak spíše klesat, vývoj druhé poloviny roku 2015 však naznačuje, že by se růst, který respondenti předpokládají, mohl v plné míře projevit až v roce 2016.

Zkoumání determinantů výsledné ceny filmové kopie celovečerního filmu na 16mm filmovém pásu ukázalo závislost na kombinaci hodnocení a počtu hodnocení na ČSFD, souhrnně by tuto kombinaci bylo možné označit za určitý zjednodušený indikátor povědomí o filmech a jejich po-

43) Rozhovor autora s respondentem R. pořízen 20. 5. 2016.

pularitě. Jistě by bylo možné hledat souvislosti i mezi dalšími složkami typu režisér, země vzniku, herecké obsazení. Tyto složky jsou do jisté míry zahrnuty právě v indikátoru popularity, odděleně je nelze v tomto případě zkoumat, neboť drtivá většina celovečerních filmů v zkoumaném vzorku je původem z bývalého Československa a vazby na konkrétní tvůrce či obsazení by tak v případě zahraničních filmů nebyly průkazné. Rovněž nebyl brán zřetel na status filmu, například tzv. kultovnost, v očích filmové veřejnosti, neboť ten není možné nijak objektivně hodnotit.

Závěr

Prezentovaný článek si v úvodu kladl za cíl popsat vývoj a situaci sběratelství a sekundárního trhu s filmovými kopiemi v České republice a postihnout motivace a preferenci sběratelů, kteří se na trhu pohybují. Počátky tohoto trhu na našem území sahají až do 20. let 20. století a v průběhu času se musel několikrát adaptovat na vnější podmínky. V tuto chvíli by se dalo říct, že jej pravděpodobně nezničí ani příchod digitálních médií a paradoxně může být tím, co jej nakonec udrží i v budoucnosti díky příchodu nových zájemců o trh. Lze pozorovat určité náznaky růstu cen filmů v roce 2016, což by mohlo předznamenávat také růst poptávky. V případě sekundárních trhů s užitným uměním či hudebními nástroji došlo postupně k transformaci vnímání obchodované komodity z předmětu primárně určeného k přímé spotřebě na předmět ryze sběratelské povahy se ztrátou původní funkce⁴⁴⁾ a podobný posun bude zřejmě možné pozorovat i v oblasti klasických filmových kopií.

Analýza databáze *Archiv.Aukro.cz* potvrdila, že dominantním formátem obchodovaných filmových kopií je s velkou převahou 16mm formát, nejčastěji obchodovaným typem filmu jsou animované filmy pro děti, kterých je obchodováno o několik procent více než dokumentárních filmů. Z téměř pěti tisíc kopií tvoří celovečerní filmy jen přibližně tři sta a jejich nabídka je složena z nadpoloviční části subjekty, které s filmovými kopiemi obchodují dlouhodobě. Lze také říci, že kombinace hodnocení filmu a počet jeho hodnocení, v našem případě reprezentované databází ČSFD, je nejvýraznějším cenotvorným faktorem, který byl ve zkoumaném časovém období pozorován.

Sběratelé klasických filmových kopií se prezentují jako lidé, jejichž motivací není touha po hmotném zisku, ale touha zachraňovat ohrožené kulturní artefakty, kterými se postupně filmové kopie stávají. Rozdíl mezi analogovým a digitálním promítáním respondenti výrazněji netematizovali, v jejich vyprávění spíše rezonuje zmíněná sběratelská obsese, kterou digitální formát oproti analogovému nosiči nemůže stimulovat. V rozhovorech však byly zřejmé také nostalgie a archivní impuls směřující k touze uchovávat filmy, sdílet je s dalšími lidmi a následně předat dalším generacím jako původně nedělitelný celek filmového materiálu a obsahu, který na něj byl zaznamenán.

44) Isabelle Graw, *High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture*. Berlin: Sternberg Press 2009.

Citované filmy:

Děti a požáry (Rudolf Hlaváček, 1950), *Dobrý voják Švejk* (Karel Steklý, 1955), *Jen počkej, zajíci!* (Nu, pogodi!; Vjačeslav Kotěnočkin, 1969), *Konec starých časů* (Jiří Menzel, 1989), *Křižník Potěmkin* (Bronenosec Potomkin; Sergej M. Ejzenštejn, 1925), *Květen 1945* (Československá filmová kronika, 1945), *Marečku, podejte mi pero!* (Oldřich Lipský, 1976), *Na samotě u lesa* (Jiří Menzel, 1976), *Němá barikáda* (Otakar Vávra, 1949), *Ostražitost — bezpečnost* (Wachsamer Augen — Sicherheit; Heinz Fischer, 1955), *Ostře sledované vlaky* (Jiří Menzel, 1966), *Poslední léto s TGM* (Jaroslav Novotný, 1937), *Použití prostředků individuální ochrany* (1985), *Romance za korunu* (Zbyněk Brynych, 1975), *Sedm statečných* (The Magnificent Seven; John Sturges, 1960), *Škola základ života* (Martin Frič, 1938), *Výstřely na Broadwayi* (Bullets over Broadway; Woody Allen, 1994).

Ing. Martin Zelený (1988)

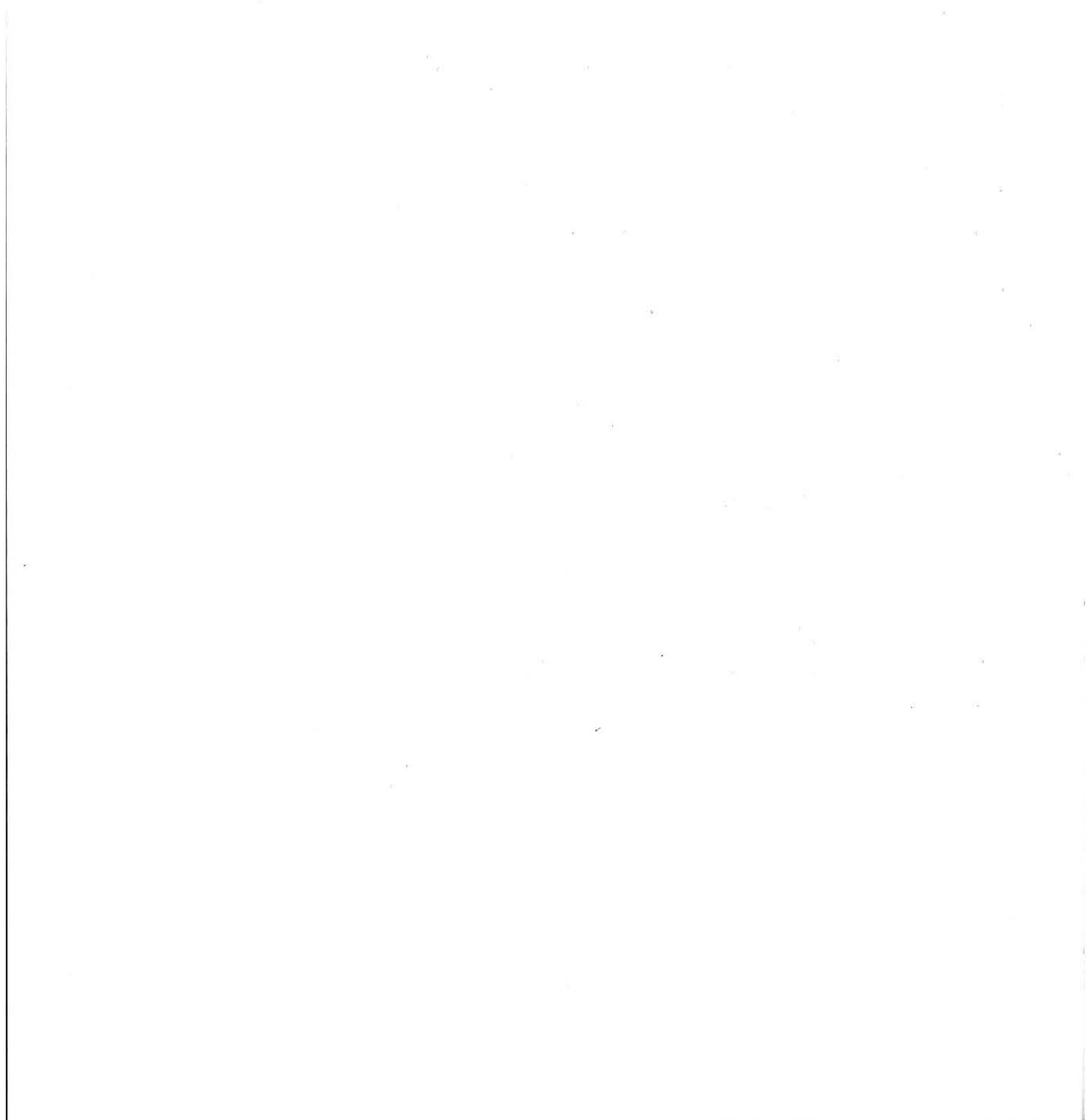
V současnosti studuje doktorské studium na Vysoké škole ekonomické v Praze. Hlavním tématem jeho zájmu je problematika sekundárních trhů, na nichž se jako aktivní aktér dlouhodobě pohybuje, a náměty pro svůj vědecký výzkum tak čerpá přímo z praxe. Vedle toho působí jako odborný konzultant v hudebním průmyslu.

SUMMARY

Collecting and Secondary Market of Analog Film Prints in the Czech Republic

Martin Zelený

The presented article focuses on the collecting and secondary market of analog film prints in the Czech Republic, particularly on their historical development and current situation. The study is based on a series of in-depth interviews with local collectors that allowed to examine their collecting activities and practices and also revealed that the main motivation for collecting is a non-institutional and informal archiving impulse and the desire to preserve the disappearing analog film prints for future generations. A subsequent quantitative analysis of analog film prints, which were sold online through Aukro.cz from 2013 to 2015, reveals a possible increase in the number of operations and prices on the market, anticipated by the interviewees, which may signify a transition of the perception of film prints from an object mediating a film work to a purely collector's item. The most traded analog film format is the 16mm film print followed by 8mm film print. The most traded contents are animated movies followed by documentaries, with feature-length films comprising less than 10 % of all traded films.



Jaroslav Lopour

Filmy soukromých výroben ve státní kinematografii

Zestátnění a jeho vliv na kontinuitu české filmové tvorby¹⁾

V české i světové kinematografii se od dob raného filmu běžně objevují tak zvané nerealizované projekty. Často byly pouze ohlašovány v tisku, řada z nich byla i v různém stádiu literárního rozpracování (námět, synopse či scénář), ale do výroby se nikdy nedostaly, ať již z finančních nebo politických důvodů. Mezi nerealizovanými a realizovanými filmy stojí specifická skupina roztočených a nikdy nedokončených snímků.²⁾ Jedná se o tituly, u nichž byl sestaven štáb a obsazení a začalo fyzické natáčení v ateliérech či exteriérech, ale jejich dokončení bylo kvůli vnějším okolnostem nadobro zastaveno nebo přerušeno. Řada takových projektů zůstala z doby protektorátní. S jejich výrobou se začalo v průběhu let 1944–1945 ve výrobnách Lucernafilm a Nationalfilm, během osvobození republiky byly ve stádiu rozpracování. Některé z nich poválečná zestátněná výroba dokončila a uvedla (ROZINA SEBRANEC, ŘEKA ČARUJE, PANCHŮ SE ŽENÍ, 13. REVÍR, LAVINA, PRŮLOM a NEZBEDNÝ BAKALÁŘ), zbylé nedokončila (BLUDNÁ POUŤ, PŘEDTUCHA, ČERNÍ MYSLIVCI, JENOM KROK a Z RŮŽE KVÍTEK).³⁾

Pokusíme se vysvětlit, proč pět roztočených celovečerních filmů česká státní filmová výroba převzala, dokončila a uvedla a proč zbylých pět naopak odmítla.⁴⁾ Zároveň se na

1) Tento text je zestručněnou a upravenou verzí autorovy magisterské práce, viz Jaroslav Lopour, *Filmy soukromých výroben v zestátněné kinematografii. Roztočené a nedokončené protektorátní projekty a jejich osudy po roce 1945*. Magisterská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita 2013. Děkuji především vedoucímu práce doc. Mgr. Petru Szczepanikovi, Ph.D.

2) K tématu nedokončených českých filmů v různých obdobích například Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia 2011. Jiří Knapík, *Filmová aféra LP 1949*. *Iluminace* 12, 2000, č. 4 (40), s. 97–119. Jaroslav Sedláček, *České filmy, které nikdy neuvidíte!* *Cinema* 11, 2001, č. 1 (117), s. 16–17.

3) V dramaturgických odděleních Lucernafilmu a Nationalfilmu se za okupace nahromadila řada námětů i scénářů, které se nestihly natočit. Státní výroba a dramaturgie je převzala a některé z nich zrealizovala a jiné zamítla. Přes úpravy kritika těmto snímkům stále vyčítala jejich podobnost s filmy předkvětnové výroby. Filmy PRŮLOM a NEZBEDNÝ BAKALÁŘ se sice začaly natáčet po osvobození, ale literární příprava proběhla ještě v soukromých výrobnách a byla tak daleko, že se mohlo začít okamžitě s jejich realizací.

4) Zastoupena není nedokončená krátkometrážní a nonfikční tvorba.

tomto malém, ale jedinečném vzorku snímků dají popsat kontinuity a diskontinuity v české kinematografii při přechodu ze soukromé na zestátněnou filmovou výrobu.⁵⁾ Ač bylo v tehdejších i pozdějších textech zdůrazňováno, že podpisem zestátnovacího dekretu prezidenta republiky 50/1945 Sb., o opatřeních v oblasti filmu, z 11. srpna 1945 přišel velký zlom a naprostá revoluční přeměna ve všech oblastech výroby, jak ve smyslu organizačním, personálním, tak dramaturgickém, v konečných důsledcích tomu tak nebylo.⁶⁾ Přesto již během let 1945–1948 do scénářů pomalu pronikaly nové formy ideologie, které se plně rozvinuly až po roce 1948. Pravý zlom v kinematografii nenastal zestátněním, ale později tvrdou reorganizací a vlivem KSČ po únoru 1948.⁷⁾

Postupně probereme, jak poválečná výroba vznikala roztočené filmy a jaké důvody mohly vést k jejich dokončení nebo nedokončení. Dále některé specifické případy z produkční historie a z dokončování těchto titulů v období před a po květnu 1945. A konečně, jak mohly do finalizace zasáhnout poválečné personální změny a čistky a jak se projevovaly ideologické změny v různých verzích scénářů a ve výsledné podobě snímků *PRŮLOM* a *NEZBEDNÝ BAKALÁŘ*. Především v personálních změnách a v proměně ideologie byly v těsně poválečné době spatřovány výhody zestátněného filmu.

Co s roztočenými filmy?

Osvobozením československého státu vyvstala ve filmovém oboru otázka, co s roztočenými filmy a s připravenými náměty, které zestátněná kinematografie převzala z Lucernafilmu a z Nationalfilmu. Stejně palčivý byl v roce 1945 pro zplnomocněnce pro správu státních kin Emila Sirotku a pro zplnomocněnce pro dovoz a vývoz filmů Jindřich Elbla problém, co hrát v kinech. Státní filmová výroba se ještě plně nerozběhla, promítání německých a italských filmů nepřicházelo v úvahu, jednání se Sovětským svazem, se Spojenými státy a s dalšími zahraničními dovozci byla v začátcích. Do kin se musely vrátit staré předválečné a protektorátní české snímky. Ovšem ani toto řešení nebylo bez problémů,

5) Ke kontextu protektorátní a státní výroby viz Luboš Bartošek, *Náš film — Kapitoly z dějin 1896–1945*. Praha: Mladá fronta 1985. Jiří Dolžal, *Česká kultura za protektorátu. Školství, písemnictví, kinematografie*. Praha: Národní filmový archiv 1996. Petr Szcepanik, „Machři“ a „dileťanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvratů 1945 až 1962. In: Pavel Skopal (ed.), *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2012, s. 27–101. Dále též dokumentační práce Jiřího Havelky a další.

6) V úseku výroby Československé filmové společnosti (ČEFIS), která zastřešovala zestátněný filmový obor, v letech 1945–1947 působily dva kolektivy pod vedením Karla Feixe z Lucernafilmu a Zdeňka M. Reimanna z Nationalfilmu, které organizačně i personálně fungovaly na půdorysu těchto protektorátních firem. ČEFIS kontinuálně převzala z likvidovaných organizací a Českomoravského filmového ústředí (ČMFÚ), jež sdružovalo protektorátní filmové podnikání, výrobní prostředky, kapitál, filmovou surovinu, strukturu, personál, tvůrce, vedoucí činitele, dramaturgii i některé projekty.

7) Jednalo se především o reorganizaci a centralizaci filmové výroby, transformaci dramaturgie (nahrazení Filmového uměleckého sboru /FIUS/ dvěma schvalovacími sbory, Ústřední dramaturgií a Filmovou radou), zasahování a dosazování členů KSČ do všech druhů profesí, kádrové čistky (především v úřednických a technických postech), silnější ideové požadavky a kontrolu filmů, direktivní příklon k tvorbě takzvaného socialistického realismu a tak dále. Srov. Jiří Knápek, *Akční výbory a kultura na prahu nové doby. Soudobé dějiny* 9, 2002, č. 3–4, s. 470; P. Szcepanik, c. d., s. 36–39.

kopie těchto filmů byly opatřeny německými podtitulky a pro nové chyběl dostatek filmové suroviny.⁸⁾

Staré české filmy nebyly přijatelné ani po ideové stránce, značná část byla při výrobě kontrolována nacistickými úřady a vystupovaly v nich nežádoucí osobnosti. Proto byly filmy od 28. května 1945 podrobovány revizi censurního sboru při Ministerstvu informací (MI). Ovšem velký nedostatek filmů nutil censurní sbor vpustit na plátna kin i díla, která by jinak byla nepřijatelná a nežádoucí.⁹⁾ Například melodrama JEJÍ HRÍCH (1939) bylo sborem zamítnuto, ale zástupce Ústřední rady odborů přesto doporučoval film povolit z důvodu nedostatku snímků.¹⁰⁾ V zájmu celé československé kinematografie bylo nutné co nejdříve zahájit výrobu nových tuzemských filmů.¹¹⁾

Dokončení tehdy roztočených scénářů s již vytočeným filmovým materiálem, se sestaveným štábem a hereckým obsazením, s připravenými kostýmy a rekvizitami a s postavenými kulisami v ateliérech se jevilo jako logický krok, než nová dramaturgie prověří náměty a scénáře z protektorátu a než vzniknou nová díla reagující na okupaci a na soudobou budovatelskou tematiku. Bylo třeba zaměstnat ateliérový personál, filmové tvůrce, zaplnit programy kin a uspokojit diváky čekající na nové české filmy.

Celkem dvakrát byly všechny roztočené filmy prověřeny, zda se mohou dokončit. Nejprve během léta od května do srpna 1945 Uměleckým odborem (radou) při Svazu českých filmových pracovníků.¹²⁾ Tehdy byly povoleny „z pracovních a hospodářských důvodů“ k dokončení snímky ROZINA SEBRANEC, ŘEKA ČARUJE, 13. REVÍR a LAVINA.¹³⁾ Původně povolený film ČERNÍ MYSLIVCI byl nakonec zamítnut.¹⁴⁾ Podruhé se o zbylých titulech s největší pravděpodobností kvůli nedostatku filmů v kinech rozhodlo na přelomu let 1945 a 1946, kdy se mělo

8) K tomuto tématu podrobně red., Proč dosud nehrají česká kina? Problém nových kopií a problém starých titulků. *Filmová práce* 1, 1945, č. 2 (4. 6.), s. 1. Dále: Petr Mareš, Politika a „pohyblivé obrázky“. Spor o dovoz amerických filmů do Československa po druhé světové válce. *Iluminace* 6, 1994, č. 1, s. 77–95. Dalším problémem byl též technický stav československých kin.

9) Kvůli nedostatku filmů byly výjimečně povoleny filmy jako SVĚTLO JEHO OČÍ (1936), KRB BEZ OHNĚ (1937), VESELÁ BÍDA (1939) nebo MADLA ZPÍVÁ EVROPĚ (1940). Záležitosti censurního sboru, Praha, 1945–1946. Národní archiv (NA), f. Ministerstvo informací (MI), k. 68, inv. č. 136. Censurované filmy. NA, f. MI, k. 84, inv. č. 137.

10) Censurované filmy (Její hřích). NA, f. MI, k. 84, inv. č. 137.

11) Jak o dvacet let později vzpomínal tehdejší vedoucí jedné ze dvou výrobních skupin Karel Feix, „šlo o to, jak se co nejrychleji dostat k tomu, abychom vyráběli. Barrandov čekal na práci, ale nic nebylo. Bylo jen pár dočelávek: ROZINA SEBRANEC, PANCHŮ SE ŽENÍ...“. J. Ž. [Jan Žalman] (ed.), Jak byl znárodněn Československý film. *Film a doba* 11, 1965, č. 4 (duben), s. 188.

12) Svaz (původně Národní výbor českých filmových pracovníků) působil coby zastupitelský sbor filmových pracovníků a jako nejvyšší lidová samospráva ve filmové tvorbě, výrobě a veřejném promítání. Blíže viz Zuzana Černá, Disciplinární rada Svazu českých filmových pracovníků a případ Oldřicha Papeže. *Iluminace* 28, 2016, č. 1 (101), s. 149–165.

13) fz, Práce na nových českých filmech. *Filmové zprávy* 1, 1945, č. 50 (26. 7.), s. 3. Zápis o schůzi odboru „Výroba celovečerních filmů“, Praha, 24. 5. 1945. Národní filmový archiv (NFA), f. Československá filmová společnost (ČEFIS), k. R10/AI/6P/4K (nezpracováno). „Česká státní výroba filmů [...] zahájila se souhlasem ministerstva informací práci na dokončení některých filmů započatých před 5. květnem 1945 a připravuje pro nejbližší dobu další pracovní program.“ Zplnomocněnec pro státní výrobu celovečerních filmů (Tvůrčí pracovníci, angažování pro stát. výrobu), Praha, 25. 7. 1945. NA, f. MI, k. 208, inv. č. 287.

14) Anon., Dva české filmy v atelieru. *Filmová práce* 1, 1945, č. 14 (25. 8.), s. 4.

revidovat usnesení revoluční Umělecké rady o nedokončených a rozpracovaných filmech. [Karel] Feix dodá seznam s udáním, v jakém stadiu filmy jsou, doplní rozpočty pro event[uální] dokončení.¹⁵⁾

Po dvou měsících se na návrh Jindřicha Elbla sbor zplnomocněnců¹⁶⁾ usnesl, že

všechny rozpracované filmy se podrobí znovu revisi a vyžádá se o nich dobré zdání od státní dramaturgie /J[iřího] Mařánka/. Doporučuje se dokončit: BLUDNOU POUŤ, PŘEDTUCHU /nový scénář/, Z RŮŽE KVÍTEK, PANČO SE ŽENÍ [sic!], provede výroba.¹⁷⁾

Státní filmová dramaturgie (SFD) včele s Jiřím Mařánkem při MI o filmech rozhodovala minimálně do května 1946.¹⁸⁾ Z této revize nakonec vzešel film PANCHO SE ŽENÍ a zcela nová verze filmu PŘEDTUCHA.

O tom, že dokončení těchto snímků bylo v prvních pokvětnových chvílích z hospodářských důvodů žádáno filmovými činovníky, dokládají dokumenty k výrobě některých filmů. Zplnomocněnec pro správu filmových výroben Vladimír Kabelík ve svých poznámkách pro úpravu filmu ROZINA SEBRANEC ze 30. srpna 1945 doporučil V. odboru MI „rychlé dokončení filmu, který potřebujeme z důvodů vnitřních i exportních“.¹⁹⁾ Dodejme, že 11. července 1945 byla původní verze ROZINY SEBRANCE censurním sborem odložena kvůli přepracování. Zástupci Svazu filmových pracovníků v tomto sboru se film v předložené podobě zdál „velmi nečasový“.²⁰⁾ Vladimír Kabelík již v květnu 1945 na schůzi odboru Výroba celovečerních filmů referoval:

Snažili jsme se o to, abychom mohli co nejdříve začít s prací. Musíme dotočit filmy, které máme v atelieru. Včera na schůzi uměleckého odboru bylo rozhodnuto přezkoušet všechny filmy, které jsou [...] ve výrobě, anebo před dokončením. Jako první přicházejí v úvahu: LAVINA, ŘEKA ČARUJE a ZINKOVÁ CESTA. V pátek se předvádí LAVINA pro t. zv. předběžnou censuru. ROZINA SEBRANEC např. je už hotov, a proto může být o něm rozhodnuto později. Výrobní skupiny a pracovní štáby nutno zaměstnat.²¹⁾

15) Rozhodnutí, usnesení a příkazy ze schůze sboru zplnomocněnců, Praha, 26. 11. 1945. NFA, f. ČEFIS, k. R14/BII/1P/1K a R10/AI/6P/3K (nezpracováno).

16) Jednalo se o osm zplnomocněnců ministra informací pro jednotlivé oblasti kinematografie (například ateliéry, výroba filmů, filmová půjčovna nebo správa kin), kteří měli současně za úkol připravit budoucí podobu monopolní státní filmové výroby.

17) Je zajímavé, že o dokončení filmu ČERNÍ MYSLIVCI zplnomocněnci neuvažovali, SFD ano. Na této schůzi se rozhodlo, že scénář k filmu JENOM KROK má být přepracován. Rozhodnutí, příkazy a usnesení ze schůze sboru zplnomocněnců, Praha, 7. 1. 1946. NFA, f. ČEFIS, k. R14/BII/1P/1K (nezpracováno). Srov. Zpráva státní filmové dramaturgie, Praha, 23. 11. 1945. NA, f. MI, k. 198, inv. č. 214.

18) Jak dokládá záporný posudek Jiří Mařánka na film Z RŮŽE KVÍTEK z 15. května 1946. Spisy V. odboru, Filmy celovečerní, Z-Ž. NA, f. MI, k. 169, inv. č. 138.

19) Filmy celovečerní (Rozina sebranec). NA, f. MI, k. 167, inv. č. 138.

20) Censurované filmy (Rozina sebranec). NA, f. MI, k. 82, inv. č. 137.

21) ZINKOVÁ CESTA je pracovní název filmu 13. REVÍR. Zápis o schůzi odboru „Výroba celovečerních filmů“, Praha, 24. 5. 1945. NFA, f. ČEFIS, k. R10/AI/6P/4K (nezpracováno). Srov. Důvěrné informace pro zaměstnance bývalých filmových výroben, t. č. v likvidaci, Praha, 25. 5. 1945. NFA, f. ČEFIS, k. R5/BII/P1/K4 (nezpracováno).

Obdobně hovořily i interní rekapitulační a bilanční zprávy o poválečném stavu československé kinematografie. Například ředitel ČEFIS Lubomír Linhart se takto ohradil vůči poznámkám, které byly vznášeny proti zestátněnému filmu:

Jaké obtíže bylo třeba překonat[:] [...] Nebylo filmů, které bylo lze hrát. [...] Nebylo materiálu /námětů, scénářů a pod./ pro výrobu českých filmů. Ateliery neměly [...] práci. [...] Výroba filmů úplně stála, a tak nebylo vůbec věcných nákladů [...], i když osobní náklady alespoň částečně jsme museli krýti. [...] Pro rok 1946 budou poměry poněkud odlišné. Především výroba československých filmů všeho druhu se již rozjela [...], takže personál filmový bude plně zaměstnán. Dále se podařilo opatřit [...] dostatečný počet filmů, takže je již 1.500 kin v [...] provozu. Stojíme [...] před úkolem nahradit postupně méně hodnotné české filmy, filmy hodnotnějšími a novými, výnosnějšími.²²⁾

Roztočené filmy sloužily jako provizorium, než se rozeběhne výroba nových poválečných filmů, kterými se mladá zestátněná kinematografie mohla pochlubit i na mezinárodním fóru.²³⁾ Z ojedinělých zpráv se můžeme zčásti dozvědět, jak vnímali tehdejší situaci nejvyšší představitelé na MI. Přednosta SFD při MI Jiří Mařánek v rozhovoru s redaktorem Milanem Noháčem na otázku o nových námětech odpověděl:

Pravděpodobně to bude Morávkovo „ZLATÉ HNÍZDO“ [...]. Chtěl bych zdůraznit, že „ZLATÉ HNÍZDO“ stále ještě nebude oním prvním filmem, který by byl cele visitkou naší zestátněné výroby, neboť námět i scénář byly již vypracovány za okupace a musely být nyní upraveny a přepracovány. [...] Protože filmové ateliery potřebují pracovat, má „ZLATÉ HNÍZDO“ náskok.²⁴⁾

Podobné stanoviska Mařánek zastával v následujících měsících veřejně i v interních zprávách. Zdůraznil,

že se revidují rozdělané práce z období okupace a uvažuje v řadě případů o tom, bude-li větší škodou film nedodělat a nechat v něm investované peníze propadnout, nebo dodělat jej. V zásadě se staví otázka morálního, uměleckého a politického prospěchu nad finanční.²⁵⁾

22) Linhart ve své zprávě dále dodal, že „režii spojenou s provozem ateliérů byli bychom bývali musili nésti proto sami. Pomohli nám však sovětští přátelé, kteří zaměstnali ateliéry částečně výrobou vlastních filmů, a tak nám přispěli podstatnou měrou na jejich režii“. Zpráva Lubomíra Linharta, Praha, 1946. NFA, f. ČEFIS, k. R12/AI/3P/3K (nezpracováno).

23) Většinou bylo v interních zprávách konstatováno, že tyto filmy ČEFIS převzala z okupační produkce a dramaturgicky a režijně je upravila. Zpráva o stavu filmového podnikání, Praha, 1947. NFA, f. ČEFIS, k. R10/AI/6P/5K (nezpracováno). Zpráva o činnosti filmového odboru ministerstva za dobu od 1. ledna 1946 do konce října 1947, Praha, NA, f. MI, k. 197, inv. č. 205. Zpráva státní filmové dramaturgie, Praha, 23. 11. 1945. NA, f. MI, k. 198, inv. č. 214.

24) Film PRŮLOM byl původně nazýván jako ZLATÉ HNÍZDO. Milan N o h á č, O filmové dramaturgii. Rozhovor s Jiřím Mařánkem. *Svobodné Československo* 2, 21. 9. 1945.

25) Jan W e n i g, Filmová dramaturgie. *Zemědělské noviny* 1, 13. 10. 1945.

Filmy, které budou nyní a v blízké době uváděny, byly buď již režijně nebo alespoň scenaristicky zpracovány ještě za doby okupace a že vlastní dramaturgická linie českého filmu se projeví teprve později, až budou pro film upraveny náměty, odpovídající svým zaměřením i úrovni novému duchu.²⁶⁾

Samotný ministr informací Václav Kopecký ve své závěrečné části expozé pro informační výbor Prozatímního Národního shromáždění²⁷⁾ konstatoval:

Tady jeti bez přerušení dále v produkci z doby protektorátní nebylo naprosto možno. I rozdělaná výroba filmů musila se zarazit ve chvíli osvobození, neboť v těchto filmech, které byly již rozdělané, hráli kompromitovaní filmoví herci a herečky, [...] režírovali kompromitovaní filmoví režiséři. Téměř již dodělané filmy musily se zahodit. Musily se zahodit i mnohé scénáře nových filmů, zbourat dohotovené již stavby pro nové filmy z doby protektorátu a pokud se nějaké filmy z doby protektorátu již rozdělané daly zachránit, musily se předělávat, různé scény se musily znovu nahrávat s jinými herci a herečkami.

Ač měla státní dramaturgie snahu zahájit výrobu filmy „nové doby“, jak oficiálně proklamovala, musela brát zřetel i na praktické problémy ateliérů, distribuce a kin a povolit dokončení snímků nesplňujících plně představy a požadavky těsně poválečného období. Státní filmový obor se snažil naprosto oprostít od předchozí éry a začít tvorbu novou — než se tak stalo, musel kvůli prázdným nečinným ateliérům a kinům během let 1945 a 1946 využít i filmy z protektorátní a starší doby, ať již dokončené nebo roztočené.²⁸⁾ Na druhou stranu je nutné zdůraznit, že i přes hospodářské potřeby měli filmoví činitelé stále na paměti hledisko ideologické, kvůli kterému definitivně zamítli a „zahodili“ pět z deseti roztočených protektorátních projektů.

Dokončení roztočených filmů

Uvedme si nyní několik specifických okolností, které doprovázely roztočené protektorátní projekty. Jak uvidíme dále, některé z nich poválečný tisk a literatura obdařily řadu let tradovanými tvrzeními, která se nemusí zakládat na pravdě.

Významné postavení mezi roztočenými protektorátními projekty měl historický snímek Otakara Vávry *ROZINA SEBRANEC*. Jednalo se o výjimečný projekt, v jehož případě se poprvé v české kinematografii opravdu na ničem nešetřilo. V omezených okupačních

26) Zpráva státní filmové dramaturgie, Praha, 23. 11. 1945. NA, f. MI, k. 198, inv. č. 214.

27) Exposé ministra informací dne 6. listopadu 1947, Praha, 17. 11. 1947. NA, f. MI, k. 197, inv. č. 205. Z jiných částí textu je však patrné, že expozé muselo vzniknout a bylo předneseno někdy počátkem roku 1946. Kopecký se v něm mimo jiné zmiňuje o požáru hostivařských ateliérů (z prosince 1945), že film *13. REVÍR* půjde teprve do kin (měl premiéru 8. března 1946), *LAVINA* a *PRŮLOM* se dokončují.

28) Navíc se poválečné dokončení pěti rozpracovaných filmů ukázalo celkem výhodné, když konečné náklady každého snímku byly nižší než jejich naplánované předběžné rozpočty. Celkové výdaje za dokončení všech těchto filmů činily dvanáct a půl milionu korun. Naproti tomu jen samotný film nové zestátněné produkce *NEZBEDNÝ BAKALÁŘ* nakonec stál sedmnáct a půl milionu korun. J. L o p o u r, c. d., s. 222.

podmínkách a za inflaci znehodnocenou protektorátní měnu se Lucernafilm pokusil vyrobit historický film podobný zahraničním vzorům. Celkové náklady přes dvacet šest milionů korun z něho udělaly nejdražší český film.²⁹⁾

Výroba ROZINY SEBRANCE začala ze všech námi sledovaných filmů nejdříve, již v dubnu 1944. Natáčení probíhalo celých šest měsíců až do října 1944.³⁰⁾ Snímek se ale nepodařilo uvést před zánikem protektorátu, i když některé později započaté filmy JARNÍ PÍSEŇ, PAKLÍČ, PRSTÝNEK a SOBOTA byly dokončeny a uvedeny před květnem 1945. Podle plánu měla být ROZINA dokončena do 15. ledna 1945.³¹⁾ Začátkem ledna 1945 Lucernafilm jednal s laboratořemi, které pro zaneprázdněnost nemohly dodat kopie včas podle plánu. Po míchačkách se v březnu a v dubnu na půdě Lucernafilmu a ve Filmové zkušebně, která měla na starost schvalování filmů, uskutečnily debaty o úpravách.³²⁾ Po okupaci se v tisku a v literatuře objevila vysvětlení, proč film nebyl za války dokončen. Zdůvodňovala, že tvůrci sledovali postup spojeneckých vojsk a naplánovali zkažení míchaček a protahovali dokončení, aby byl film uveden po osvobození.³³⁾ Na druhou stranu Lucernafilm v listopadu 1944 oznámil ČMFÚ premiéru ROZINY na 2. únor 1945. V kině Lucerna se měla promítat pět a v Alfě čtyři týdny.³⁴⁾ Protahování dokončení na přelomu let 1944 až 1945 a neuvedení filmu před květnem 1945 bylo podle výrobních dokumentů zapříčiněno technickými problémy, nedostatečnou kapacitou a zaneprázdněností laboratoří firmy Pragfilm. Ovšem jestli toto technické zpoždění využili tvůrci pro tvrzení, že tak učinili schválně, aby film ochránili před okupanty a uvedli až v osvobozené republice, nebo byly nepovedené konečné práce zastíracím manévrem před německými orgány a cenzurou, nemůžeme z archivních zdrojů jednoznačně určit. Po odmítnutí a odložení filmu cenzurou v červenci 1945³⁵⁾ byly během října a listopadu provedeny po dohodě se SFD úpravy a dodělávky. Šlo o úpravy dějové, stříhové, včetně nové mixáže filmu.³⁶⁾

29) Zajímavý je fakt, že navzdory přísným protileteckým zatemňovacím nařízením mohl štáb při natáčení nočních davových scén u kláštera Na Františku používat několik desítek lamp. Jaroslav Brož – Myrtil Frída, *Historie československého filmu v obrazech 1930–1945*. Praha: Orbis 1965, s. 232. Otakar Vávra, *Zamyšlení režiséra*. Praha: Panorama 1982, s. 142–150; Týž, *Podivný život režiséra*. Praha: Prostor 1996, s. 131–133.

30) Rozsáhlé překročení rozpočtu a změny scénáře si vyžádaly na jaře 1945 prošetření od ČMFÚ. Za dlouhé natáčení mohla složitá práce v malých radlických ateliérech, chybějící personál, nedostatečný počet lamp nebo výpadky elektrického proudu. V obdobných podmínkách vznikaly i filmy ŘEKA ČARUJE, 13. REVÍR, LAVINA a další. Blíže J. Lopour, c. d., s. 70–78.

31) Záznamy z jednání dramaturgů. NFA, f. Lucernafilm, k. 10, sig. V, inv. č. 84.

32) Zápisy ze schůzí Výkonného výboru. NFA, f. Lucernafilm, k. 1, sig. I/c, inv. č. 32. Korespondence a smlouvy. NFA, f. Prag — Film, k. 34, sig. VI/b, inv. č. 450. Rozina sebranec. NFA, f. Českomoravské filmové ústředí (ČMFÚ), k. 30, sig. II/e, inv. č. 418.

33) Obdobně psal tisk i u filmu ŘEKA ČARUJE. Například fz, „Rozina sebranec“ — film, uchráněný před okupanty. *Filmové zpravodajství* 1, 1945, č. 121 (5. 11.), s. 1. red., Česká filmová výroba se rozjíždí. Nové české filmy nedají na sebe dlouho čekat. *Filmová práce* 1, 1945, č. 24 (1. 12.), s. 1. fz, K páteční premiéře filmu „Rozina Sebranec“. *Filmové zpravodajství* 1, 1945, č. 148 (12. 12.), s. 3. (Ker), Rozina sebranec. *Filmová kartotéka* 8, 1946, č. 18. V pozdější literatuře: oba již zmíněné memoáry Otakara Vávry. J. Brož – M. Frída, c. d., s. 234. Jiří Hrbas, Otakar Vávra. Scenárista a režisér I. *Film a doba* 22, 1976, č. 4 (duben), s. 196. (v), Dekret o filmu. *Kino* 40, 1985, č. 4 (10. 2.), s. 3. L. Bartošek, c. d., s. 334.

34) Korespondence s ČMFÚ. NFA, f. Lucernafilm, k. 5, sig. IV/b, inv. č. 63. Disciplinární řízení Lucernafilm. NFA, f. ČMFÚ, k. 14, sig. II/c, inv. č. 333. Společnost připravila i reklamní fotografie.

35) Viz předchozí kapitola.

36) Tvůrci použili i připravené předkvětnové opravy z Lucernafilmu. Spisy V. odboru, Filmy celovečerní, R–Š. NA, f. MI, k. 167, inv. č. 138. Podobné poválečné úpravy byly použity i u filmu ŘEKA ČARUJE.

Výrobu filmu *JENOM KROK* v lednu 1945 přerušili sami nacisté. Manželka herce hlavní dvojrole Oldřicha Nového Alice byla židovského původu. Nový se s ní odmítl rozvést, čelil tlaku německých orgánů i kolaborantského tisku. Začátkem roku se situace vyostřila, Nový měl být pracovně nasazen. V lednu za něj intervenovala u vrchního vládního rady a vedoucího filmového referátu na Úřadu říšského protektora Antona Zankla a u jednatele ČMFÚ Wilhelma Söhnela deputace ve složení režisér Martin Frič, Karel Feix z Nationalfilmu a ředitel Vilém Brož z Lucernafilmu. Žádala o hercovo uvolnění pro připravovaný film *JENOM KROK*. Zankl i Söhnel souhlasili, ale podle nich „české kruhy samy prohlásily, že Nový není pro český film nezbytný“³⁷⁾ tedy konečné rozhodnutí náleželo státnímu ministru K. H. Frankovi. Deputace Nového označila za nezbytného. Zankl slíbil, že bude intervenovat u samotného Franka. Ten den bylo Brožovi sděleno, že „ministr Frank souhlasil, aby Nový byl jako nepostradatelný zproštěn pracovního nasazení“³⁸⁾ Herec mohl film roztočit. Nakonec jeho realizace trvala nanejvýše šest dní, protože Nový byl internován, oficiálně „odvolán“³⁹⁾ Film byl zastaven a intervence zakázány.⁴⁰⁾ *JENOM KROK* byl po květnu při prvním schvalování zamítnut. Podruhé bylo o něm jednáno na podzim 1945. V lednu 1946 zplnomocněnci rozhodli, že „scénář [...] bude přepracován a uznají-li jej [...] dramaturgie za dobrý a hodnotný, doporučí se natočení filmu“⁴¹⁾ Výroba obnovena nebyla.⁴²⁾

Dokončovací práce na snímcích *LAVINA*, *ŘEKA ČARUJE* a *13. REVÍR* začaly po osvobození, během léta 1945, ovšem za velmi specifických podmínek. Soukromé výroby přestaly ve filmovém oboru podnikat, ale česká kinematografie nebyla zestátněna. Od května do srpna 1945 tedy výroba filmů padala přes protesty likvidátora na vrub společnosti Nationalfilm. I po ustanovení ČEFIS nebylo celé zestátněné filmové odvětví se svým statutem právně ukotvené. V létě roku 1945 probíhalo zestátnňování a výroba bez jakéhokoliv právního rámce.

Chybné je tvrzení historické literatury, podle níž byla *LAVINA* dokončena za protektorátu a po válce bylo doděláno jen několik scén.⁴³⁾ Podle termínů vznikla většina ateliérových scén a všechny exteriéry po osvobození. I náklady snímku svědčí o opaku, před květnem 1945 bylo na něj vydáno přes tři a po něm přes pět a půl milionu korun. Jednalo se o poslední film, který byl koncem března na území protektorátu roztočen. Revoluční Umělecká rada jej jako první povolila k dokončení. Roli zřejmě sehrál fakt, že toto psycho-

37) Zápisy ze schůzí Výkonného výboru. NFA, f. Lucernafilm, 1, sig. I/c, inv. č. 32.

38) Tamtéž.

39) Oldřich Nový byl na přelomu ledna a února internován do sběrného tábora Hagibor na Schwerinově (dnes Vinohradské) třídě a poté převezen do pracovního tábora Osterode v Dolním Sasku. Policejní přihlášky EO, Oldřich Nový. NA, f. Konskripce — Pobytové přihlášky Policejního ředitelství Praha.

40) Zápisy ze schůzí Výkonného výboru. NFA, f. Lucernafilm, k. 1., sig. I/c, inv. č. 32. Díky faktu, že výroba byla „zastavena z vyšší moci“ bez viny výrobní firmy, mělo hradit náklady za film Ministerstvo školství a lidové osvěty z rozpočtu ČMFÚ. Jestli se celá záležitost stihla do května 1945 vyřídit, zdroje neuvádějí.

41) Rozhodnutí, příkazy a usnesení ze schůze sboru zplnomocněnců, Praha, 7. 1. 1946. NFA, f. ČEFIS, k. R14/BII/1P/1K (nezpracováno).

42) Ke konečnému zamítnutí zřejmě přispěl i fakt, že se děj díla *JENOM KROK* odehrává v – ač nelichotivě vykresleném – zákulisí protektorátního, respektive prvorepublikového filmu a jeho hvězd.

43) Například Šárka Bartošková – Myrtil Frída – Jan S. Kolář, *Československý zvukový film 1930–1945*. Praha: Filmový ústav 1965, s. 293.

logické drama bylo právě v ateliérech rozpracováno. První filmovací den na Barrandově 10. července 1945 se stal historicky prvním natáčením na území osvobozené republiky.⁴⁴⁾ LAVINA byla za protektorátu uvedena do výroby jako poslední a po osvobození první vzata do realizace.

Na poválečném nedokončení PŘEDTUCHY měla největší podíl sama autorka předlohy Marie Pujmanová. K verzi režiséra Miroslava Cikána a scenáristy Josefa Trojana se vyjádřila takto: „Když jsem dostala scénář, byla jsem všechno, jen ne nadšená. PŘEDTUCHA se [...] dostala na malé město, [...] které nemám ráda, hlavní děj byl zasunut [...] ději, které jej zplošťovaly.“⁴⁵⁾ Pujmanová byla členkou Uměleckého odboru, který v létě 1945 tento a další filmy zamítl. Podruhé spisovatelka intervenovala v neprospěch projektu na podzim 1945, během druhé vlny schvalování. SFD se vyjádřila, že „autorka námětu [...] projevila v rozhovoru s přednostou oddělení [...] zásadní nesouhlas se scenaristickým zpracováním [...] předlohy“.⁴⁶⁾ Sbor zplnomocněnců doporučil dokončit PŘEDTUCHU s novým scénářem.⁴⁷⁾ Tak se stalo roku 1947 zásluhou Otakar Vávry, jenž napsal a natočil nový scénář, se kterým Pujmanová souhlasila.⁴⁸⁾

Další práce na filmu Z RŮŽE KVÍTEK byly po válce zamítnuty. Na přelomu 1945 a 1946 bylo rozhodnuto snímek přeci jen dokončit.⁴⁹⁾ Z nedokončených se tento titul dostal nejbližší k finální realizaci. V programu státní výroby se objevil koncem února 1946.⁵⁰⁾ Projekt nakonec padl během dubna a května 1946 díky posudku dramaturga Artuše Černíka a z rozhodnutí přednosty SFD Jiřího Mařánka,⁵¹⁾ který napsal, že

[SFD] si dala předvést [...] scény filmu „Z RŮŽE KVÍTEK“ a dospěla k tomuto názoru: Charakter [...] filmu vykazuje všechny znaky t. zv. protektorátní produkce a [...] sami autoři i ostatní zúčastnění [...] by se [...] s jeho podáním v této formě, ani s jeho [...] úrovní neztotožňovali. [...] Film [by] musil být vlastně od základu přetočen, dospěla [SFD] k rozhodnutí, že bude vhodnější i účelnější věnovat tu práci i náklady na vytvoření veseloherního filmu jiného, jenž by svou úrovní i zaměřením lépe odpovídal novému duchu. [...] Tím se tedy dokončení kdysi začatého filmu „Z RŮŽE KVÍTEK“ stává bezpředmětným.

Téměř hotová parodie PANCHO SE ŽENÍ byla během léta 1945 Uměleckou radou zamítnuta. Hlavní vadou filmu byl námět a žánr. Během podzimní revize rozhodnutí Umělecké

44) fž, Filmování na Barrandově zahájeno. *Filmové zprávy* 1, 1945, č. 39 (11. 7.), s. 2. Srov. Luboš Bartošek, 90 let čs. kinematografie (19. — 20.). *Zpravodaj československého filmu* 14, 1988, č. 21, s. 16–26.

45) –Wg– [Jan Wenig], Předtucha. Mluvíme s Marií Pujmanovou. *Kino* 1, 1946, č. 27–28 (20. 12.), s. 450–451.

46) Nationalfilm, Praha, 1. 12. 1945. NA, f. MI, k. 201, inv. č. 254.

47) Rozhodnutí, příkazy a usnesení ze schůze sboru zplnomocněnců, Praha, 7. 1. 1946. NFA, f. ČEFIS, k. R14/BII/1P/1K (nezpracováno).

48) Anon., Marie Pujmanová odpovídá. *Filmová okénka* 1, 1948, č. 1 (31. 1.), s. 4.

49) Rozhodnutí, příkazy a usnesení ze schůze sboru zplnomocněnců, Praha, 7. 1. 1946. NFA, f. ČEFIS, k. R14/BII/1P/1K (nezpracováno).

50) Anon., „Z růže kvítek“ bude dotočen. *Kino* 1, 1946, č. 7 (8. 3.), s. 109. Týž, Kdy bude dotočen Čápův film „Z růže kvítek“? *Radostná práce* 3, 1946, č. 2 (24. 5.), s. 7–8.

51) Spisy V. odboru, Filmy celovečerní, Z–Ž. NA, f. MI, k. 169, inv. č. 138.

radý se vrátil již jednou zamítnutý film jako poslední opět do hry.⁵²⁾ Svoji roli zřejmě sehrál fakt, že v poválečném období byla nouze o filmy a hlavně o veseloherní žánr. Ale také, že zatímco dokončení ostatních snímků si vyžádalo několik více než milionových částek, poválečné dopracování filmu *PANCHO SE ŽENÍ* stálo necelých pět set tisíc korun.

Zmiňme se ještě o projektu *BABIČKA TANČÍ*. Nebyl sice roztočen, ale produkční příprava dospěla do fáze, kdy se mohlo začít s jeho realizací. Koncem dubna 1945 v ateliérech na Barrandově začaly stavěcí práce. Film byl posledním titulem, který nastoupil do ateliérů v protektorátním období. Snímek byl připraven k realizaci, umělecký štáb sestaven, role obsazeny, stavby v ateliérech rozestavěny, k samotné práci na něm před povstáním však nedošlo. Ani po osvobození štáb ateliéry neobsadil. Námět se zřejmě ukázal jako nevhodný a rozestavěné stavby byly zbourány. Komédie *BABIČKA TANČÍ*, aniž by byla rozpracována, ukončila jednu etapu české kinematografie.⁵³⁾

Poválečné personální změny a jejich případný vliv na schválení roztočených filmů

Nyní se podíváme, jestli se mohla poválečná očista ve filmovém oboru výrazně dotknout kontinuální tvorby českých tvůrců a dokončení námi sledovaných filmů. Herci a filmoví tvůrčí pracovníci byli po válce během let 1945–1946 podrobena šetření Disciplinární rady Svazu českých filmových pracovníků kvůli zpronevěření se národní cti za okupaci.⁵⁴⁾ Z filmové činnosti byli vyloučeni skuteční i domnělí kolaboranti, jednalo se jen o několik exponovaných osobností, například herci a herečky Lída Baarová, Vlasta Burian, Zdena Kavková, Vladimír Majer, Adina Mandlová, Vladimír Pospíšil-Born, Karel Postranecký či Čeněk Šlégl, producent Miloš Havel, režiséři Václav Binovec a Ladislav Brom, vedoucí výroby Oldřich Papež, střihačka Marie Bourová, ředitel Aktuality Karel Pečený, kameraman Miroslav Wagner a několik dalších.⁵⁵⁾ Vyloučení se týkalo především herců a několika vedoucích činnovníků. Filmaři, režiséři, zvukaři, kameramani, asistenti režie, střihači a další nebyli trestáni ani za práci pro společnost Pragfilm a pro další německé produkce (vyjma několika málo herců).⁵⁶⁾ Tato filmová očista mohla mít na rozpracované filmy jen částečný vliv.

52) Snímek *ČERNÍ MYSLIVCI* byl během léta 1945 povolen k dokončení, ale nakonec byl námět shledán jako nevhodný. Alena Stránská, Na vlastní pěst. Pět návštěv u zasloužilé umělkyně Dany Medřické (3). *Kino* 33, 1978, č. 25 (12. 12.), s. 11.

53) Podrobně k tomuto projektu J. Lopour, c. d., s. 63–66.

54) Rada mohla tvůrce osvobodit, omilostnit, udělit pokutu, vyloučit doživotně nebo do odvolání z řad filmových pracovníků a vážné případy předat Lidovému soudu. Blíže k tématu poválečného vyšetřování viz J. Doležal, c. d. Vladimír Just, Věc: Vlasta Burian. Praha: Rozmluvy 1991. Týž, Vlasta Burian: *Mystérium smíchu*. Praha: AVČR 1993. Lukáš Kašpar, Český hraný film a filmaři za protektorátu. *Propaganda. Kolaborace. Rezistence*. Praha: Libri 2007. J. Knápek, Akční výbory a kultura na prahu nové doby, s. 455–475. Stanislav Motl, *Mraky nad Barrandovem*. Praha: Rybka Publishers 2006. Krystyna Wanatowiczová, Miloš Havel — český filmový magnát. Praha: Knihovna Václava Havla 2013. Radek Žitný, *Protektorátní rozhlasový skeč*. Praha: BVD 2010.

55) Anon., Výsledek očisty ve filmovém oboru. *Kino* 1, 1946, č. 5 (8. 2.), s. 79. Některým osobnostem (v roce 1994 soudně rehabilitovaný Vlasta Burian) bylo později dovoleno se k tvůrčí činnosti vrátit. Z herců byla aktivní kolaborantkou hlavně Zdena Kavková. Divadelní herci byli zároveň prověřeni Odborovým svazem divadelníků.

56) Očista však byla taková, že pozdější pounorové čistky zasáhly ve větší míře technické a administrativní zaměstnance a pracovníky. Viz poznámka 7.

Na melodramatu *BLUDNÁ POUŤ* pracovali herečka Adina Mandlová, režisér Václav Binovec a střiháčka Marie Bourová, tedy osoby po válce vyloučené z filmového oboru, což dopomohlo k zamítnutí tohoto snímku v létě i na podzim roku 1945. Likvidátor Nationalfilmu Josef Valenta v listopadu 1946 sdělil: „Film [...] byl režírován Bínovcem [sic!], v hlavní úloze Mandlová a nelze tudíž s jeho realizací počítati.“⁵⁷⁾ Ovšem jako nevhodný byl současně shledán i samotný námět, melodrama o milostném příběhu mladíka, jenž místo bohosloví studuje konzervatoř a jeho správnou cestu ohrožují ženské svody. V „Přehledu dramaturgické práce výrobní skupiny I. Karel Feix“ bylo v červnu 1947 konstatováno o námětu „*BLUDNÁ POUŤ* — scénář Dalibora Faltýse nebyl předložen FIUSu, neboť Státní dramaturgie v předběžném čtení zamítla námět jako nevhodný.“⁵⁸⁾ U detektivky 13. *REVÍR* obsadili tvůrci do hlavní role Fróny Lídu Baarovou, po květnu 1945 však byla vyměněna za herečku Danu Medřickou a všechny s ní dosud natočené scény přetočeny.⁵⁹⁾ U ostatních filmů přetáčení kvůli nežádoucím hercům nebylo potřeba. Ani u zbylých nedokončených filmů *ČERNÍ MYSLIVCI*, *JENOM KROK*, *PŘEDTUCHA* a *Z RŮŽE KVÍTEK* nespoupracovali po válce vyloučení tvůrci. I zde byly na závalu především náměty a nevhodná scenáristická zpracování.

Pokud se u dokončených filmů udály změny ve složení výrobních štábů, mohly za ně jiné důvody. V případě filmu *ŘEKA ČARUJE* se v jednom produkčním dokumentu porovnává složení štábu před a po květnu 1945.⁶⁰⁾ Pochopitelně se změnil výrobce, dále vedoucí výrobní skupiny (ředitel Nationalfilmu Karel Feix za Zdeňka M. Reimanna) a dramaturg (Jindřich Elbl za Bohumila Štěpánka). Vedoucího výroby Jana Sinnreicha, jenž se stal zplnomocněncem pro správu filmových ateliérů a laboratoří, vystřídal při poválečném dokončení jeho zástupce Miloš Mastník (s nimi se vystřídali i jejich zástupci a asistenti), kameramana Václava Hanuše, v té chvíli byl zaměstnán dokončením *LAVINY*, nahradil Julius Vegrícht, jenž si přivedl i nové asistenty. Na jiných projektech zaměstnaného architekta Jana Zázvorku zastoupil jeho pomocník Jiří Kollinger a autory výpravy pomocný rekvizitář. Částečně se vystřídali maskéři a kostyméři, ovšem též proto, že byli nasazeni jinde. Během celé realizace zůstali na svých místech kromě režiséra hudební skladatelé, fotograf, skriptka, asistent režie, střiháč, kostyméři a maskérka. Ani v hereckém obsazení se neobjevil nikdo, kdo by byl nežádoucí. I pro přetáčení scén se podařilo sežvat původní herce, pouze Annu Steimarovou, tehdy působící na mimopražských scénách v Liberci a ve Zlíně, nahradili Marií Ježkovou.

Kontinuálně přešly do zestátněné výroby i štáby dalších filmů. Při dokončení *ROZINY SEBRANCE* se k projektu vrátili téměř všichni tvůrci, včetně herců, jejichž postavy v dodělávkách vystupovaly. Stejně se podařilo pokračovat s herci ve filmech 13. *REVÍR* a *LAVINA*. U všech třech filmů se změny udály jen u asistentů, pomocníka rekvizitáře, některých

57) Korespondence se Státní výrobou filmů, Praha, 16. 11. 1945. NFA, f. Nationalfilm, k. 10, sig. VI/c, inv. č. 304, fol. 62. O tom, že některé filmy se musely „zahodit“ kvůli účasti kompromitovaných herců a režisérů, počátkem roku 1946 ve svém již zmíněném expoé pohovořil ministr Václav Kopecký.

58) Přehled dramaturgické práce výrobní skupin I. Karel Feix, Praha, 3. 6. 1947. NA, f. MI, k. 208, inv. č. 287.

59) Bliže k okolnostem obsazení Lídy Baarové a k výměně režiséra J. A. Holmana za Martina Friče během března 1945 viz J. L o p o u r, c. d., s. 90–97. K poválečným finančním pohledávkám Baarové a Karla Högera Tamtéž, s. 68 a 96.

60) Lidé za kamerou ve filmu „Řeka čaruje“, Praha, 1945. NFA, Sbírka reklamních materiálů k českým filmům, Řeka čaruje, sig. 419.

maskérů, kostymérů nebo u fotografa. Hlavní tvůrčí posty zůstaly nezměněny. Jen v případě 13. REVÍRU byl kromě Baarové nahrazen jako vedoucí výroby již zmíněný nový zplnomocněnec Jan Sinnreich Václavem Dražilem. Kontinuitu se podařilo dodržet rovněž u snímku PANCHO SE ŽENÍ, kdy na pozici střihače setrval Jiří Sobotka i po více jak roční přestávce, od konce roku 1944 až po jaro 1946.

Jak vidno, poválečná personální očista neměla na dokončení či na nedokončení v podstatě žádný významnější vliv (s výjimkou BLUDNÉ POUTI, kde svoji roli sehrál též nevhodný námět). U pěti poválečných dokončených filmů se změny ve štábech a v obsazení dramaticky neprojeví. Nejvýznamnější změnou byla výměna Lídy Baarové za Danu Medřickou v detektivce 13. REVÍR. Ve štábech se změny povětšinou dotkly vedlejších řadových profesí, hlavní tvůrčí profese i po několikaměsíční přestávce zůstaly nezměněny. Původní vyměnění pracovníci však v zestátněné kinematografii pokračovali nadále, povětšinou byli jmenováni do některé vedoucí funkce nebo zaneprázdněni na jiném tvůrčím filmovém projektu. Dodejme, že i protektorátní scenáristé (Jan Drda, Vítězslav Nezval či Václav Řezáč) a pracovníci Dramaturgického sboru při ČMFÚ a lektorských sborů Lucernafilmu a Nationalfilmu (Karel Smrž, Miroslav Rutte, Jan Sajíc, Artuš Černík, Jiří Hrbas, Vladimír Kabelík, Jindřich Elbl a další) přešli kontinuálně bez potíží i do zestátněné kinematografie.⁶¹⁾

Ideové rozdíly scénářů a konečné podoby PRŮLOMU a NEZBEDNÉHO BAKALÁŘE⁶²⁾

Přechod z protektorátní na zestátněnou výrobu zapříčinil rozdíl v ideologickém vyznění scénáře z dob okupace a výsledné filmové podoby pouze u dvou námi sledovaných snímků, u hornického dramatu PRŮLOM z 19. století a u renesanční komedie NEZBEDNÝ BAKALÁŘ. Je to dáno zejména tím, že zbývajících pět filmů, ROZINA SEBRANEC, ŘEKA ČARUJE, PANCHO SE ŽENÍ, LAVINA a 13. REVÍR, které jsou ve výsledku v podstatě shodné se svými literárními předlohami z dob protektorátu, bylo zcela nebo alespoň částečně natočeno ještě před květnem 1945. Bohužel z pramenů není zcela jasné, kdo a který orgán v těsně poválečných měsících protěžoval ideologické změny a určoval, jakou mají mít podobu. V nových dramaturgických orgánech zasedly povětšinou osoby levicového smýšlení (kromě v předchozí kapitole zmíněných scenáristů též Lubomír Linhart, Jaroslav Průcha, Vladimír Šmeral, Marie Pujmanová, Marie Majerová, Jiří Mařánek a další), po roce 1948 prorežimně angažované. V případě filmu PRŮLOM dobový tisk informoval, že po dohodě se scenáristou Karlem Steklým provedou dějové a dialogové opravy a doplňky dramaturg E. L. Berka a redaktor Ladislav Khás.⁶³⁾ Ovšem jestli právě oni provedli ideologický posun ve výsledném filmovém díle, není známo.

Za relevantní k porovnání scenáristické přípravy s výsledkem posloužila poslední dochovaná verze (technického) scénáře, ve kterém jsou dopodrobna rozepsány všechny scé-

61) Navíc většina z nich patřila mezi levicově orientované umělce, kteří se po roce 1948 silně angažovali pro politiku KSČ.

62) Všechny texty a scénáře byly čerpány ze Sbírký scénářů Knihovny NFA.

63) Milan N o h á č, Nový český film do atelieru. *Filmová práce* 1, 1945, č. 20 (5. 10.), s. 1.

ny a záběry, jejich velikost, dialogy a podobně.⁶⁴⁾ Zaměřil jsem se na komparaci ideologických změn a výsledného vyznění. Stranou jsem nechal změny, které se udály z technických, finančních, organizačních nebo realizačních důvodů, což je jev běžný při každém převodu scénáře do filmového tvaru.

O pronikání nacistické ideologie před a komunistické po květnu 1945 do české kinematografie musím odkázat na příslušnou literaturu.⁶⁵⁾ V případě té okupační se zmiňme alespoň o přítomnosti dvou antisemitských narážek v libretu Zdeňka Štěpánka z roku 1940 k filmu NEZBEDNÝ BAKALÁŘ. V žádné další Štěpánkově scénaristické verzi (a pocho-pitelně ani ve filmu) již tyto narážky nejsou:

Jeden sedící žid u svého krámu rozloženého na zemi, chytí Šmardocha za cíp přeho-zu. Žid: „Neutíkej, pán! Podívej se: kašmír, indický, kup — dám zadarmo!“
Šmardoch s [nečitelné] vyškubne prudce plášť: „Deš, čerte, pejzatá! Nezdržuj!“ a po-spíchá za Píseckým.

Pička: „Neplkej a piva dones! Máš tu v zástavu kabát — tak nezačínej židovských práv neslušných a nalej!“⁶⁶⁾

K filmům PRŮLOM a NEZBEDNÝ BAKALÁŘ vznikly scénáře za protektorátu, k jejich re-alizaci tvůrci přikročili po osvobození. Současně pro oba vznikly po květnu 1945 nové verze scénářů pod dohledem státní dramaturgie. Při porovnání jejich verzí s výslednou fil-movou podobou zjistíme politicky a ideologicky motivované změny, které výrazně pro-měnily vyznění těchto děl.

Historicky prvním filmem zestátněné výroby se stal snímek PRŮLOM. Již explikace v poválečných scénářích se oproti té původní, zcela apolitické, proměnila:

I když stát, město a podnikatelé opouštěli podniky, byli to čeští dělníci, kteří [...] pochopili, že prací se zachovávají hodnoty [...] celému národu. [...] Havíři se semkli v [...] bratrstvo, vytvořili tak předobraz dnešních pracovních družstev a brigád. V tomto příběhu se obnažují kořeny dnešního dění a výsledků [...] sociálních a prů-myslových reforem. Právě dnes[,] kdy je zapotřebí mobilisovat národ k záchraně ná-rodních majetků a hodnot, je obraz boje a odhodlanosti uvědomělých dělníků nej-působivější agitkou.⁶⁷⁾

64) Ke změnám podoby scénaristických předloh viz Petr Szczepanik, *How Many Steps to the Shooting Script? A Political History of Screenwriting*. *Iluminace* 25, 2013, č. 3 (91), s. 73–98.

65) Obě ideologie měly podobná témata, především motiv práce, vztah k půdě a ke kořenům a odpor k liberali-smu a individualismu. Z literatury viz J. Doležal, c. d. L. Kašpar, c. d., s. 94–145. Věra Brožová, *Od strážců mravních hodnot k inženýrům lidských duší. Literární život mezi květnem 1945 a únorem 1948*. *Soudobé dějiny* 9, 2002, č. 3–4, s. 429–454. J. Lopour, c. d., s. 115–136.

66) Libreto je datováno: „V Rakovníce, 17. VII. 40.“ Zdeněk Štěpánek – Otakar Vávra, *Nezbedný bakalář*. Praha: Nationalfilm 1940, s. 7, 43 a 67. NEZBEDNÝ BAKALÁŘ byl připravován v Nationalfilmu již v letech 1940–1941, ale pro finanční náročnost byl zrušen. O. Vávra, *Zamyšlení režiséra*, s. 120–121, 158–159; Týž, *Podivný život režiséra*, s. 131, 144–145.

67) Autoři použili k označení „zpátečnické“ radniční opozice tendenční „radniční klika“. Jan Morávek – Karel Stelý, *Průlom*. Praha: Československá výroba celovečerních filmů 1945, s. 1, 212.

Ve scénářích a ve filmu postupně pozorujeme posun hlavních postav od víry ke kolektivismu a společnému budování; z hodného vysokého představitele tehdejší vlády se stává zlý asociál, dochází k oslabení kladných postav z řad vyšších vrstev, kladen je důraz na záporné stránky živnostníků a úředníků, scény s knězem a s církevními motivy jsou eliminovány, závěr i vyznění celého filmu autoři změnili. Film reagoval na okamžité pokvětnové aktuální společenské a politické změny.

Zatímco v protektorátní verzi švec Domažlík přesvědčuje havíře, že musí mít víru a věřit, že se tobolu podaří odvodnit, v poválečném scénáři a ve filmu již o víře nemluví. Naopak tvrdí, že se práce podaří, když dají všichni kolektivně ruku k dílu. Promluva Domažlíka se ve stejné scéně třikrát promění. V předkvětnovém scénáři hovoří k horníkům: „Pomohla mu jeho víra a vytrvalost! Já věřím a věřit nepřestanu! A vy musíte věřit se mnou! Zdařbůh!“⁶⁸⁾ V poválečném scénáři se ještě promluva o víře vyskytuje, ale v duchu kolektivismu: „Ale jen toho, kdo jim přestal věřit! Já věřím a věřit nepřestanu! A vy musíte věřit se mnou. A přiložit ruku k společnému dílu!“⁶⁹⁾ V samotném filmu se Domažlíkova víra mění na víru v přírodu a víru ve společnou práci: „Přírodě musíš věřit a pak tě nezklame. Ale nejenom já, von, ale ty, vy všichni. Pak teprve něco dokážem! [...] Zdařbůh!“⁷⁰⁾ Tímto způsobem se po válce objeví podobné věty Domažlíka, které pronese při prohlídce štoly: „Hory by nás [...] mohly krásně uživit. Ale dělat se musí! A ne jeden, všichni v jednom houfu!“⁷¹⁾

Změny týkající se postav filmu se po květnu 1945 nejvíce odrazily na roli místodržícího, nejvýše postaveného státního úředníka a hlavního představitele politické moci v zemi. V prvních verzích je místodržící vylíčen jako laskavý muž, který při audienci díky rybářské vášni vřele vítá havíře — rybáře Dudáčka a Domažlíka. Je rád, že jej navštívili, velmi ochotně a sdílně oběma mužům pomůže. V poválečné scénaristické i filmové podobě je místodržící odměřený, zachovává si úřednickou důstojnost, odstup a jen nerad přijme oba muže k audienci. Autoři po květnu 1945 odkryli místodržitelovo nepřátelství k pražským dělníkům při rozhovoru se svým tajemníkem, kdy je zásadně proti všem dělnickým schůzím a stávkám,⁷²⁾ což zvýšilo nesympatičnost této postavy. V protektorátních verzích se na konci úspěšné audience místodržící spokojeně usměje, v posledních verzích scénáře a ve filmu je dotčen kvůli Dudáčkově odvážné poznámce „Excelencepane, to jste jednou v životě provedl moudrou věc“.⁷³⁾

V drobnostech se změnily i další filmové postavy. Ševci Matěji Domažlíkovi, hrdinovi filmu, tvůrci ve scénách s městským tajemníkem nebo purkmistrem dodali více odvahy a ráznosti při jednání. Naopak radní — živnostníci jsou oproti scénářům ve filmu zobrazeni ještě nesympatičtější (nejvíce bohatý a tvrdý sedlák Klepš). Otevřeně se staví proti horníkům, odmítají pokrok, nechťejí dávat peníze na obnovu dolů a na adresu horníků pronášejí uštěpačné poznámky. Nechtějí s nimi ani mluvit, protože to jsou „jen dělníci“.⁷⁴⁾

68) Jan Morávek – Karel Steklý, *Zlaté hnízdo*. Praha: Nationalfilm 1945, s. 107.

69) Jan Morávek – Karel Steklý, *Zlaté město*. Praha: Československá výroba celovečerních filmů 1945, s. 83.

70) PRŮLOM (Karel Steklý, 1946), 0:30:38.

71) Tamtéž, 0:18:04.

72) PRŮLOM (Karel Steklý, 1946), 0:56:55.

73) PRŮLOM (Karel Steklý, 1946), 1:02:26. J. Morávek – K. Steklý, *Zlaté město*, s. 164.

74) PRŮLOM (Karel Steklý, 1946), 1:18:06.

Vrcholem je posměšná píseň, kterou o dělnících zpívají.⁷⁵⁾ Ze všech radních jsou pouze tři na straně horníků, ale ti jim jako menšina nedokážou výrazněji pomoci.

Ve filmu byly na minimum seškrtnuty všechny scény odehrávající se v kostele, rovněž postava faráře se stala okrajovou figurou, která je jen návštěvníkem kasina a salonu hejtmána. Zároveň se snížil počet plánovaných scén u sochy sv. Jana na náměstí.

Samotný konec filmu PRŮLOM se liší navzájem v každé ze tří verzí scénáře i ve filmu. Například v literárním scénáři rozhořčení dělníci přijdou na radnici. Do sporu se vloží místodržící a ihned se přidá na stranu horníků. Po zprávě, že se průlom v dolech podařil, odjedou horníci a pokrokoví radní s místodržícím k tobole, zatímco radniční opozice zahanbeně zůstane na radnici. Místodržící mezi horníky chválí Domažlíka a Dudáčka, že se jim povedl průlom na všech stranách. Oba muži se spokojeně dívají na své dílo. V prvním protektorátním technickém scénáři probíhá radniční scéna obdobně. Při cestě ke štole sedí v kočáře s místodržitelem Domažlík, Dudáček i jiní. Místodržící je jimi tísněn, ale shovívavě se usmívá. S Dudáčkem zapřede přátelský rozhovor.

Místodržící: Dudáček, co ten bolen, ještě tam tluče?

Dudáček: Jako blázen, excelencepane!

Všichni se smějí a scénář končí veselým průvodem, při němž havíři zpívají a vyhazují klobouky.⁷⁶⁾ Druhá verze, vzniklá až po válce, již takto smířlivá není. Na radnici se havíři na purkmistra a radní rozlítí. Ze strachu před nimi radní raději sami vyskočí z okna na smetiště. Právě přibývší místodržící je počínáním horníků dotčen. Přesto má z jejich práce radost a Domažlík mu zdůrazní, že odvodnění toboly mohl provést pouze semknutý lid. Cesta k tobole proběhne, včetně rozhovoru místodržícího s Dudáčkem, stejně jako v předchozí verzi.⁷⁷⁾ V poslední třetí verzi postupuje táž scéna obdobně (radní vyskočivší z okna, dotčený místodržící a promluva o lidu). Naprostý obrat nastal v rozhovoru místodržícího s Dudáčkem.

Místodržící: Poslechnou, Dudáčku. Co ten bolen? Ještě tam tluče?

Dudáček: Jó, exelencepane, to já nevím... já mám teď s odpuštěním důležitější věci na mysli.

Po této odpovědi Dudáček s havíři rychle odejde a místodržící zůstane konsternovaně stát.⁷⁸⁾ V konečném filmovém výsledku se závěr odehraje opět jinak. Na radnici sedlák a radní Klepš nazve havíře žebráky a odplivne si před nimi. Toto počínání havíře rozlítí a sami vyhodí purkmistra a radní z okna na smetiště. Místodržící vidí již jen výsledek. Domažlík před ním promluví o lidu, kterému se podaří vše, co vezme do ruky. Místodržící musí vyhlásit obecní volby a opět se obrátí na Dudáčka.

75) PRŮLOM (Karel Steklý, 1946), 0:47:56.

76) J. Morávek – K. Steklý, *Zlaté hnízdo*, s. 253–261.

77) J. Morávek – K. Steklý, *Průlom*, s. 221–231.

78) J. Morávek – K. Steklý, *Zlaté město*, s. 217–227.

Místodržící: Dudáček, jdou sem. Co ten bolen? Ještě tam tluče?

Dudáček: Bolen? Jo, ten bolen! No tluče, jakpak by netlouk. Jenomže, račte odpustit, exelencpane, ale my teď máme jiný starosti...⁷⁹⁾

Místodržící po rozhovoru spěšně nastoupí do kočáru a odjede. Vyznění závěrečné scény se v různých verzích scénáře postupně měnilo. Od přátelského vztahu mezi předákem havířů Dudáčkem a místodržícím díky rybaření tvůrci dospěli k situaci, kdy předák Dudáček místodržícího, svoji a jeho rybářskou vášeň neuctivě odbude, aby se mohl cele věnovat práci v dolech.

Pokvětnové apely na diváky jsou jasné. Těžké úkoly může provést jedině lid, semknutý do jednoho houfu — kolektivu. Současně dělníci musí spoléhat sami na sebe, protože úředníci, radní, živnostníci, statkáři a církev, kteří je pokládají za podřadné lidi, myslí jen na své zisky a zuby nehty se brání všemu pokrokovému. Nejvyšší úředník, jenž se k dělníkovi může chovat zdánlivě dobře, je ve skutečnosti zlý asociál hodlající proti němu zakročit s největší tvrdostí. Konec filmu nabádá nebratřit se s těmito „pány“, nezdržovat se svými koníčky a raději jít pracovat na novém velikém díle. Vidíme po dramaturgické stránce jasný příklon ke komunistické propagandě a náznaky jejích ideologických konvencí, které naplno pronikly do našeho filmu po roce 1948.

Obdobné změny provedl zestátněný film též u snímku NEZBEDNÝ BAKALÁŘ. Po květnu autoři a dramaturgie zvýraznili sociální aspekty příběhu. Ač byli konšelé už v protektorátních verzích lakomí a zlí, v těch pokvětnových a ve filmu jsou jejich záporné vlastnosti zveličeny a zesměšněny. Například ve filmu je při hostině nejtlustší konšel Hruška vizuálně přirovnán k vařené vepřové hlavě.⁸⁰⁾ Ve scénáři bakalář Jan tančí s hostinskou Annou sólo z furiantství,⁸¹⁾ ve filmu proto, že ho konšelé a jejich ženy nazvou žebrotou.⁸²⁾ Po této taneční scéně měla podle scénářů nastat rvačka mezi bakalářem a konšely. Bakalář měl ihned po začátku rvačky utéct a konšelé se měli prát jen sami mezi sebou.⁸³⁾ Ve filmu se ovšem konšelé bakaláři po tanci hlasitě smějí. Ten na ně vyplázne jazyk a nahlas zachrochtá. Nic nechápajícím konšelům se bakalář s ostatním prostým lidem vysměje a odejde.⁸⁴⁾ Až v pokvětnových scénářích a ve filmu se objevuje scéna, kdy žáci sní konšelům všechny jitrnice za to, že jim jejich ženy daly k jídlu plesnivé zbytky. Stejně jako v případě filmu PRŮLOM jsou konšelé stojící na té „správné“ straně v menšině a nemají sílu bakaláři a jeho hladovějícím žákům pomoci.⁸⁵⁾

79) PRŮLOM (Karel Steklý, 1946), 1:24:00. Srov. ez, Průlom. Výňatek ze scénáře. *Film a doba* 26, 1980, č. 8 (srpen), s. 446–454.

80) NEZBEDNÝ BAKALÁŘ (Otakar Vávra, 1946), 0:03:55.

81) Zdeněk Štěpánek – Otakar Vávra, *Nezbedný bakalář*. Praha: Česká státní výroba filmů 1945a, s. 190.

82) NEZBEDNÝ BAKALÁŘ (Otakar Vávra, 1946), 1:20:14.

83) Zdeněk Štěpánek – Otakar Vávra, *Nezbedný bakalář*. Praha: Česká státní výroba filmů 1945b, s. 173–177.

84) NEZBEDNÝ BAKALÁŘ (Otakar Vávra, 1946), 1:22:28.

85) Do filmu se nedostala na bakalářově straně stojící postava konšela Malinovského, kterého nahradil konšel Čespivo, prospávající většinu děje. Zajímavostí je, že v protektorátních scénářích figurovala vysoce postavená postava hofrychtěře, který měl (obdobně jako místodržící v PRŮLOMU) zjednat nápravu, postavit se na stranu bakaláře a potrestat nepoctivé konšely. Hofrychtěř z dalších verzí mizí a bakalář nemá v žádné autoritě (ať církevní, nebo světské) oporu. Stává se osamoceným bojovníkem proti lakomství, omezenosti a nevzdělanosti.

Ač ve scénáři měla bakalářovým hladovým žákům dát najíst alespoň dobrotivá hostinská Anna — živnostnice, ve filmu takové scény nejsou.⁸⁶⁾ Sociální notu dokresluje motiv s nemocným mendíkem Martínkem, rovněž do scénáře a do filmu připsaný až po osvobození. Ten onemocní hladem a zimou kvůli lakomství konšelů. Aby Martínek neumřel, kradou žáci slepice a dřevo na podpal,⁸⁷⁾ čímž se napětí mezi bakalářem a představitelem města ještě více vyostří.

Shodně s úpravami PRŮLOMU se změnil rozsah postavy protestantského děkana Cerasyna. Tato postava měla v prvních verzích daleko větší prostor v příběhu. Původně si měli Cerasyn a bakalář vařit — Cerasyn jej tedy živil a žákům obětavě rozdával jídlo. Ve filmu se tyto scény nevyskytují (bakalář zde nejí, pouze pije), stejně jako původně plánované scény v kostele.⁸⁸⁾ Sám děkan Cerasyn se oproti scénářům objeví ve filmu jen v několika scénách, jeho repliky jsou seškrtnuty na pár vět, nezasáhne do událostí města, nemůže bakaláři a žákům nijak pomoci — ani se o to slovem či skutky nepokusí.

Ideologické vyznění historických filmů PRŮLOM a NEZBEDNÝ BAKALÁŘ se po válce ve stejných motivech (záporní konšelé a radní, slabá opozice, církev) shodně změnilo. Změnu prodělal — ačkoliv ne tak výrazně jako u PRŮLOMU — i závěr NEZBEDNÉHO BAKALÁŘE. V prvních verzích se bakalář rozhodl z Rakovníka odejít kvůli špatným podmínkám. V posledních verzích a ve filmu bakalář odejde po zjištění, že ho chtějí konšelé tajně vyměnit. Ve scénářích se s odcházejícím bakalářem loučí konšel Šmardoch, řezník Mikuláš, bubeník Matěj, hostinská Anna, kantor Ondřej a děkan Cerasyn.⁸⁹⁾ Ve filmové verzi se bakalář loučí jen s Matějem, Cerasynem a s Annou. Díky tomuto závěru má divák pocit, že pouze tři obyvatelé města, z původních šesti, zůstali na bakalářově straně až do konce. Po válce do scénářů přibyla závěrečná píseň Františka Hrubína. Text písně je odlišný od konečné podoby ve filmu. V původním textu žáci a bakalář zpívají o ráji na zemi, který musí vyhrát, ve filmu ovšem zpívají o potýkání se chudáka s bařtipány o krajíc, s odříkáním a o vítězství s klackem v ruce nad lakomci a bařtipány.⁹⁰⁾ Dramaturgické orgány skrze filmy NEZBEDNÝ BAKALÁŘ a PRŮLOM sdělují divákům podobná poselství. Představitelé města a bohatí měšťané jsou lakotní a omezení. Chudý učitel, žáci či dělníci nemohou spoléhat na jakoukoliv pomoc, musí si poradit sami. Opravdové věrné přátelství naleznou pouze u stejně chudých lidí.

Zestátnění filmové výroby neovlivnilo v oblasti ideové snímky roztočené. Naopak filmy existující pouze ve scénáři byly v nových poměrech přepracovány a reagovaly na aktuální společenské změny. Nesly silné levicové poselství. Zápornými postavami se stali bohatí živnostníci a sedláci, nepoctiví úředníci, milující pouze peníze, odmítající pokrok a vzdělanost. Do pozadí a do pasivity ustoupily kladné, „pokrokové“ postavy z těchto spo-

86) Situace, kdy ani hostinská Anna nepomůže hladovějícím žákům, si povšimla i dobová kritika: „Hladem umírající mendíci chodí kolem sličné paní hospodské, aniž by od ní dostali skývu chleba.“ Oldřich Kaucký, Úskalí tvorby a rozumu. *Filmová práce* 2, 1946, č. 37 (14. 9.), s. 6.

87) Dřevo a slepice žáci kradou i ve scénaristických verzích z let 1940–1941, ale bez motivace záchrany svého spolužáka. Tím, že žáci zachraňují lidský život, toto počínání film ospravedlňuje a omlouvá.

88) Není vyloučeno, že scény v kostele byly vyškrtnuty z technických nebo finančních důvodů.

89) Z. Štěpánek – O. Vávra, *Nezbedný bakalář*, 1945a, s. 219–224.

90) Tamtéž, s. 220–224. NEZBEDNÝ BAKALÁŘ (Otakar Vávra, 1946), 1:30:04. Srov. Zdeněk Štěpánek – Otakar Vávra, *Nezbedný bakalář*. Praha: Státní výroba celovečerních filmů 1946, s. 30. Další podrobná srovnání rozdílů u filmů PRŮLOM a NEZBEDNÝ BAKALÁŘ viz J. Lopotur, c. d., s. 115–136.

lečenských tříd a církev. Hrdinové byli chudí dělníci (havíři, žebráci, studenti, učenci), kteří se museli kolektivně semknout a zdolat překážky kladené bohatými a mocnými. Revolučně upravené náměty se v zestátněném filmu objevovaly již od prvních projektů. Souběžně ale vznikla díla (například režiséra Vladimíra Slavínského), která filmová kritika tvrdě odsoudila jako ta z předkvětnového období (takovému přijetí se dostalo titulům *ALENA*, *PRÁVĚ ZAČÍNÁME* nebo *ZNAMENÍ KOTVY*). Po válce dokončené protektorátní filmy nesly též nacistická propagandistická témata (kritika individualismu i bohatých měšťanů, oslava kolektivní práce), jejichž motivy po květnu 1945 — a zejména po roce 1948 — převzala bez větších změn budovatelská díla nového komunistického režimu.

Ostatně nazírání tisku na protektorátní snímky se obrátilo ihned po osvobození. Například po ideové stránce apolitická detektivka *13. REVÍR* u kritiků zcela propadla.⁹¹⁾ Pro kritika Františka Kašpara *13. REVÍR* „není ovšem ještě prací, která by vyvěrala z nového revolučního ovzduší, nýbrž je to opět film se základnou v nesvobodě“.⁹²⁾ Shodně byly další tituly *ŘEKA ČARUJE*, *PANCHO SE ŽENÍ* a *LAVINA* okamžitě odmítnuty jako díla, kterých se česká kinematografie musí co nejrychleji zbavit.⁹³⁾ Roztočené protektorátní projekty tisk chápal i přes jejich některé hodnoty jako překonané, zbytečné a provizorní. Byly pro něj nutným zlem, které je třeba využít pro překlenutí doby, než se do kin dostanou filmy vyrobené státní výrobou a zpracovávající nová aktuální revoluční témata. Ale ani u nových titulů Státní výroby filmů z let 1945–1948 — ze začátku stále často podle námětů z „pozůstalosti“ Lucernafilmu a Nationalfilmu — jeho naděje a požadavky nebyly plně vyslyšeny, řadu z nich přijal proto s výhradami a bez nadšení.

S očekáváním na *PRŮLOM*, první porevoluční film, se zvyšovala naděje na jeho revolučnost, ale kritici byli spokojeni pouze částečně, zdálo se jim, že film stále používá prostředky z předchozí doby. Byla na něm oceněna sociální tendence, ale vše nové a pokrokové se zdálo být vyjádřeno starými scenáristickými a filmovými nástroji. Pro kritiky se *NEZBEDNÝ BAKALÁŘ* stal jen dalším filmem bez vztahu k tehdejší současnosti. Novinář Oldřich Kautský byl názoru, že „po ideové a dramatické stránce nevytvořili jsme tedy ani tentokrát velké dílo“.⁹⁴⁾ Jak jsme viděli, byl do scénáře *NEZBEDNÉHO BAKALÁŘE* po osvobození zakomponován silnější sociální motiv, pro tehdejší kritiku byl bez vazby s dneškem stále nedostačující.⁹⁵⁾ Představa kritiky o ideovém vyznění českých filmů se v žádném případě neshodovala s představou tvůrců. Ale ani kritici neměli zcela ujasněnou a jednotnou představu, jak by filmy nové éry měly přesně vypadat. Žádný z nich neuváděl konkrétní příklady, mělo se jednat hlavně o nové revoluční dílo vycházející z aktuálního dění.

91) „[Diváci] [...] očekávají nové [...] české filmy, u nichž za uměleckou úroveň námětu i scenaria bude již zodpovědná nová dramaturgie, musí mít ještě chvíli trpělivost. [...] Je totiž ještě dědictvím protektorátního údobí.“ –ó., Český detektivní film. *Svobodné Československo* 2, 1946, č. 66 (13. 3.), s. 5.

92) František Kašpar, Třináctý revír. *Národní osvobození* 17, 1946, č. 57 (8. 3.), s. 3.

93) Blíže viz J. Lopour, c. d., s. 137–154.

94) O. Kautský, c. d., s. 6.

95) „Jestliže dáme [...] historickému filmu vedle [...] technických předpokladů napříště i závažnější a dnešnímu budovatelskému úsilí [...] odpovídající ideové zaměření, můžeme být s vývojem našeho filmu spokojeni.“ –rv–, K premiéře „Nezbedného bakaláře“. Režisér O. Vávra a český historický film. *Filmová práce* 2, 1946, č. 36 (7. 9.), s. 6.

Závěr

Zestátnění filmu v roce 1945 proměnilo českou kinematografii pouze zvenčí. Přípravu na zestátnění započali víceméně již sami nacisté, když celý filmový průmysl postupně zcentrovalizovali. Vnitřní struktura, organizace, projekty, výrobní prostředky, zaměstnanci, dokončené filmy soukromých výroben, některé náměty i scénáře kontinuálně přešly z válečného do poválečného období. Na druhé straně tato krátká předúnorová etapa přinesla první projevy diskontinuity, ať již v podobě odmítnutých rozpracovaných filmových projektů, pronikání komunistické ideologie (jejíž některé motivy byly ovšem shodné s tou nacistickou) a opačné reflexe před a pokvětnového filmového i nefilmového tisku. Vnucené reorganizace, další personální čistky a direktivní ideologické tlaky filmový obor postihly postupně až v dalších letech, zejména v těch poúnorových. Situace ve filmu se tím lišila od jiných kulturních a uměleckých oblastí, například od divadelnictví, které se v roce 1945 plně transformovalo v organizační rovině a vytvořilo prakticky novou celorepublikovou profesionální divadelní síť.

Po mnoho let česká filmová historiografie používala pro periodizaci tuzemské kinematografie různá hraniční léta, například 1918, 1938, 1939, 1945, 1968 nebo 1989, aniž by zkoumala, jestli předěl dvou epoch, změny politických režimů, celospolečenské historické události mohly mít nebo skutečně měly kromě vnějších předělů vliv i na celé vnitřní uspořádání oboru, organizaci či na kontinuitu filmové výroby a tvůrčích kariér. V kinematografii se v těchto mezních letech nejednalo o nárazové, ale spíše postupné proměny, trvající několik měsíců i let. V poválečném tisku i v publikacích mytizované zestátnění, vyzdvihované jako jediný rozhodující mezník ve vývoji českého filmu, se tak neliší od jiných předchozích a následujících domnělých předělů, jejichž reálný vliv na kontinuitu a diskontinuitu české filmové tvorby teprve čeká na zhodnocení.

Citované filmy:

Alena (Miroslav Cikán, 1947), *Bludná pouť* (Václav Binovec, 1944), *Černí myslivci* (Martin Frič, 1944), *Jarní píseň* (Rudolf Hrušínský, 1944), *Její hřích* (Oldřich Kmínek, 1939), *Jenom kok* (Vladimír Slavínský, 1945), *Krb bez ohně* (Karel Špelina, 1937), *Lavina* (Miroslav Cikán, 1945–1946), *Madla zpívá Evropě* (Václav Binovec, 1940), *Nezbedný bakalář* (Otakar Vávra, 1946), *Paklíč* (Miroslav Cikán, 1944), *Pancho se žení* (Rudolf Hrušínský, František Salzer, 1944–1946), *Právě začínáme* (Vladimír Slavínský, 1946), *Prstýnek* (Martin Frič, 1944), *Průlom* (Karel Steklý, 1946), *Předtucha* (Miroslav Cikán, 1944), *Předtucha* (Otakar Vávra, 1947), *Rozina sebranec* (Otakar Vávra, 1944–1945), *Řeka čaruje* (Václav Krška, 1944–1945), *Sobota* (Václav Wasserman, 1944), *Světlo jeho očí* (Václav Kubásek, 1936), *13. revír* (Martin Frič, 1945–1946), *Veselá bída* (Miroslav Cikán, 1939), *Z růže kvítek* (František Čáp, 1945), *Znamení kotvy* (František Čáp, 1947).

Mgr. Jaroslav Lopour (1990)

Absolvent Ústavu filmu a audiovizuální kultury na FF MU Brno. Od roku 2014 pracuje v Národním filmovém archivu jako redaktor Portálu Filmový přehled. Spolupodílí se na projektu NAKI II Virtuální asistent pro zpřístupnění historických audiovizuálních dat. Zabývá se dějinami tuzemské kine-

matografie. Z jeho výzkumu lokální filmové historie Českotřebovska vyšel první svazek *Českotřebovská kina v letech 1911–2015* (Městské muzeum Česká Třebová, 2015). (Adresa: jaroslav.lopour@nfa.cz)

SUMMARY

Films of Private Producers in the State-owned Film Industry
The Nationalization and Its Influence on the Continuity of Czech Film Production

Jaroslav Lopour

The study focuses on the nationalization of Czech cinema after the end of the Second World War in May 1945 and on continuities and discontinuities with the Protectorate era that preceded it. It does so using the example of twelve films that were shot on sound stages or on locations and initiated in the years 1944 or 1945 — already before the end of the war. Seven films of private producers (ROZINA SEBRANEC, ŘEKA ČARUJE, PÁNCHO SE ŽENÍ, 13. REVÍR, LAVINA, PRŮLOM a NEZBEDNÝ BAKALÁŘ) were finalized and released in cinemas after the war. The other five films were discontinued and never finished (BLUDNÁ POUŤ, ČERNÍ MYSLIVCI, JENOM KROK, PŘEDTUCHA a Z RŮŽE KVÍTEK). So far, the nationalization of Czech cinema in August 1945 was incorrectly perceived as a major shift and a revolutionary change of all fields of production — on the level of organization, personnel and dramaturgy. However, this was not the case. The first part of the study describes how the post-war production approached those films that were already in making when the war came to an end and explains possible general reasons for their finalization or discontinuation. Among such reasons were the declared ideological demands but also reasons related to economy and distribution as well as insufficient variety of genres in cinemas. The next chapter presents selected specific cases of production history of these films before and after 1945. It explains specific causes that lead to the approval or disapproval of the continuation of production. Until now it was widely accepted that one of possible reasons for the discontinuation of production was the participation of an artist involved in the collaboration with the Nazis. This idea is disproved in the next chapter dedicated to personnel changes. Post-war repressions against the discredited personalities of the film industry were directed against several most visible people while the vast majority of actors, filmmakers, staff and other personnel did not experience problems in their transition from private to state-owned companies. The text is concluded by the case studies of ideological shifts between original screenplays of the films PRŮLOM a NEZBEDNÝ BAKALÁŘ and their final film versions. The finalized films of private producers as well as their employees, means of production, treatments and screenplays all testify to the strong continuity between the war and post-war cinema. However, the disapproved continuation of some projects, the penetration of the Communist ideology (in some aspects identical with the Nazi ideology) into films and completely opposing reception of films before and after May 1945 in film-related and non-film-related print media testify to the first manifestations of discontinuity of Czech post-war cinema. Personal purges, ideological pressures and the enforced reorganization of the film industry were fully set in motion only after the Communist coup d'état in February 1948.

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

Jan Švelch

Paratextuální analýza jako doplněk výzkumu historické recepce

Jazyková a národní identita v paratextech českých a zahraničních zvukových filmů uvedených v roce 1930 v Československu

Vztah filmové tvorby a národní identity je důležitým tématem filmových studií i příbuzných disciplín, jako jsou například mediální nebo herní studia. Otázka propojení filmu a národa, potažmo státu, se týká nejen kulturní roviny (prezentace konkrétních kulturních hodnot nebo historie daného národa), ale i roviny průmyslu, neboť film bývá často objektem státní podpory či regulace. Studium národních specifik lokální kinematografie zároveň reaguje na celospolečenský proces globalizace,¹⁾ který bývá v kontextu filmové tvorby spojován s dominantní rolí Hollywoodu jako centra globálního filmového průmyslu. Jeho pozice je ale v posledních desetiletích ovlivňována transnacionalizací filmové produkce.²⁾ Koncept malých národních kinematografií dánské historičky Mette Hjortové³⁾ podrobněji rozvinulo speciální číslo časopisu *Iluminace* „Beyond ‚malé, ale naše‘: Czech and Slovak cinemas as transnational cinemas“ (4/2013, ročník 25), různým aspektům domácího filmového průmyslu 30. let v mezinárodní perspektivě se pak věnovala řada dalších podrobných studií.⁴⁾

Odborný zájem o otázky národní identity a filmu se však nemusí omezovat pouze na samotnou českou, respektive československou tvorbu, ale může zahrnovat i tvorbu zahraniční a její propagaci a recepci v domácím prostředí. Tématem této studie je meziválečné období, během něhož působily na regionální středoevropské (ve smyslu následnických

1) Arjun Appadurai, *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1996.

2) Nataša Đurovičová – Kathleen E. Newman, *World Cinemas, Transnational Perspectives*. London: Routledge 2009.

3) Mette Hjort, *Small Nation, Global Cinema: The New Danish Cinema*. 1 edition. Minneapolis: University of Minnesota Press 2005.

4) Např. Ivan Klimeš, Jazykové verze českých filmů a filmový průmysl v ČSR ve 30. letech. *Iluminace* 16, 2004, č. 2, s. 61–76; Ivan Klimeš (ed.), *Kultura a totalita: národ*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2013; Petr Szczepanik, Poněmčený Hollywood v Praze. *Iluminace* 18, 2006, č. 1, s. 59–83; Petr Szczepanik, *Konzervy se slovy: počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. 1. vydání. Brno: Host 2009; Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl (eds.), *Stále kinema: antologie českého myšlení o filmu; 1904–1950*. Praha: Národní filmový archiv 2008; Nancy M. Wingfield, Film jako otázka národní identity. Zvukové filmy a pražské protiněmecké demonstrace v roce 1930. *Iluminace* 8, 1996, č. 4, s. 5–33.

států rakousko-uherské monarchie) filmové scéně kosmopolitní osobnosti jako Karel Lamač nebo Gustav Machatý.⁵⁾ Především rok 1930 je v tomto ohledu přelomový, protože právě v tomto roce se znovu začaly objevovat protekcionistické snahy,⁶⁾ které měly za účel chránit domácí filmovou produkci před velkým množstvím zahraničních, především německých snímků.⁷⁾

Tato práce si dává za cíl navázat na stávající výzkum zahraniční filmové produkce v Československu v roce 1930⁸⁾ a rozšířit jej o analýzu zatím přehlížené oblasti paratextů⁹⁾ a jejich (potenciální) role při propagaci a následné recepci českých i zahraničních filmů včetně institucionální regulace a podpory. Hlubší vhled do podoby propagačních materiálů a příbuzných dochovaných efemér¹⁰⁾ z roku 1930 může nabídnout nejen historiograficko-deskriptivní pohled na tehdejší formu filmové propagace a roli národní identity (potažmo národa, jazyka a státu) ve filmové kultuře, zároveň může přispět k zevrubnějšímu pochopení protekcionistických snah ve 30. letech 20. století. Hlavní výzkumnou otázkou je to, jakým způsobem se v českých filmových paratextech z období kolem roku 1930 tematizovaly a explicitně projevovaly otázky národní identity v kontextu jazykového znění a jazykových verzí českých i zahraničních filmů.

Článek zároveň aspiruje na to, být metodologickou inovací, a to propojením studia historické recepce a empirické analýzy paratextů. Kromě empirického výzkumu je mým záměrem i obohacení studia nejen filmové kultury o nový přístup, který doplňuje tradiční metody zkoumání filmu a filmové historie jak výběrem materiálu, tak i širším metodologickým zakotvením. To vychází z odkazu kostnické školy, teoretického rámce textuální transcendence a současných poznatků o multimodální komunikaci. Zároveň teoretická východiska studia národní identity jako aspektu kinematografie umožňují kombinovat převážně induktivní metodu paratextuální analýzy s deduktivně stanoveným cílem práce. Díky tomu je možné zaměřit se například i na absence explicitních zmínek o jazykovém provedení jako na relevantní zjištění.

5) Kevin Johnson, Central European Accents. The Homelessness of Gustav Machatý and Karel Lamač. *Illuminace* 25, 2013, č. 4, s. 41–62.

6) Nejde však o první pokus o zavedení kontingentního systému, už během krize kinematografie kolem roku 1923 byl dovoz filmů na nějakou dobu zastaven docela. Podobné protekcionistické pokusy již dříve vyústily ve Velké Británii v zákon Cinematographs Films Act of 1927, který zaváděl minimální kvóty pro uvádění britských filmů v britských kinech a měl sloužit jako ochrana domácí tvorby před americkou filmovou produkcí, viz Margaret Dickinson – Sarah Street, *Cinema and State: The Film Industry and the Government, 1927–1984*. London: BFI Publishing 1985.

7) Nataša Ďurovičová, Místní supletí: Dabing na úsvitu éry zvukového filmu. *Illuminace* 17, 2005, č. 2, s. 5–29; P. Szczepanik, Poněmčený Hollywood v Praze.

8) Srov. N. Ďurovičová, c. d.; I. Klimeš, Jazykové verze českých filmů a filmový průmysl v ČSR ve 30. letech; P. Szczepanik, Poněmčený Hollywood v Praze; N. Wingfield, c. d.

9) Gérard Genette, *Paratexts: thresholds of interpretation*. Cambridge; New York: Cambridge University Press 1997.

10) Paul Grainge, *Ephemeral Media: Transitory Screen Culture from Television to YouTube*. Houndsmill, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan 2011.

Role paratextuality při recepci uměleckých děl

Paratextualita jako jeden z pěti tzv. transtextuálních¹¹⁾ vztahů¹²⁾ bývá definována jako metaforický práh interpretace, který informuje potenciálního recipienta o existenci určitého textu a o jeho socio-historických okolnostech, jako jsou například identita nebo gender autora. V případě filmů to však může být i informace o jazykovém provedení (titulky, dabing apod.). Na základě tohoto transtextuálního vztahu literární vědec Gérard Genette identifikoval skupinu textů — takzvaných paratextů —, které se vyznačují právě dominantním¹³⁾ paratextuálním vztahem; jde například o přebaly knih, plakáty, reklamy nebo i autorské rozhovory k danému uměleckému dílu.¹⁴⁾ Koncept paratextuality vznikl v kontextu literární teorie, a původní Genettova¹⁵⁾ studie se tak věnuje výhradně tištěné knize jako médiu, kolem něhož vznikají paratextuální vztahy. Další obory převzaly tento analytický nástroj a s určitými aktualizacemi¹⁶⁾ jej přizpůsobily novým mediálním formám, jako jsou např. mediální,¹⁷⁾ filmová¹⁸⁾ nebo herní studia.¹⁹⁾

11) Gérard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press 1997; G. Genette, *Paratexts*; Gérard Genette, *The Work of Art*. Ithaca: Cornell University Press 1997.

12) Kromě paratextuality Genette klasifikuje další čtyři vztahy takzvané textuální transcendence, tzn. vztahy, které přesahují jeden text: intertextualitu, metatextualitu, hypertextualitu (ve smyslu adaptace nebo parodie, nikoliv jako typu organizace textů) a architextualitu, viz G. Genette, *Palimpsests*; G. Genette, *Paratexts*. Celkové pojetí transtextuality se blíží pojetí intertextuality jako jakémukoliv vztahu mezi dvěma nebo více texty, srov. Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*. London: Routledge 2012; Julia Kristeva, *Séméiotiké: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éd. du Seuil 1985; Michael Riffaterre, *Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse*. *Critical Inquiry* 11, 1984, č. 1, s. 141–162. Ačkoliv paratextualita a architextualita nemusí být nutně textuální povahy, protože tyto vztahy mohou fungovat na bázi kontextuálních informací.

13) Genette upozorňuje na to, že transtextuální vztahy se často doplňují a koexistují. Paratexty jsou tedy primárně definovány jako texty, v nichž převažuje paratextuální vztah před ostatními formami textuální transcendence.

14) Genette rozlišuje dva typy paratextů na základě jejich prostorového vztahu k hlavnímu textu: (1) peritexty, které jsou prostorově spjaté s hlavním textem, např. tiráž nebo poznámky v literárním díle; a (2) epitexty, které se nacházejí mimo hlavní text. Objektem této studie jsou právě epitexty jako filmové programy, plakáty a jiné propagační materiály.

15) G. Genette, *Paratexts*.

16) Například otázka prostorové diferenciaci paratextů na peritexty a epitexty (viz poznámka č. 14) se stala terčem kritiky hned několika herních vědců, protože nereflektuje komplexní formu a distribuční modely počítačových her, např. Marcus Carter, *Emitexts and Paratexts: Propaganda in EVE Online*. *Games and Culture* 10, 2015, č. 4, s. 311–342; Steven E. Jones, *The Meaning of Video Games: Gaming and Textual Strategies*. London: Routledge 2008; Jan Švelch, "Footage Not Representative": Redefining Paratextuality for the Analysis of Official Communication in the Video Game Industry. In: Christophe Duret – Christian-Marie Pons (eds.), *Contemporary Research on Intertextuality in Video Games*. Hershey: IGI Global 2016, s. 297–315.

17) Peter Lunenfeld (ed.), *The digital dialectic: new essays on new media*. Cambridge: MIT Press 1999.

18) Alexander Böhne, *Paratexte des Films: Über die Grenzen des filmischen Universums*. Bielefeld: transcript Verlag 2015; André Gardies, *Lacteur dans le système textuel du film*. *Études littéraires* 13, č. 1 (1980), s. 71; Jonathan Gray, *Show sold separately: promos, spoilers, and other media paratexts*. New York: New York University Press, 2010; Vinzenz Hediger – Patrick Vonderau (eds.), *Films That Work: Industrial Film and the Productivity of Media*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2009; Veronica Innocenti – Valentina Re (eds.), *Limina. Le soglie del film-Film's thresholds*. Udine: Forum 2004; Lisa Kernan, *Coming attractions: reading American movie trailers*. 1st edition. Austin: University of Texas Press 2004; Roger Odin, *For a Semio-Pragmatics of Film*. In: Warren Buckland (ed.), *The Film spectator. From*

Gennetův koncept se blíže vztahuje k otázce recepce a interpretace mediálních obsahů. V extrémních, ale paradoxně častých případech může kontakt s tzv. paratextem znamenat první a poslední (zprostředkované) seznámení s textem, na který daný paratext odkazuje. Tato praxe je běžná především v oblasti filmové produkce a distribuce, v níž propagační žánr traileru hraje stěžejní roli, a to především s nástupem internetové distribuce trailerů v roce 1999 při propagaci filmu *HVĚZDNÉ VÁLKY: EPIZODA I — SKRYTÁ HROZBA*.²⁰⁾ Zároveň mnoha divákům stačí jako první a poslední kontakt s celovečerním snímkem.²¹⁾ Paratextualita ale nemusí nutně ovlivňovat recepci výhradně ve dvou nastíněných extrémních polohách — buď se divák rozhodne, že chce film sledovat, nebo ne —, ale přímo se podílí na konstrukci tzv. obzoru očekávání.²²⁾ Členové kostnické školy Wolfgang Iser a Hans Robert Jauss rozpracovali v 60. a 70. letech 20. století teorii recepce v kontextu literární teorie a Genettův koncept paratextu lze do toho přemýšlení snadno zařadit. Především Jauss²³⁾ v tomto ohledu volal po tom, aby studium recepce bralo v potaz socio-historický kontext. Ve své práci pak nastínil témata, jimž se v 70. letech věnovali představitelé mediálních studií Umberto Eco²⁴⁾ a Stuart Hall.²⁵⁾ Takzvaný obzor očekávání je ovlivňován nejen momentálním stavem socio-historické reality, ale také předchozí zkušeností čtenáře s podobnými texty (s ohledem na žánr nebo autora). Právě paratextualita často funguje na bázi propojování nového textu s předchozími texty, ať už pomocí osoby autora, nebo explicitním odkazem k ustálenému žánru.²⁶⁾ Tímto způsobem se tedy paratextualita podílí na utváření obzoru očekávání.

Hlubší analýza paratextů tak může osvětlit historickou recepci textů, neboť v socio-historické realitě nelze jednoduše oddělit texty od paratextů. „Hlavní“ texty (v našem případě filmy) a přidružené materiály (např. programy kin, plakáty) totiž dohromady vytvářejí propojený systém textů, jehož jednotlivé části ovlivňují recepci ostatních částí. Samotná představa o existenci jednoho ústředního hlavního textu a skupiny doprovodných textů, v jejichž intencích Genettův koncept vznikl, už byla mnohokrát zpochybněna. Přehlížení paratextů kvůli jejich zdánlivé podřízené pozici v rámci hierarchie textů

sign to mind. Amsterdam: Amsterdam University Press 1995, s. 213–226; Roger O d i n , A Semio-Pragmatic Approach to the Documentary Film. In: Warren B u c k l a n d (ed.), *The Film spectator. From sign to mind*. Amsterdam: Amsterdam University Press 1995, s. 227–235.

19) Paul B o o t h , *Game play: paratextuality in contemporary board games*. New York: Bloomsbury Academic 2015; Mia C o n s a l v o , *Cheating: gaining advantage in videogames*. Cambridge: MIT Press 2007; S. J o n e s , c. d.; J. Š v e l c h , c. d.

20) Keith M. J o h n s t o n , 'The Coolest Way to Watch Movie Trailers in the World': Trailers in the Digital Age. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 14, 2008, č. 2, s. 145–160.

21) J. G r a y , c. d.; L. K e r n a n , c. d.

22) Hans Robert J a u s s , Literary History as a Challenge to Literary Theory. *New Literary History* 2, 1970, č. 1, s. 7–37.

23) Tamtéž; Hans Robert J a u s s , *Towards an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1982.

24) Umberto E c o , Towards a semiotic inquiry into television message. *Working Papers in Cultural Studies* 1972, č. 3, s. 103–121.

25) Stuart H a l l , *Encoding and Decoding in the Television Discourse*. Birmingham: Centre for Cultural Studies, University of Birmingham 1973.

26) Sám Genette (G. G e n e t t e , *Palimpsests*) přiznává, že transtextuální vztah architextuality (náležitost k žánrům a formám) bývá vyjadřován právě pomocí paratextů a paratextuality.

vede pouze k neúplným interpretacím historické recepce daných textuálních systémů. A to nejen z hlediska produkce, která již dlouhodobě nasvědčuje úmyslné tvorbě komplexnějších textuálních systémů bez jednoznačného centra v duchu tzv. transmediálního vyprávění (např. Frank L. Baum využíval prvky transmediálního vyprávění již na samém začátku 20. století),²⁷⁾ ale i z hlediska recepce, kde například záběry ze zákulisí nebo jiné na první pohled doplňkové texty jsou vyhledávaným a oblíbeným obsahem mezi publikem.²⁸⁾ Rozšíření zájmu vědců na oblast paratextů je logickým pokračováním snah o co nejkomplexnější pochopení významu uměleckého díla v jeho socio-historickém kontextu po vzoru kostnické školy.

Paratextuální analýzy se ale zatím pouze výjimečně vztahovaly k otázce národní identity jako aspektu propagačních materiálů. Nicméně filmový vědec Jonathan Gray²⁹⁾ v rámci své knihy *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts* představil dílčí případovou studii, v níž analyzoval dva rozdílné trailery k filmu *THE SWEET HEREAFTER* (SLADKÉ ZÍTRKY). První z trailerů byl určen pro domácí kanadské publikum a kladl důraz na osobnost režiséra Atoma Egoyana coby domácího tvůrce. Druhý trailer pro americké diváky se snažil zařadit snímek do etablovaných žánrů hollywoodské produkce, aniž by jakýmkoliv způsobem reflektoval Egoyanův styl a jeho „kanadskost“. Toto rozdílné paratextuální ukotvení v trailerech mohlo mít za následek jiný obzor očekávání mezi americkými a kanadskými diváky, jenž mohl být jedním z důvodů, proč film *THE SWEET HEREAFTER* v USA finančně neuspěl, přestože jinak získal pozitivní kritické ohlasy.

Samozřejmě je téměř nemožné izolovat vliv jednoho paratextu na recepci uměleckého díla, stejně jako je nemožné analyzovat recepci daného díla bez reflexe paratextuality v okolních textech. Tato práce v žádném případě nemá za cíl zveličovat nebo jinak upřednostňovat vliv paratextuální produkce na recepci českých i zahraničních filmů a cizojazyčných verzí z roku 1930 v Československu — aspiruje na to, rozšířit současné historické poznání o relativně přehlíženou oblast paratextů, která může dovysvětlit a doplnit výzkum tehdejší historické recepce ve spojitosti s otázkami národní identity.

Metodologie

Analýza paratextuality představuje z metodologického hlediska stále celkem neprozkoumanou oblast bez jednoznačně ustálené metody. Ačkoliv Genette³⁰⁾ ve své monografii přímo analyzuje konkrétní příklady knižních paratextů, nijak explicitně se nevyjadřuje k vlastnímu analytickému postupu. Nicméně jeho metodu lze asi nejlépe připodobnit k pozornému čtení (*close reading*). V kontextu filmových a mediálních studií je ale vhodné analytický postup konkretizovat, a to i s ohledem na širší metodologické otázky spojené s podobným druhem analýzy.

27) Matthew Freeman, Advertising the Yellow Brick Road: Historicizing the Industrial Emergence of Transmedia Storytelling. *International Journal of Communication* 2014, č. 8, s. 2362–2381; Henry Jenkins, *Convergence culture: where old and new media collide*. New York: New York University Press 2006.

28) M. Carter, c. d.; M. Consalvo, c. d.; P. Lunenfeld, c. d.

29) J. Gray, c. d.

30) G. Genette, *Paratexts*.

Předmětem analýzy jsou primárně složky paratextuálních vztahů obsažené v propagačních textech a dalších efemérách filmové kultury, v kontextu tématu práce jde například o informace o jazykovém znění filmu. Tyto odkazy k socio-historické realitě a statusu filmu jako uměleckého díla s jistými produkčními aspekty je ale vhodné posuzovat v rámci celého diskursu propagačních materiálů. Navrhovaná paratextuální analýza je tedy modifikací diskursivní analýzy³¹⁾ se zaměřením na úlohu a význam paratextuálních odkazů v rámci celého diskursu, resp. diskursů. V analytickém postupu se zaměřuji na jednotlivé složky diskursu od výběru slov, syntaxe po větší celky a argumentační rámce, které vždy posuzuji v kontextu celého dochovaného archivního materiálu, popř. napříč více materiály od stejné distribuční společnosti nebo kina. Vzhledem k tomu, že většina analyzovaných materiálů je multimodální, to znamená, že kromě psaného textu obsahují další komunikační módy, jako například obrázky nebo typografii, je žádoucí obohatit postup klasické diskursivní analýzy o poznatky z multimodální analýzy.³²⁾ Při samotném analytickém procesu proto zohledňuji existenci různých komunikačních módů, které mohou ovlivnit celkové vyznění multimodálního komunikátu.

Metoda ale není čistě induktivní, přestože se v zásadní míře opírá o empirický materiál. Aniž by rezignovala na svůj kvalitativní charakter, využívá zároveň i deduktivní postupy, především teoretické a historiografické poznatky o filmové kultuře, a to nejen ze sledovaného období, ale i z širšího historického kontextu. Důsledkem této modifikace je skutečnost, že výzkumník se neomezuje pouze na explicitní obsahy paratextů, ale reflektuje i absentující odkazy k socio-historické realitě na základě dostupných teoretických a historických poznatků o zkoumaném období. V kontextu roku 1930 jde především o regulační snahy o protekcionismus domácího průmyslu zvukových filmů³³⁾ a protesty proti německým snímkům a německým jazykovým verzím.³⁴⁾ Díky tomu lze touto metodou zkoumat i chybějící odkazy k národní identitě, které jsou z analytického hlediska stejně hodnotné jako přítomné složky paratextuality, ale v čistě induktivním pojetí tradiční diskursivní analýzy by mohly být snadno přehlédnuty.

Po materiální stránce práce odkazuje k přelomovému období československého filmu během roku 1930, kdy se v domácím prostředí objevovaly organizované snahy o regulaci distribuce zahraničních snímků týkající se i formy propagačních materiálů (viz následující kapitola „Dobový kontext jazykových verzí v roce 1930“). Analyzovaný materiál představuje kompletní dochované složky propagačních a jiných doprovodných textů ze sbírek Oddělení písemných archiválií Národního filmového archivu k třinácti snímkům vybraným na základě seznamu filmů uvedených v českých kinech v roce 1930³⁵⁾ a pro komparativní účely obohacené o pět snímků z let 1929 a 1931 (celkem 18 filmů, viz tabulka č. 1). Korpus byl sestaven tak, aby obsahoval různé typy snímků, co se týče jejich jazykového

31) Norman Fairclough, *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. London: Routledge 2003.

32) Sigrid Norris – Carmen Daniela Maier, *Interactions, Images and Texts, A Reader in Multimodality*. Berlin, Boston: De Gruyter Mouton 2014; Theo Van Leeuwen, *Introducing social semiotics*. London, New York: Routledge 2005.

33) P. Szczepanik, *Poněmčený Hollywood v Praze*.

34) N. Wingfield, c. d.

35) P. Szczepanik, *Poněmčený Hollywood v Praze*.

Tabulka č. 1: Přehled analyzovaných filmů uvedených v letech 1929–1931 v českých kinech v chronologickém (rok) a abecedním pořadí.

Název filmu	Režisér	Země původu	Znění v českých kinech ³⁶⁾	Rok uvedení
PASÁK HOLEK	Hans Tintner	Československo	němé, česky, německy	1929
C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK	Karel Lamač	Československo	česky, německy	1930
DOZNĚLA PÍSEŇ	Géza von Bolváry	Německo	německy	1930
DVĚ SRDCE VE ¾ TAKTU	Géza von Bolváry	Německo	německy	1930
FIDLOVAČKA	Svatopluk Innemann	Československo	česky	1930
HAI TANG (CESTA K HANBĚ)	Richard Eichberg	Velká Británie	německy	1930
KDYŽ STRUNY LKAJÍ	Friedrich Fehér	Československo	česky	1930
KIBIC	Edward Sloman	USA	německy	1930
NA ZÁPADNÍ FRONTĚ 1918. ČTYŘI OD PÉCHOTY	Georg W. Pabst ³⁷⁾	Německo	německy	1930
NESMRTELNÝ LUMP	Gustav Ucicky, Joe May	Německo	německy	1930
PONORKA S. 13	John Ford	USA	mezinárodní verze	1930
PŘEHLÍDKA LÁSKY	Ernst Lubitsch	USA	anglicky	1930
SENSACE DIVADLA TIVOLI	Roy del Ruth	USA	německy	1930
ZA RODNOU HROUDU	Oldřich Kmínek	Československo	česky	1930
KONGRES TANČÍ	Erik Charell	Německo	německy	1931
KOUZLO VALČÍKU	Ernst Lubitsch	USA	anglicky	1931
PRIVÁTNÍ SEKRETÁŘKA	Wilhelm Thiele	Německo	německy	1931
PŘEPOJME NA HOLLYWOOD	Frank Reicher	USA	německy	1931

znění a lokalizace — od českých filmů po zahraniční snímky v původním znění, v cizích jazykových provedeních a v tzv. mezinárodní verzi. K vybraným snímkům se bohužel nedochovalo příliš velké množství paratextů, u některých filmů to byl i pouze jeden propagační leták. Přesto se domnívám, že existující materiál (především jde o programy a pozvánky do kin) poskytuje relevantní vhled do paratextuálních a propagačních praktik filmové distribuce v Československu v roce 1930 a částečně objasňuje kroky regulačních orgánů v druhé polovině roku.

36) Informace o jazykovém znění vycházejí z článku Petra Szczezanika (Tamtéž.) a z dochovaných propagačních a dalších archivních materiálů ze sbírky OPA NFA. Sám Szczezanik vychází ze statistik českého filmového kritika Jiřího Havelky. Otázkou však zůstává, do jaké míry jsou tyto údaje spolehlivé, co se týče jazykového provedení verze. Analýza archivních materiálů z let 1929–1931 totiž ukazuje, že tato skutečnost byla explicitně zmiňována jen výjimečně, viz podkapitola této práce „Zamlčené informace: diskurs filmových propagačních materiálů v roce 1930“.

37) Georg W. Pabst je rakouský režisér narozený v Roudnici nad Labem, jeho místo narození ale není nijak zmíněno v žádném z analyzovaných reklamních materiálů.

Dobový kontext jazykových verzí v roce 1930

Před samotnou analýzou archivních materiálů je potřeba stručně představit dobový kontext filmové produkce ve vztahu k jazykovým verzím. Přelom dvacátých a třicátých let 20. století znamenal rozvoj zvukového filmu, k němuž v dané době patřily i jazykové verze,³⁸⁾ které v Evropě vznikaly dokonce ještě v šedesátých letech.³⁹⁾ Rok 1930 je také mezníkem v historii českého filmového průmyslu, protože od té doby se na území Československa začaly vyrábět první zvukové filmy v českém znění. Je však nutné dodat, že v období druhé poloviny roku 1929 a první poloviny roku 1930 sice započal proces ozvučování kin, ale domácí filmová studia jej zatím nenásledovala.⁴⁰⁾ Tato skutečnost v důsledku způsobila nejdříve velkou popularitu amerických zvukových snímků mezi československými diváky a počátkem roku 1930 i německých zvukových filmů, a to i v porovnání s nejméně úspěšnějšími českými němými filmy. Německé snímky záhy návštěvností i délkou uvádění v kinech předběhly americké i jiné zahraniční filmy a až do roku 1934 byly nejpopulárnější.⁴¹⁾ Úspěšnost německých filmů byla do velké míry způsobena i vyšší srozumitelností pro československé publikum, které dlouhodobě žilo v kontaktu s němčinou a silnou německou mluvící etnickou menšinou.⁴²⁾ České snímky počínaje tituly C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK a FIDLOVAČKA (oba z posledního čtvrtletí roku 1930) ale odstartovaly éru populárních domácích zvukových filmů, přestože se již krátce před nimi (v září a říjnu téhož roku) objevily částečně mluvené české snímky KDYŽ STRUNY LKAJÍ a ZA RODNOU HROUDU.

Nicméně některé domácí intelektuální elity a novináři se snažili propagovat americké a tuzemské filmy ve snaze vytvořit kulturní protiváhu proti vlivu německé kinematografie,⁴³⁾ a to jak vůči originální německé produkci v němčině, tak i německým jazykovým verzím zahraniční výroby. Německé jazykové (nebo dabované) verze se vyráběly k vybraným americkým filmům a přicházely do české filmové distribuce již v roce 1930. Počínaje tímto rokem nabyla distribuce zahraničních filmů v Československu velmi různorodých forem, jak ukazuje i schéma Petra Szczepanika, které mapuje praxi různých jazykových provedení:

- *originální verze s podtitulky (příp. mezititulky);*
- *jazykové verze;*
- *dabing;*
- *postsynchronizace komentáře v dokumentech;*
- *tzv. mezinárodní neboli kontinentální, příp. kombinované verze (zvukové verze se zpěvem, ruchy a neartikulovanými hlasovými projevy, kde jsou nezpívané cizojazyčné dialogy nahrazeny hudbou a podtitulky nebo mezititulky);*
- *originální verze s českými vsuvkami;*
- *němé verze zvukových filmů.*⁴⁴⁾

38) Daný film byl kompletně natočen ve více jazycích, např. angličtině i němčině, většinou s pozměněným hereckým obsazením, ale stejným dějem.

39) I. K l i m e š, Jazykové verze českých filmů a filmový průmysl v ČSR ve 30. letech.

40) P. S z c z e p a n i k, Poněmčený Hollywood v Praze.

41) Tamtéž.

42) N. Ď u r o v i č o v á, c. d.

43) Tamtéž; P. S z c z e p a n i k, Poněmčený Hollywood v Praze.

44) Tamtéž, s. 64.

Explicitní zmínky z tisku nicméně poukazují na to, že mnoho filmů v zahraničním znění bylo opatřeno českými titulky, jejich absence totiž byla naopak kritizována a považována za něco mimořádného.⁴⁵⁾

Odpor vůči německým filmům a především vůči německým verzím jiných zahraničních filmů lze datovat již do roku 1930, kdy v Praze 23. září začaly třídní demonstrace namířené proti německým filmům a německým jazykovým verzím.⁴⁶⁾ Chronologicky na ně 26. září navázalo zřízení „Komise pro distribuci dovážených zvukových filmů“ na podnět Zemského svazu kinematografů. V komisi kromě členů Zemského svazu kinematografů zasedali zástupci Zemského úřadu, policejního ředitelství a Obchodní komory.⁴⁷⁾ Kromě regulace samotné distribuce německých filmů tato komise vydala v prosinci 1930 nařízení, podle kterého měla kina označovat znění filmu v propagačních materiálech a programech kin.⁴⁸⁾ Právě z tohoto důvodu je přínosné zaměřit se právě na tento typ paratextů, u kterého lze očekávat, že bude určitým způsobem komunikovat socio-historické aspekty filmových děl, a to včetně informací o jazykovém znění.

Zamlčené informace: diskurs filmových propagačních materiálů v roce 1930

Pokud se soustředíme na explicitní zmínky o jazykovém provedení v propagačních materiálech všech třinácti analyzovaných zahraničních filmů, nalezneme pouze jeden případ, kdy program lákající do kina upozornil na formu populární filmové operety DVĚ SRDCE VE ¾ TAKTU. Ani v případě tohoto mimořádně úspěšného německého snímku ale nešlo o jednotnou strategii napříč československými kiny, jak lze vidět na obrázku č. 1. Zatímco první (zleva) propagační materiál, jehož přesný původ však nelze jasně určit, explicitně upozorňuje na to, že film je „nejúspěšnější a nejrozsáhlejší 100% zvukovou a mluvící operetou v německé verzi s českými titulky“, další dva dochované paratexty (Bio Passage a Elektafilm) již takovou informaci neobsahují. Místo toho nabízejí synopsi a v případě Elektafilmu i herecké obsazení a údaje o tvůrcích, včetně detailu o výrobci zvukového záznamu. V hlavním textu propagačního materiálu Elektafilmu lze sice najít zmínku o tom, že „DVĚ SRDCE VE TŘÍČTVRTEČNÍM TAKTU je naprosto dokonalý, stoprocentní mluvící film“, čtenář se však už nedozví, v jakém jazyce je film uváděn. Potenciální divák samozřejmě může usuzovat, že půjde o německé znění vzhledem k jménům herců a tvůrců, nemůže si však být na základě tohoto konkrétního paratextu jistý.

Opomíjení informací o jazykovém provedení lze předpokládat na základě výše zmíněného prosincového nařízení Komise pro distribuci dovážených zvukových filmů. Dotyčný propagační materiál informaci o jazykovém provedení naopak považuje za velmi důležitou, přestože předchází vydání nařízení o přinejmenším několik dní (leták upozorňuje na promítání od 20. do 24. září). Tento paratextuální odkaz je navíc typograficky odlišen tuč-

45) Viz například Anon., *Nové snahy po třech porážkách německé verse*. České slovo, 1930, č. 63 (14. 3.), s. 9.

46) N. W i n g f i e l d, c. d.

47) P. S z c z e p a n i k, *Poněmčený Hollywood v Praze*.

48) Anon., *Filmový kurýr* 4, 1930, č. 49 (5. 12.), s. 1.



Obrázek č. 1. Paratexty k snímku DVĚ SRDCE VE 3/4 TAKTU. Zdroj: NFA.

nou sazbou a je umístěn do horní části letáku — zaujímá tedy relativně privilegované místo v rámci celého multimodálního komunikátu, větší prostor a důležitost mají pouze titul filmu a obrázek stylizovaný do podoby dvou srdcí.

Je stále potřeba mít na paměti, že film DVĚ SRDCE VE 3/4 TAKTU byl v Československu uváděn v původním jazykovém znění doplněném o české titulky. V tomto ohledu lze považovat informaci o jazykovém provedení za méně zásadní, protože absence tohoto údaje v paratextech lze interpretovat tak, že jde o originální verzi, což byla do určité míry pravda (pokud přehlédneme titulky). Tyto informace také chybí i u všech dalších snímků z roku 1930 uváděných v původní zvukové verzi PŘEHLÍDKA LÁSKY, NESMRTELNÝ LUMP, DOZNĚLA PÍSEŇ a NA ZÁPADNÍ FRONTĚ 1918. ČTYŘI OD PĚCHOTY a naznačují celkem jednotný přístup k informování o jazykovém provedení napříč různými distribučními společnostmi i cizími jazyky. Ani v roce 1931 po vydání nařízení Komise pro distribuci dovážených zvukových filmů propagační materiály k filmům v původním cizojazyčném znění neobsahují tyto informace; to se týká snímků KONGRES TANČÍ, KOUZLO VALČÍKU a PRIVÁTNÍ SEKRETÁŘKA.

Pokud však přijmeme tento způsob uvažování a komunikace československých kin, musíme podrobně prozkoumat propagační materiály k snímkům, které byly na území Československa distribuovány v upravených jazykových verzích — z analyzovaných filmů to jsou podle odhadů Petra Szczepanika:⁴⁹⁾ HAI TANG (CESTA K HANBĚ) v německé verzi, KIBIC a SENSACE DIVADLA TIVOLI s německým dabingem, PONORKA S. 13 v tzv. mezinárodní nebo kontinentální verzi a PŘEPOJME NA HOLLYWOOD v německé verzi s využitím scén z původního amerického muzikálu THE HOLLYWOOD REVUE OF 1929. Ani jeden z dochovaných propagačních materiálů (vybrané příklady viz obrázek č. 2) k těmto filmům ale žádným způsobem neinformuje o tom, že se jedná o specifické jazykové verze. Tento fakt je zarážející především v případě muzikálu PŘEPOJME NA HOLLYWOOD, který

49) P. Szczepanik, Poněmčený Hollywood v Praze.



Obrázek č. 2. Paratexty k filmům distribuovaným v alternativním jazykovém znění. Zdroj: NFA.

měl premiéru až v roce 1931, tedy po vydání nařízení Komise pro distribuci dovážených zvukových filmů. Absence informací o jazykovém provedení mohla celkem snadno vést k mylnému očekávání diváků. Ti mohli například na základě hereckého obsazení snímků KIBIC, SENSACE DIVADLA TIVOLI a PŘEPOJME NA HOLLYWOOD usuzovat, že půjde o anglicky mluvené filmy. Podobně překvapivým zjištěním mohl být pro návštěvníky kin i fakt, že PONORKA S. 13 je uváděna v mezinárodní verzi, nikoliv v původním anglickém znění, ačkoliv propagační materiál tento fakt nijak nezmiňoval.

Zvláštním případem z této čtveřice je film HAI TANG (CESTA K HANBĚ), který byl natočen ve více jazykových verzích, do Československa se však dostala pouze německá jazyková verze. Ta oproti původní anglické verzi měla jiné herecké obsazení s výjimkou představitelky hlavní role americké herečky čínského původu Anny May Wongové. V tomto ohledu tedy mohli diváci na základě paratextu předpokládat, že film bude v němčině, ačkoliv nedostali informaci, že jde pouze o jednu z jazykových verzí. Podobným způsobem ale prezentoval film i německý filmový časopis *Film-Kurier*, jenž hlásal, že jde o „velký německy mluvený zvukový film“ (viz obrázek č. 3).



Obrázek č. 3. Paratext k snímku HAI TANG (Cesta k hanbě). Zdroj: NFA.



Obrázek č. 4. Synopse z paratextu k snímku HAI TANG (Cesta k hanbě). Zdroj: NFA.

Z praxe „zatajování“ jazykových verzí částečně vybočují propagační materiály k filmům PŘEHLÍDKA LÁSKY a KONGRES TANČÍ. Ty sice opět opomíjejí informovat svého čtenáře o jazykovém provedení daného snímku, ale věnují celkem velký prostor informacím ze zákulisí. V případě brožurky kin Lucerna a Kotva pro film KONGRES TANČÍ jde o medailony německých tvůrců, u PŘEHLÍDKY LÁSKY se pozornost věnuje mezinárodní (nebo multikulturní) povaze filmu. Paratext kina Bio Radio se přímo vyjadřuje k národnosti herců i režiséra:

Při tvoření tohoto díla se spojila americká zkušenost jemné tvorby v hrdince Jeanette MacDonaldové, francouzský esprit v hlavním představiteli Maurice Chevalierovi a konečně solidní germánská konstruktivnost v osobě producenta a režiséra Ernsta Lubitsche.

Zbytek propagačního materiálu pak popisuje nadšenou recepci snímku ve velkých zahraničních městech jako Paříži, New Yorku nebo Vídni. Ačkoliv tedy chybí informace o (technickém) jazykovém provedení, mezinárodní kulturní aspekt filmu je explicitně využíván v propagaci. Můžeme však jen spekulovat, zda má vyvolat dojem, že PŘEHLÍDKA LÁSKY je globálním (v kontextu třicátých let 20. století) hitem pro globální publikum.

Zajímavým aspektem paratextuální produkce jsou již zmiňované synopse, které často tvoří většinu obsahu propagačních materiálů a v několika případech jde o de facto doslov-

né překlady synopsí z německého filmového časopisu *Film-Kurier* (viz obrázek č. 4). Ve srovnání s dnešní dobou, kdy vedoucí propagační roli přebraly filmové trailery,⁵⁰⁾ které kondenzují celovečerní film do dvouminutových videí, tyto paratexty působí velmi detailně a často prozrazují i dějové zápletky.

České zvukové chlouby

Specifickou skupinou mezi osmnácti analyzovanými filmy je pět českých snímků PASÁK HOLEK, ZA RODNOU HROUDU, KDYŽ STRUNY LKAJÍ, C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK a FIDLOVAČKA. U každého z těchto filmů se mezi dochovanými paratexty našel vždy alespoň jeden propagační materiál, který tematizoval český původ filmu. U nejstaršího titulu z této pětičky, PASÁKA HOLEK z roku 1929, který byl propagován jako „první český zvukový velko-film“ v reklamních materiálech společnosti La Tricolore, se objevovaly informace i o němé verzi.⁵¹⁾ Totéž platí i pro paratexty dalších částečně zvukových (resp. mluvených) filmů KDYŽ STRUNY LKAJÍ a ZA RODNOU HROUDU z roku 1930. Aspekt českého původu těchto snímků a „české mluvy“ byl zdůrazňován u všech pěti snímků, přesto se ale najdou propagační materiály, které tyto skutečnosti opomíjejí nebo je nepovažují za dostatečně důležité. Jde například o leták společnosti Elektafilm k filmu KDYŽ STRUNY LKAJÍ a materiály společnosti Metro Goldwyn Mayer, Moldavia-Film a Kolektivu dramatických souborů města Žižkova při osvětové besedě v Praze 11 k snímku FIDLOVAČKA.

Specifickým aspektem tehdejší propagace byl pomyslný boj o prvenství v kontextu českého zvukového, respektive mluveného filmu, který byl ale značně komplikován konkrétními formulacemi. Ty v důsledku samy často relativizovaly svůj nárok odkazem k specifickému žánru nebo druhu filmu. PASÁK HOLEK tak aspiroval na to, být „prvním českým zvukovým velko-filmem“, snímek KDYŽ STRUNY LKAJÍ byl označován jako „první český celomluvený hudební velko-film“, zatímco C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK si přivlastňoval titul „první české zvukové a mluvené komedie“ a „prvního českého mluveného filmu“.

Typickým příkladem rozdílů mezi propagací českých a zahraničních filmů je C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK, na jehož národní identitu upozorňovala i společnost Elektafilm, která u zahraničních snímků tuto informaci neuváděla, ani pokud šlo o originální znění. Jak už jsem zmínil výše, Elektafilm nezdůraznil „českost“ u snímku KDYŽ STRUNY LKAJÍ. C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK byl nejúspěšnějším snímkem roku 1930, co se týče počtu týdnů, kdy byl nasazen v kinech.⁵²⁾ Společně s FIDLOVAČKOU (čtvrtým nejúspěšnějším snímkem) šlo o první dva české plně zvukové a mluvené filmy uvedené v roce 1930. Jejich nespornou předností v konkurenci dalších snímků, a to jak zahraničních mluvených i českých němých, bylo právě české zvukové znění.

Dochované paratexty (viz obrázky č. 5 a č. 6) v tomto případě potvrzují důležitost této informace pro potenciální diváky, kterou jí zároveň přisuzovali i tvůrci propagačních materiálů a provozovatelé československých kin. V analyzovaných multimodálních komuni-

50) Viz J. Gray, c. d.; Keith M. Johnston, *Coming Soon: Film Trailers and the Selling of Hollywood Technology*. Jefferson: McFarland, 2009; L. Kernan, c. d.

51) PASÁK HOLEK byl v dodatečně ozvučené verzi distribuován v sudetském pohraničí.

52) P. Szczepanik, *Poněmčený Hollywood v Praze*.



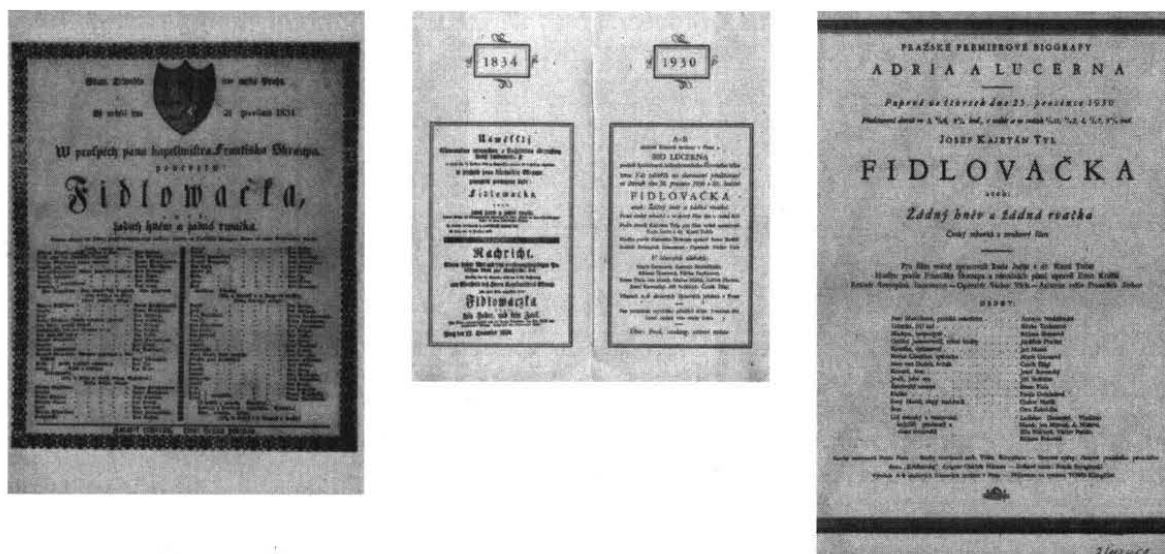
Obrázek č. 5. Paratexty k snímku C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK. Zdroj: NFA.

kátech C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK je tato informace vždy na jasně viditelném místě,⁵³⁾ větší důraz je ale kladen na osobu komika Vlasty Buriana, režiséra Karla Lamače a název samotného snímku. FIDLOVAČKA v sofistikovanějších propagačních materiálech společností Lido-Bio, A-B, Bio Lucerna a Adria tematizovala propojení filmu s divadelní předlohou a jejím historickým statutem. V některých případech dokonce využívala historické plakáty z roku 1834 včetně tehdejšího pravopisu (viz obrázek č. 6).

Jazykové provedení jako součást boje o národní identitu

Analýza paratextuálních aspektů propagačních materiálů k filmům uvedeným v Československu v letech 1929–1931 v první řadě vysvětluje, proč Komise pro distribuci dovážených zvukových filmů vydala v prosinci téhož roku nařízení, že reklamní materiály a programy mají obsahovat označení jazykového provedení filmu. V roce 1930 bylo totiž velmi běžné neinformovat o zvukové verzi filmu, což vzhledem k existenci mnoha různých praktik v lokalizaci filmové tvorby neumožňovalo potenciálním divákům spolehlivě usuzovat, v jaké podobě kino konkrétní snímek uvádí. Propagační materiály tak de facto zamlčovaly relativně zásadní aspekt tehdejší filmové kultury, pokud vezmeme v úvahu, že roky 1929 a 1930 znamenaly začátek zvukového filmu v Československu. Přehlížení této paratextuální informace ale může být dáno také právě relativní novostí zvukového filmu a absencí norem týkajících se jazykového provedení. Kina a další společnosti, které se podílely na propagaci filmů, tyto paratextuální informace uváděly jen v případě, když je považovaly za důležité v kontextu persvazivní komunikace. To se ukázalo především v případě snímků C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK a FIDLOVAČKA, za jejichž úspěchem stál i fakt, že šlo právě o první české celomluvené filmy.

53) Velikost a typ sazby ale nedosahuje takového zvýraznění jako v případě jednoho výjimečného paratextu k filmu DVĚ SRDCE VE ¼ TAKTU (viz obrázek č. 1).



Obrázek č. 6. Paratexty k snímku FIDLOVAČKA. Zdroj: NFA

Ačkoliv tedy elity vedly boj o ochranu a podporu národní identity v rámci národní kinematografie,⁵⁴⁾ distributoři a kina alespoň v roce 1930 tento zájem nesdíleli a v propagačních materiálech zahraničních snímků k národním aspektům nijak jednotně neodkazovali. Diváci tak především v první polovině roku 1930 byli lákáni na zvukové filmy, u nichž si nemohli být na základě paratextů jisti, v které jazykové verzi nebo lokalizaci budou uvedeny. Otázkou samozřejmě zůstává, zda tyto aspekty filmové kultury návštěvníci kin považovali za důležité a zda si potřebné informace nemohli obstarat na jiných místech a prostřednictvím jiných mediálních obsahů, například v dobových periodikách.

Komise pro distribuci dovážených zvukových filmů sice primárně bojovala proti uvádění německých jazykových verzí, její kroky ale v důsledku mířily i k obohacení paratextuální produkce obecně o informace, které v dnešní době diváci považují za samozřejmé — tedy jazykové znění filmu a přítomnost titulků nebo dabingu. Nicméně paratexty k filmům z roku 1931 ukazují, že přinejmenším někteří čeští distributoři a provozovatelé nařízení nerespektovali a pokračovali v praxi z předchozích let. Jak poukazuje Petr Szczepanik,⁵⁵⁾ snahy komise byly i v jiných ohledech neúspěšné, například i co se týče distribuce německých filmů, jejichž počet naopak v letech 1931–1932 vzrostl oproti roku 1930 i kvůli tomu, že se z československého trhu stáhla americká studia. KOUZLO VALČÍKU bylo posledním úspěšným americkým snímkem uvedeným v Československu v tomto období. Samotné volání po označování verzí souviselo i s praxí tzv. blokového půjčování balíčků filmů, „navěšování programů“ a „prodeje naslepo“, přestože obě dvě činnosti byly zakázány ministerstvem obchodu v ČSR od roku 1931.⁵⁶⁾ O některých snímcích z těchto balíčků měla kina pouze minimum informací, což mohlo ovlivnit podobu paratextů.

Rok 1930 byl pro československou filmovou kulturu v mnoha ohledech přelomový. Zprvu znamenal příliv populárních zahraničních zvukových filmů, na který česká filmo-

54) I. K l i m e š, Jazykové verze českých filmů a filmový průmysl v ČSR ve 30. letech; P. S z c z e p a n i k, Poněmčený Hollywood v Praze.

55) P. S z c z e p a n i k, Poněmčený Hollywood v Praze.

56) Tamtéž.

vá studia zareagovala až v druhé polovině roku se snímky *ZA RODNOU HROUDU*, *KDYŽ STRUNY LKAJÍ*, *C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK* a *FIDLOVAČKA*. Provozovatelé kin a distributoři při propagaci své filmové nabídky přistupovali k paratextuálním informacím o filmech velmi utilitárně a neřídili se žádnou jednotnou formou. Často také čerpali ze zahraničních materiálů jako např. německého *Film-Kurieru*, z něhož doslovně překládali synopse do češtiny. Více než o formování národní identity jim tedy celkem logicky šlo o zisk z prodeje vstupenek, za jehož účelem z dnešního pohledu zamlčovali důležité informace o promítaných snímcích.

Paratextuální analýza jako doplněk studia historické recepce

Výše zmíněné závěry empirického výzkumu zároveň slouží jako prověření navržené metodologické inovace — tedy analýzy paratextů v kontextu zkoumání historické recepce. Absence paratextuálních odkazů ve valné většině propagačních materiálů⁵⁷⁾ k snímkům v jiném než českém jazykovém provedení totiž poodkrývá důvody regulačních kroků Komise pro distribuci dovážených zvukových filmů, která v září 1930 zavedla povinnost informovat o tomto aspektu filmové distribuce. Pokud by paratexty tyto informace již obsahovaly před událostmi protiněmeckých protestů a zřízení komise, pravděpodobně by k žádnému podobnému nařízení nedošlo. Nedodržování tohoto nařízení v roce 1931 je pak samostatnou otázkou.

Ačkoliv reflexe výše zmíněného regulačního nařízení byla součástí již předchozích výzkumů, paratextuální analýza doplňuje doposud chybějící kontext — tedy formu, kterou byly filmy v roce 1930 propagovány. Ukazuje se tak, že rozšíření zájmu výzkumníků i na zdánlivě podružné prvky filmové kultury může přinést hmatatelné obohacení poznání o dané socio-historické situaci, v níž jsou umělecká díla společně s celým systémem okolních textů recipována. Naopak omezováním se na tradiční objekty vědeckého bádání může akademická obec přijít o hodnotný zdroj informací, který přispívá k celistvosti interpretací a reflexe výzkumných témat. Tato studie tak pouze nerozšiřuje již relativně detailní poznání československého filmu v meziválečném období, ale navrhuje metodu, kterou lze aplikovat na další oblasti filmu a filmové historie.

Citované filmy (v chronologickém pořadí):

Pasák holek (Hans Tintner, 1929), *Přehlídka lásky* (*The Love Parade*; Ernst Lubitsch, 1929), *Sensace divadla Tivoli* (*Sensation des Theaters Tivoli — Gold Diggers of Broadway*; Roy del Ruth, 1929), *The Hollywood Revue of 1929* (Charles Reisner, 1929), *C. a K. polní maršálek* (Karel Lamač, 1930), *Dvě srdce ve ¾ taktu* (*Zwei Herzen im Dreiviertel-Takt*; Géza von Bolváry, 1930), *Dozněla píseň* (*Das Lied ist aus*; Géza von Bolváry, 1930), *Fidlovačka* (Svatopluk Innemann, 1930), *Hai tang* (*Cesta*

57) Závěry paratextuální analýzy nejsou z důvodů omezených dochovaných materiálů vyčerpávající a plně reprezentativní k tehdejší praxi filmové propagace. Materiály navíc měly různorodou formu a byly vytvářeny různými aktéry, ať už samotnými kiny, nebo distribučními společnostmi, což znemožňuje vynášení jednoznačných soudů o tehdejší paratextuální produkci.

k hanbě) (Hai-Tang. Der Weg zur Schande; Richard Eichberg, 1930), *Kibic* (Der Kibitzer — The Kibitzer; Edward Sloman, 1930), *Když struny lkají* (Friedrich Fehér, 1930), *Na západní frontě 1918. Čtyři od pěchoty* (Westfront 1918; Georg W. Pabst, 1930), *Nesmrtelný lump* (Der Unsterbliche Lump; Gustav Ucicky, Joe May, 1930), *Ponorka S. 13* (Men Without Women; John Ford, 1930), *Za rodnou hroudu* (Oldřich Kmínek, 1930), *Kongres tančí* (Der Kongreß tanzt; Erik Charell, 1931), *Kouzlo valčíku* (The Smiling Lieutenant; Ernst Lubitsch, 1931), *Přepojme na Hollywood* (Wir schalten um auf Hollywood; Frank Reicher, 1931), *Privátní sekretářka* (Die Privatsekretärin; Wilhelm Thiele, 1931), *Sladké zítřky* (The Sweet Hereafter; Atom Egoyan, 1997), *Hvězdné války: Epizoda I — Skrytá hrozba* (Star Wars: Episode I — The Phantom Menace; George Lucas, 1999).

Mgr. Jan Švelch (1987)

Autor je doktorandem Institutu komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK. Zabývá se otázkami paratextuality především v kontextu digitálních a analogových her, fanouškovskou kulturou, glitchi a mikrotransakcemi. Kromě výzkumu přispívá do časopisů *Level* a *Cinepur*.

SUMMARY

Paratextual analysis as a complementary method of research of historical reception*Language and national identity in paratexts of Czech and foreign sound films screened in 1930 in Czechoslovakia*

Jan Švelch

The article explores the questions of language and national identity in paratexts of sound films screened in Czechoslovakia around year 1930. In this period, first Czech sound films were being produced and they already had to compete with the established foreign productions, especially of German and American talkies. The initial stages of sound film era in Czechoslovakia were characterized by attempts at protectionism of national filmmakers, resulting in regulations against German-language versions of foreign films and even in protests aimed at German movies in Czech cinemas in September 1930. In the fallout of these events, a newly founded committee on distribution of films introduced a rule according to which all promotional materials and paratexts such as cinema programs had to include information about the language of a given film.

The empirical part of the article presents a paratextual analysis of promotional materials of 18 movies from the three-year period between 1929 and 1931 and builds on the archival collections of the Czech National Film Archive. The aim of the analysis is the national and language identity present in the discourses of the preserved multimodal material. The findings show that majority of paratexts of foreign films do not inform about the language of a given movie, despite the complex and potentially confusing language versions and forms of 1930s which included foreign dubbing, foreign language versions and also so-called international versions (usually just with a music score and no dialogues). This practice of withholding information continued even after the founding of the aforementioned committee. On the other hand, the Czech national and language identity of domestic films was often emphasized in promotional materials, suggesting a rather instrumental use paratextual cues about the language of a film. Such information was deemed worthy of mention only in cases in Czech films.

Tomáš Gruntorád

Škola základ života

Protiklady se přitahují

Domácí publikace zpracovávající život a dílo režiséra Martina Friče mají od vzniku fričovské monografie Jany Stefanové z roku 1966 tendenci poskytovat na Fričovu kariéru ucelený pohled, případně reprodukovat stále stejné či přinášet nové historky, citáty a mýty spojené s Fričovou osobou a vznikem jeho děl.¹⁾ V přítomné stati se pokusíme filmograficky vyjmenovávací, popularizační či čistě bulvární přístup k Fričovi překročit směrem k detailní analýze jednoho jeho díla. Volíme film ŠKOLA ZÁKLAD ŽIVOTA z roku 1938, neboť syntetizuje řadu specifických Fričových tvůrčích postupů, jež se v jeho v dřívější tvorbě objevovaly většinou osamoceně — například časoprostorově i žánrově „falešné“ úvodní scény nutící diváka vytvářet si mylné hypotézy o budoucím vývoji příběhu, práci s montážními sekvencemi a okázalými střihovými postupy či funkční spojování vícera mezinárodních stylistických trendů do jednotné, koherentní formy. Jedním z cílů naší analýzy bude tedy načrtnout mapu stylistických pravidelností Fričovy tvůrčí poetiky 30. let na příkladu filmu, který zahrnuje většinu z nich.

Naším hlavním cílem bude zodpovědět otázku, čím je ŠKOLA ZÁKLAD ŽIVOTA konvenční a čím naopak netradiční ve vztahu ke dvěma jejím kontextuálním pozadím — budeme tento film vztahovat nejen k dalším Fričovým dílům ze 30. let, ale především k tzv. klasickému narativnímu modu (jak jej definuje David Bordwell²⁾). Od konvencí obou těchto produkčních kategorií se ŠKOLA ZÁKLAD ŽIVOTA do jisté míry odchyluje a vnáší do nich estetické ozvláštnění.

1) Srov. Jana Stefanová, *Martin Frič a jeho filmy*. Praha: Státní nakladatelství 1966; Luboš Bartošek, *Národní umělec Martin Frič*. Praha: Ústřední půjčovna filmů 1982; Pavel Tausig, *Filmový smích Martina Friče*. Praha: Český filmový ústav 1992; Rudolf Mihoľa, *...byl to gigant: Martin Frič & jeho filmy*. Praha: Petrklíč 2005; Čestmír Vašák – Bedřich Zelenka, *Kristián: Cesta do historie*. Praha: XYZ 2005; Miloš Fiala, *Martin Frič. Muž, který rozdával smích*. Čechovice: BVD 2008; Ivan Klimeš (ed.), *Ej, bogatýre Makoviči obrazotvorče...* Praha: NFA 2014.

2) David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press 1985, s. 156–204.

V naší analýze budeme vysvětlovat: 1) jak film na narativní i stylistické úrovni prezentuje fikční svět³⁾ se dvěma protikladnými subsvěty⁴⁾ (studentským a učitelským), které jsou vtahovány do konfrontací skrze čtveřici prostředníků mezi nimi; 2) jak film na úrovních vyprávění i stylu syntetizuje do jednotného celku konvence dvou různých narativních modů popsaných Davidem Bordwellem (klasického a historicko-materialistického) a tří mezinárodních poetik (klasického stylu, sovětské montážní školy a francouzského impresionismu); 3) že jednota filmu je založena na dominantním konstrukčním principu spojování protikladů — dialektickém střetu nepřátelských subsvětů, nejednotných narativních systémů a nejednotných kompozičních postupů. Pozornost budeme věnovat nejprve fázi vývoje námětu, který si z počáteční podoby zábavných novinových fejetonů prošel několikerou adaptační odyseou do výsledné podoby tragikomického filmu s politickými komentáři a sociálně-kritickými akcenty.

I. Prekompoziční prvky⁵⁾

ŠKOLA ZÁKLAD ŽIVOTA představuje běžný případ produkční praxe české meziválečné kinematografie, jejíž komerční úspěch do značné míry těžil ze strategie adaptování masově oblíbených námětů putujících z jedné mediální platformy do druhé.⁶⁾ Autor námětu Jaroslav Žák psal nejprve fejetony inspirované vlastní praxí středoškolského učitele pro nedělní vydání *Českého slova*. Tyto fejetony vyšly roku 1937 knižně pod názvem *Študáci a kantoři — přírodopisná studie*.⁷⁾ Po deseti vydáních byli *Študáci a kantoři* ještě téhož roku Žákem převedeni do formy divadelního libreta s názvem *Škola základ života*, které 31. srpna 1937 v premiéře uvedlo divadlo D 38 v režii Emila Františka Buriana.⁸⁾ Práva na filmovou adaptaci, jejímž základem měla být jevištní verze námětu, zakoupila společnost Universum Film AG (Ufa) především na základě velkého úspěchu divadelní hry.⁹⁾ První

3) Fikčním světem rozumíme „časoprostor utvářený dílem, [...] zahrnující v sobě různé soubory podmínek: podmínky možného, hodnotného, povoleného či věděného, a zároveň představující tematickou úroveň díla“. Srov. Radomír D. K o k e š, *Rozbor filmu*. Brno: Masarykova univerzita Brno 2015, s. 41.

4) Subsvět je „oblast fikčního světa, již sdílí nebo by mohly sdílet nejméně dvě různé postavy, přičemž jde o jistý soubor vědění, pravidel či hodnot“. Srov. Radomír D. K o k e š, *Rozbor filmu*, s. 42.

5) Prekompoziční faktory ovlivňují dílo před jeho vlastní realizací (např. žánrová klišé či okolnosti produkčního procesu). Srov. David B o r d w e l l, *Historical Poetics of Cinema*. In: R. Barton P a l m e r, *The Cinematic Text. Methods and Approaches*. New York: AMS Press 1989, s. 376.

6) Typickým příkladem je provázání literární, divadelní a kinematografické sféry v případě adaptací námětů „červené knihovny“, srov. Dagmar M o c n á, „Červená knihovna“ v českém filmu třicátých let. *Iluminace* 7, 1995, č. 2, s. 53–100.

7) Jaroslav Ž á k, *Študáci a kantoři — přírodopisná studie*. Praha: Alois Srdce 1937.

8) Jaroslav Ž á k, *Škola základ života. Hra ze života študáků a kantorů o 22 obrazech*. Plzeň: Maják 1937.

9) Jaroslav Ž á k, *Filmuje se „Škola základ života“*. *Kinorevue* 5, 1938, č. 5 (21. 9.), s. 87; *Študáci a kantoři*. *Ahoj* 6, 1938, č. 37 (10. 9.), s. 4. Inscenace v Burianově divadle dosáhla 170 repríz, což vedlo k šíření hry na scény dalších měst. V Plzni, Ostravě a v Brně měla hra takový ohlas, že cenzura zakázala středoškolské mládeži přístup na představení, což předjímalo problémy, s nimiž se měla později potýkat filmová, a tedy na mnohem širší masy orientovaná forma prezentace tohoto námětu; srov. H a n a B u r e š o v á, *Škola základ života v Městském divadle Brno*. Online: <<http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=22294>>, [cit. 29. 11. 2016].

verze scénáře filmu *ŠKOLA ZÁKLAD ŽIVOTA* tedy vznikla až jako čtvrtá fáze zpracování Žákových fejetonů ze školního prostředí.

Žák ve své knize fejetonů *Študáci a kantorů* jednotlivé kapitoly-výjevy z učeben nijak narativně nepropojuje. Jedná se o čistě typologizující útvar, popisující jednotlivé typy osob vyskytujících se běžně ve školním prostředí („šprtáci“, „primusové“, „básníci“ apod.), jako by šlo o entomologické ohledávání biologických druhů v jejich přirozeném prostředí. Žák tedy ve volné epizodické struktuře popisuje zkušenosti a pohyb tzv. kolektivního hrdiny v určitém sociálním prostoru.¹⁰⁾ Fričův výsledný film přejal ze *Študáků a kantorů* právě epizodickou rozvolněnost a kolektivní pojetí hrdiny ve smyslu typických zástupců dvou subsvětů učitelů a studentů. Kauzálními liniemi hotový film provázal až v dalších fázích adaptování námětu profesionální scenárista Václav Wasserman.

Divadelní hra *Škola základ života* (1937) a scénář Jaroslava Žáka (březen 1938)

V divadelní hře *Škola základ života* sjednotil Žák tříšť svých fejetonistických mikronarativů do příběhu konfliktu subsvětů studentů a učitelů, kdy učitelé usilují o vyloučení žáka Benetky z ústavu za jeho kritickou slohovou práci o poměrech na gymnáziu. Ve hře již nalezneme přesné předobrazy postav z Fričova filmu, oproti němu však hra mnohem explicitněji reaguje na expanzi nacismu. Fungování konzervativní školní instituce připomíná sociální realitu ve státech následujících totalitní uspořádání: ve škole se udává, vydírá z mocenských pozic, politicky stratifikuje a selektují se zde osoby a vlivy, jimiž mají být usměrňováni dospívající členové společnosti. Příklad postoje postav k protinacistické *Válce s mlouky* (1936) Karla Čapka ozřejmuje ideologickou profilaci postav učitelů — franštinář a knihovník Cafourek (v pozdějších fázích námětu přejmenovaný na Bartoše) vede studenty při výběru literatury k demokratické tradici, což jsou pro většinu sboru v době Hitlerova rozmachu nepřijatelné hodnoty:

KOLÍSKO: Upozorňuji, pane řediteli, že v úloze onoho ničemy jsem zjistil stopy četby, která jistě měla vliv na jeho mravní úpadek. Psal tam něco o mloucích a takové věci. Já nechci nikoho jmenovat, ale [kazatelským hlasem] ten, kdo žákům takové knihy půjčuje, je spoluodpovědný za tyto smutné zjevy.

ŘEDITEL: Dobře, že mi to připomínáte. Tahle ožehavá otázka mi už dávno tane na mysli. Byl bych velmi rád, kdybyste se příštího roku ujal žákovské knihovny [...]. Pan kolega se jistě rád zbaví nepříjemné práce. Ostatně, je ještě mlád, a snad bude lépe, když povede knihovnu někdo ze starších, zkušenějších pánů.¹¹⁾

10) Kolektivní hrdina představuje pojetí postavy, u níž není podstatná její unikátní osobitost a psychologická dimenze, ale spíše příslušnost k určité sociální skupině, dějinné epoše, prostředí apod. Dle marxistického chápání člověka-třídního příslušníka je kolektivní hrdina spíše buňkou třídně či ideologicky definovaného těla. Typické užití kolektivního pojetí hrdiny nalezneme v sovětských filmech 20. a 30. let. Srov. David B o r d w e l l, c. d., s. 234–273.

11) Jaroslav Ž á k, *Škola základ života. Hra ze života študáků a kantorů o 22 obrazech*. Plzeň: Maják 1937, s. 42.

Zápas subsvětů studentstva a učitelstva připomíná ve hře tvrdý ideologický antagonismus, kdy je většina učitelů stylizována do rolí členů vyšetřovacího komanda, pronásledujících ke studentům repliky typu: „Vy nejste žádní barbaři, vy jste holota! Žádná holota, jste nemyslíci chátra!“¹²⁾ Kladné (studentské) postavy se naopak vyznačují humanistickou optikou, přemýšlejí o spáse světa, jakkoli jsou jejich vize utopické. Například dialog o „plynu míru“ připomíná Čapkovu *Bílou nemoc* (1937), kde jsou demokratické i nacistické ideje připodobněny jakožto nemoc a protijed k chemickým sloučeninám.¹³⁾ Hru *Škola základ života* můžeme pro explicitně kritické podobenství dvou soupeřících ideologií zařadit mezi politicky angažovaná díla, přestože si politické narážky stále udržují komediální tón. Ve výsledném Fričově filmu se motivy atavismu a z něho pramenící příklon k totalitním principům moci uvnitř vzdělávací instituce objevují pouze na implicitní úrovni. Explicitně politické repliky musely být z filmu vystřiženy¹⁴⁾ a postavy v něm nevedou žádné z výše citovaných dialogů.

Při psaní první verze filmového scénáře k filmu *ŠKOLA ZÁKLAD ŽIVOTA* se Jaroslav Žák řídil úspěchem divadelní hry — ponechal ve scénáři všechny dialogy a situace, které se setkaly s příznivou odezvou u publika. Zachoval studentský slang, jímž byly v jevištní verzi bohatě prochnuty dialogy nejen mezi studenty, ale i mezi učiteli, a jehož užívání se stalo klíčem k vnitřní identifikaci postav s učitelským či studentským subsvětem. Důležitá byla Žákova vize stvořit „kolektivní český film [film s kolektivním hrdinou], bez tak zvaného děje, protože hra *Škola základ života* je tak nabita akcí, že konvenční děj je úplně zbytečný“.¹⁵⁾ V autorské explikaci se Žák předem distancuje od filmové verze, pokud bude prezentovat „příběh mladých srdcí s happyendem a plynoucími obláčky“,¹⁶⁾ a nikoli snahu vystihnout věrně středoškolské prostředí. Žákův literární styl (orientovaný v případě látky *Škola základ života* na epizodicky strukturovaný sled samostatných scén nepropojených kauzálně) tím odporoval tehdejší normě filmové scénaristiky produkovat narativy¹⁷⁾ kauzálně provázané. Tuto verzi scénáře předal Žák Martinu Fričovi coby svoji scenáristickou prvotinu k úpravám, které Žák předem očekával: „Udělal jsem to raději delší a nechal tam všechny dialogy, které měly na jevišti úspěch. Škrtnat se může vždycky, tak ať máte hodně materiálu.“¹⁸⁾ Proti vzniku filmu dle Žákova scénáře však protestovala školská místa, jelikož předjímal, že publikum by našlo zalíbení v zesměšňování učitelské důstojnosti

12) Tamtéž, s. 9.

13) Čuřil: „Poslechni, Jindro, ty jsi takový chemický fenomén; mohl bys vynalézt nějaký plyn, který by se pustil na nepřítele, nepřátele by zblbl a nechali se zajmout.“ — Benetka: „To já vynaleznu úplně ďábelský plyn. Jakmile se pustí na nepřátele, začnou mluvit česky a budou z nich Čechoslováci. Načež bude po válce.“ — Holous: „Báječný. Vynalezni to hned a rozfofruj to po zeměkouli, aby vymizely cizí jazyky.“ Tamtéž, s. 74.

14) Jediným cenzurním zásahem proti filmu bylo nařízení vypustit krátký dialog mezi Holousem a Benetkou ohledně sportovního fanouškovství, kdy první praví: „Samo sebou sympatizují se Spartou, poněvadž je to proletářský klub“ a druhý odpovídá: „Žvaníš nesmysly, protože nějakí profesionálové mají červená trička, hned je zařadíš mezi proletáře.“ Viz Cenzurní spis filmu *ŠKOLA ZÁKLAD ŽIVOTA*, Národní archiv (NA), f. CSK/MV-FC, k. 202, inv. č. 1304.

15) Jaroslav Ž á k, Filmuje se „Škola základ života“. *Kinorevue* 5, 1938, č. 5 (21. 9.), s. 87.

16) Tamtéž.

17) Narativem rozumíme kauzální řetězec událostí, odehrávající se v čase a prostoru. Na rozdíl od narace coby procesu vyprávění jde tedy o konkrétní sumu dělem prezentovaných událostí vztahujících se k sobě na základě příčiny a následku. Srov. David B o r d w e l l, c. d., s. xi.

18) M. F i a l a, c. d., s. 151–152. První dopis Žáka Fričovi z března 1938.

a v kritice konzervativní instituce střední školy, v níž dosud převládaly prvorepublikové manýry: rakousko-uherský dril a povýšenost kantorů.¹⁹⁾

První verze scénáře Václava Wassermana (květen 1938)

V knihovně Národního filmového archivu jsou uloženy dvě verze technického scénáře podepsané Václavem Wassermanem, které Žákovo libreto podstatně přepracovávají. Všudyprítomný studentský slang nahradila zcela spisovná čeština a Žákovu vizi kolektivního filmu zčásti narušilo zapojení tradičních kauzálních linií vývoje milostného vztahu a pátrání po autorovi studentského časopisu *Řev septimy*. Jisté prvky filmu s kolektivním hrdinou však Wasserman zachoval: epizodickou strukturu a nepřítomnost jednoznačně dominantního hrdiny. Žánrově budí první Wassermanova verze dojem nikoli „satyrické komedie“, jak stojí v podtitulu scénáře, ale spíše těžkého, fatalistického sociálního dramatu. Stěžejním tématem této verze příběhu byl kontrast mezi chudými a bohatými společenskými třídami, přičemž škola sehrávala roli prostředí, v němž se obě materiálně definované vrstvy střetávaly.

Základ konfliktu mezi učiteli a studenty připomínal třídní boj, nikoli boj generační. Postavy více než o studentské duši či problematice správného vychovatele mládeže diskutují o sociální nespravedlnosti a nelehkých životních podmínkách, děti s dvěma chleby k svačině se dělí s dětmi, které nemají svačinu žádnou,²⁰⁾ a nezaměstnaný dělník si prohlíží revolver při rozvaze, jak „udělat konec tomu našemu živoření“.²¹⁾

Ve Fričově výsledném filmu spíše latentní atmosféra protekcionářství je v této verzi scénáře explicitním a klíčovým rysem sociální nerovnosti. Když se do školy přichází ptát továrník Krhounek na svého syna, který celá léta před příchodem nové učitelky Lachoutové studoval s výborným prospěchem, zjišťuje, že Krhounek nemá podle Lachoutové dosti inteligence k chápání látky. Učitelé, kteří Krhounka vždy hodnotili na výbornou, se vyjadřují o Lachoutové jako o nezkušené a neschopné, načež ředitel Lachoutovou zastrahuje konstatováním: „Nechci na vás činit žádný nátlak, chraň Bůh, ale on není slabý v zeměpisu!“²²⁾ Učiteli opečovávaným studentem je i Čuřil, jehož zálibu chodit do biografu na zakázané filmy ředitel kvituje s ohledem na fakt, že jde o syna z „dobré rodiny“, a proto by se neslušelo jej trestat přísně.²³⁾ Fričův výsledný film přímočaré narážky o příčinách sociální nerovnosti ve školství zcela vypouští.

Hlavní milostná linie se soustředí kolem vztahu učitelů Bartoše a Lachoutové. Tento vztah je založený čistě na sociálním citění Bartoše s Lachoutovou, již scénář charakterizuje

19) Bonusový materiál *Slovo historika Pavla Taussiga* in *ŠKOLA ZÁKLAD ŽIVOTA* (film na DVD). Distribuce Filmexport, 2005, čas: 1.20. K meziválečnému školství, jehož systém se od roku 1918 do konce 30. let nezměnil, viz např. Jiří D o l e ž a l, *Česká kultura za protektorátu. Školství, písemnictví, kinematografie*. Praha: NFA 1996, s. 35–95.

20) Tamtéž, s. 49.

21) Tamtéž, s. 121.

22) Tamtéž, s. 156.

23) Ředitel po výsledku Čuřila říká Lejsalovi: „Totiž, pane kolego, záleží mi na tom, aby se to nerozmazávalo — Čuřil je chlapec z lepší rodiny — musíme trochu přimhouřit oko!“ Tamtéž, s. 93.

je jako sirotka pocházejícího z chudých poměrů. Jejich seznamovací dialog zní následovně:

BARTOŠ: To protloukání se kondicemi — to jsme prodělali všichni, kteří jsme neměli zámožné rodiče.

LACHOUTOVÁ: Já už nemám rodičů vůbec.²⁴⁾

Protože učitelský sbor Lachoutovou pomluví, že se s Bartošem stýká z finančních důvodů, spáchá Lachoutová sebevraždu. Na tento čin však Bartoš ani nikdo jiný už nereaguje — veškerý vývoj hlavního milostného vztahu je zcela podřízen snaze navodit atmosféru materiálně těžkých životních podmínek, v nichž jsou chudší postavy nuceny žádat své přátele o finanční výpomoc či pomýšlet na sebevraždu.

Za vedlejší milostnou linii můžeme pokládat platonickou lásku Máni ke spolužáku Benetkovi, jehož chtějí učitelé vyloučit ze školy za esej kritizující školský systém a jemuž připisují autorství podvratného časopisu *Řev septimy*. Benetkova pověst tvrdě pronásledovaného buřiče nutí Máňu podnikat záchranná gesta, jimiž pozvolna odhaluje svou náklonnost k Benetkovi: odevzdá revolver nalezený v Benetkově brašně Lachoutové ze strachu, že by chtěl Benetka spáchat sebevraždu, přispívá nejvyšší částkou do sbírky na Benetkův sportovní výjezd do Prahy a předstírá autorství studentského časopisu. Vedlejší milostnou linii uzavře polibek na stadionu, po němž je Benetka schopen podat vítězný sportovní výkon.

Wassermanova první verze scénáře tak uvrhne Žákův komediální námět do žánrově alternativní polohy sociálního dramatu s tragickými prvky a zabývá se tématem sociální nerovnosti. Následující a zároveň finální Wassermanova verze scénáře tyto prvky opět přepracuje do žánrově protikladné polohy, a to patrně nezávisle na zpětné vazbě úředníků Filmového poradního sboru,²⁵⁾ kteří řešili žádost filmařů o státní výrobní podporu pro připravovaný film, a posuzovali proto jeho scénář.

Druhá verze scénáře Václava Wassermana (červenec – srpen 1938)²⁶⁾

Film ŠKOLA ZÁKLAD ŽIVOTA se natáčel podle verze scénáře, který obsahuje v nezměněné podobě většinu míst považovaných ze strany FPS za problematická:²⁷⁾ výslech Lachoutové školníkem ohledně její specializace, studentské oslovování Lachoutové křestním jménem

24) Tamtéž, s. 88.

25) Filmový poradní sbor (FPS) byl od roku 1935 nejvyšším schvalovacím orgánem v kinematografické oblasti. Řešil primárně otázky preventivní cenzury dovážených filmů, následně rozhodoval i o přidělování dotací domácím filmům z výtěžků registračního fondu. Přidělení výrobní podpory záviselo na schválení scénáře, „kvalitní“ filmy pak mohly tvůrcům zajistit dodatečné odměny. Relevantní směrnice FPS viz Jiří H a v e l k a , *Čs. filmové hospodářství III. Rok 1936*. Praha: Nakladatelství Knihovny Filmového kurýru 1937, s. 14–19.

26) Pod finální verzí scénáře je podepsán jako jediný autor Wasserman, v dobovém tisku se však objevovaly zprávy, že se na jeho tvaru podíleli i Martin Frič, Fričův asistent Eduard Šimáček a herec a režisér Zdeněk Gina Hašler. Viz *Nové čs. filmy. Filmový kurýr* 12 (1938), č. 30 (29. 7.), s. 2.

27) Zamítavou argumentaci Filmového studia, jehož členové z řad režisérů, scenáristů či literátů vypracovávali pro FPS posudky scénářů z uměleckého hlediska, tvořil výčet pasáží, které údajně nereprezentovaly školní

Boženka, Čuřilem vyvolaný poplach přes školní rozhlas. Třídních schůzek se stále účastní Krhounkův otec-továrník, čímž je učitelský sbor vykreslen jako nepřátelský k tazatelům z chudších společenských vrstev a podlézavý rodičům z vrstev bohatších. Jen málo posudkem zapovězených výjevů scénář buď vypouští (sebevraždu Lachoutové), anebo přepracovává. Nejvíce se změny dotkly scén, které FPS nijak nepřipomínkoval. Na výsledné podobě scénáře se tak více než poradní hlas předběžné cenzury podepsala snaha radikálně tematicky i žánrově látku proměnit.

Scénář byl doplněn o obrazy, které dodaly některým postavám (především studentu Krhounkovi a matematiku Kodouskovi) psychologickou hloubku. Krhounek se tak stal outsiderem septimy a tajným udavačem napojeným na němčináře Lejsala. Ve scénách odehrávajících se mimo školu se pak projevovaly Krhounkovy komplexy z neschopnosti získat si náklonnost spolužačky Máni. O Kodouskovi se ostatní učitelé nejprve baví v zahradní restauraci, čímž seznamují diváka s jeho uzavřenou povahou. Poté jej sledujeme při plánování budoucnosti, aby nakonec tyto plány zkrachovaly, když Kodousek své celoživotní úspory věnuje Benetkovi za to, že neúmyslně napomohl jeho vyloučení ze školy. Vyřazena byla většina scén přibližujících dílo sociálnímu dramatu a vzdalujících jej komedii — především motiv putovního revolveru, jež si postupně zálibně prohlíželi Benetka-otec, Benetka-syn a Lachoutová jako jediné východisko z těžkých životních situací. Komedialní orientaci scénáře upevnilo opětovné zařazení studentského slangu.²⁸⁾

Výsledný film je téměř identický s touto verzí scénáře, přesto se do něho některé dějové linie či narativní informace z textu nedostaly. Poradu v kantýně S. K. Hvězda měly doprovázet prostřihy na škádlivá gesta mezi Máňou a Benetkou, což by ve filmu ustavovalo náklonnost této dvojice. Pasáž měla paralelně ustavit motiv Krhounkovy touhy po Máně a jeho roli třetího vrcholu milostného trojúhelníku: Krhounek zde sleduje Mániny nohy a vynucuje si její pozornost z titulu hosta v kantýně, kterou Máňa obsluhuje.²⁹⁾ Bezprostředně po scéně porady měl následovat běžecký závod učitele Bartoše s Benetkou, čímž by se formou sportovního zápasu ustavil přátelský vztah mezi Bartošem a studenty.³⁰⁾

Bartoš v rozhovorech s Lachoutovou používá studentský slang (např. repliku „Starej se v něm mýlí. Náš náčelník má rád pořádek a přísnost...“³¹⁾), což posiluje nejen jeho, ale i Lachoutové spříznění se studentskou generací. Dialogy Bartoše s Lachoutovou se již netýkají chudoby, ale zabývají se především otázkou, jak být dětem dobrým učitelem a vychovatelem. Seznamovací dialog Bartoše a Lachoutové ztratil oproti předchozí verzi scénáře milenecký charakter a proměnil se v profesní rozpravu:

prostředí a středoškolské učitele důstojně a realisticky. Viz Výrobní program filmu ŠKOLA ZÁKLAD ŽIVOTA. Vojenský historický archiv (VHA), f. MNO — Hlavní štáb, oddělení branné výchovy, k. 324, inv. č. 476, sign. 18 5/1 49. Závěrečné stanovisko FPS znělo, že ke schválení scénáře pro účely přidělení výrobní podpory pro film je nutné scénář podstatně přepracovat. Viz Činnost FPS — zápisy ze schůzí aj. Vojenský historický archiv (VHA), f. MNO — Hlavní štáb, oddělení branné výchovy, k. 331, sign. 18 5/7 21.

28) Václav W a s s e r m a n, *Škola základ života. Satyrická komedie ze života středoškolských študáků a kantorů* [2. verze]. Praha: UFA 1938.

29) Tamtéž, s. 38–43. Ve filmu vidíme mnohem kratší, evidentně dle scénáře natočenou a následně prostříhanou scénu septimánské porady, jejímž účelem je odhalit autora *Řevu septimy*, srov. ŠKOLA ZÁKLAD ŽIVOTA (film na DVD), čas: 19.42–21.51.

30) Václav W a s s e r m a n, *Škola základ života. Satyrická komedie ze života středoškolských študáků a kantorů* [2. verze], s. 44–45. Tato scéna ve filmu chybí.

31) Václav W a s s e r m a n, *Škola základ života* [Dialogová listina]. Praha: UFA 1938, s. 20.

BARTOŠ: Podívejte se, o škole a jejím významu si jistě nemusíme nic vykládat. O jejím vlivu na mládež byly knihy. Mně jde však nejvíce o poměr žáků k profesorům — chci být učitelem, ale také přítelem žáků.

LACHOUTOVÁ: Na to musí mít člověk talent. Žádná universita ho to nemůže naučit.

BARTOŠ: Správně. Vychovatelem se člověk rodí.³²⁾

Navracející se debaty o „dobrém vychovateli“ rovněž pomáhají strukturovat učitelský sbor na dva názorové tábory, což v předchozí verzi scénáře činila pouze příslušnost a přístup učitelů k vrstvám bohatých či chudých.

Finální verze scénáře tak představuje řadu obrátů oproti verzi předcházející. Žánrově byla ze sociálního dramatu přepracována na komediální libreto. Původní romance Bartoše a Lachoutové se přesunula na implicitní úroveň pouhého společného trávení volného času pracovními debatami, nesměřujícími k žádnému klimaxu, zatímco dominantní milostný vztah se nově odehrává mezi studenty Benetkou a Máňou. Linie Benetky a Máni se neuzavírá polibkem na stadionu jako v první verzi, ale je doplněn o společný běh alejí ze školy, kdy se Benetka navzdory svému vyloučení ze školy Máňě vyznává: „Poběž, já jsem dneska hrozně rád na světě“.³³⁾ První Wassermanova verze propojuje oddělené subsvěty učitelů a studentů dle klíče materiálních podmínek jednotlivých postav (např. protekce studenta Čuřila u ředitele vyplývající ze zámožných rodinných poměrů). Ve finální verzi scénáře jsou pak tyto dva subsvěty spojovány čtyřmi postavami (Bartoš, Lachoutová, Gábrlík a Krhouněk), podněcujícími konflikty mezi oběma subsvěty i uvnitř nich.

Krom naší snahy popsat postupné kroky adaptačního procesu zdrojových Žákových fejetonů z *Českého slova* až po Wassermanovu poslední verzi scénáře jsme chtěli i upozornit na vzájemnou výlučnost jednotlivých adaptačních výstupů na několika úrovních. Nejpatrnější je fluidnost námětu na úrovni mediální: látka paralelně procházela mediálními prostředními novin, beletristické literatury, divadla a filmu. Na žánrové rovině osciloval námět postupně mezi póly groteskní satiry, sociálně-kritické tragédie pracující s hrozbou sebevražd hned tří postav a komedie. Pokud jde o povahu konfliktu mezi studentskými a učitelskými subsvěty, Žákovy verze námětu jej pojímaly jako souboj generační a skrze zapojení motivu totalizace školské instituce i ideologický, zatímco konflikt v první verzi scénáře Václava Wassermana připomíná marxistický třídní boj založený na identifikaci postav s vlastnostmi chudoby a bohatství. Druhá Wassermanova verze scénáře se pak navrácí ke generační povaze konfliktu v původním duchu Jaroslava Žáka. Každý výstup adaptačního řetězce něčím přispěl k výsledné podobě filmu. Scenáristický vývoj látky *Škola základ života* coby transmediální fenomén a materiál nosný k propojování různých žánrových kategorií tedy ukazuje, že dominantní konstrukční princip dialektického spojování protikladů byl filmu vlastní již na úrovni jeho prekompozičních prvků.

31) Tamtéž, s. 20. Tento dialog měl být součástí scény v zahradní restauraci, srov. *Škola základ života* (film na DVD), 39.25–40.17.

32) V. Wasserman, *Škola základ života*. Satyrická komedie ze života středoškolských študáků a kantorů [2. verze], s. 199. Ve výsledném filmu nakonec ustupuje čistě romantické zakončení obecnějšímu vyznění, když Benetka říká pouze: „Víš co, Máňo? Poběžíme kupředu. Jenom kupředu. A pořád kupředu.“ Viz *Škola základ života* (film na DVD), čas: 89.42.

II. Narativní systém

Abychom dokázali, jak film *ŠKOLA ZÁKLAD ŽIVOTA* syntetizuje na úrovni vyprávění konvence dvou narativních tradic (klasické a historicko-materialistické), zrekapitulujme nejprve Bordwellem popsané vlastnosti obou z nich. Klasická narace — normativní bod Bordwellovy teorie čtyř narativních modů — vypráví divákovi uzavřený příběh s jasným začátkem a koncem, v jehož centru stojí psychologicky definovaný hrdina usilující o dosažení individuálního cíle. Na cestě za tímto cílem se střetává s jinými postavami či okolnostmi, představujícími jeho protisíly — zdroje konfliktů. Hrdina může vstoupit do konfliktu i s převládajícím *statem quo*, který je v úvodu filmu ustaven, v průběhu děje narušen a ve finále znovuuustaven a potvrzen. Klasický narativní film podle Bordwella obsahuje několik vzájemně se prolínajících a dynamizujících kauzálních linií, přičemž dvě z těchto linií mají obvykle dominantní důležitost nad ostatními a překlenují celý příběh od začátku do konce: linie řešení pracovního úkolu a linie soukromého života postav, zastoupená typicky vývojem milostného vztahu. V klasickém filmu se jen vzácně setkáme s matoucími prvky typu náhody či narušování chronologie vyprávění, jelikož klasická narace usiluje především o jednotu času, prostoru a akce, hladkou kauzální kontinuitu, uzavření všech dějových linií a jednoznačné a srozumitelné vyprávění.³⁴⁾

ŠKOLA ZÁKLAD ŽIVOTA této charakteristice plně odpovídá, ovšem zapojuje mimo klasických konvencí i prvky typické pro *modus* historicko-materialistické narace, který je spojován s politicko-rétorickým, agitačním a otevřeně společensko-kritickým charakterem. Bordwell označuje historicko-materialistickou naraci za fenomén přítomný v sovětské kinematografii let 1925–1933, tedy paralelní s působením sovětské montážní školy, z jejíž estetiky Frič značně čerpal. Tento typ narativu mísí poetické postupy s postupy didaktickými: základem vyprávění je často proces historického či sociálního konfliktu, jehož reprezentace zároveň usiluje o ideologické formování diváka. Historicko-materialistické filmy pojmají postavy jako kolektivního hrdinu: nikoli jako psychologicky prokreslená individua s osobními cíli, ale jako pouhé členy širšího sociálního celku či aktéry revolučně definované události. Struktura díla tak bývá epizodická a narace mnohem okázalejší než ve filmech klasického tvaru, u něž se tvůrci snaží proces vyprávění činit co nejméně „viditelným“.³⁵⁾ Okázalý styl historicko-materialistických filmů pak ozvláštňujícím způsobem pracuje především s prvky stříhové skladby: s vychýlenými záběry, dynamickými montážními sekvencemi či ve smyčkách se opakujícími záběry.³⁶⁾ Jak uvidíme, některé z těchto okázalých montážních postupů využívá i *ŠKOLA ZÁKLAD ŽIVOTA*, stejně jako dodržuje pravidla tzv. klasické kontinuity: systému tzv. neviditelného stříhu, zajišťujícího hladké plynutí času, prostoru a akce napříč záběry.³⁷⁾

Uvidíme, že ve filmu *ŠKOLA ZÁKLAD ŽIVOTA* je klasicky vyprávěný příběh s dvěma kauzálními liniemi (vyšetřování a romance), jasným průběhem a zakončením brzděn his-

34) David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, s. 156–204.

35) Tamtéž, s. 234–273.

36) K sovětské montážní škole srov. Kristin Thompsonová – David Bordwell, *Dějiny filmu*. Praha: AMU 2007, s. 132–146.

37) David Bordwell – Kristin Thompsonová, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU 2011, s. 304.

toricko-materialistickými sekvencemi, které porovnávají životní podmínky a volnočasové aktivity většiny postav.

Dva úvody filmu a jeho status quo

Status quo filmu ŠKOLA ZÁKLAD ŽIVOTA se zakládá na nepřátelství dvou subsvětů: konzervativních učitelů (mezi nimiž se nachází pokrokově smýšlející trojice) a jejich studentů (z nichž někteří vyvíjejí „protiústavní“ aktivitu). Téma souboje dvou subsvětů demonstruje dvojí úvod filmu: poprvé historicko-materialistická montážní sekvence z rytířského turnaje, podruhé klasicky pojatá dialogová scéna zkoušení v hodině dějepisu.

Během odvíjení úvodního titulku přirovnávajícího prostor školy ke kolbišti, na jehož půdě odjakživa probíhají boje mezi studenty a učiteli, sledujeme záběr na trubače. Následuje krátká montážní sekvence třinácti exteriérových záběrů s válečnou tematikou (záběry z historického rytířského turnaje, na výstřel z děla, bubeníky apod.). Sekvence tak přirovnává titulkem nastolený tematický motiv souboje studentů a učitelů k historické řezi. Divák nejprve sleduje výjevy typické pro žánr historického filmu, načež jej kompozičně návazný střih³⁸⁾ plynule přenesle do časoprostoru prvorepublikového gymnázia. Záběry kompozičně navazují skrze shodný směr pohybu figury frontálně vstříc kameře: poslední záběr z turnaje zobrazuje rytíře jedoucího s napřaženým kopím proti kameře, v následujícím záběru z hodiny dějepisu vidíme učitele rozbíhajícího se proti kameře s napřaženou rukou, jako by podnikal válečný nájezd do lavic studentů (**obr. 1–2**). Scéna zkoušení pokračuje již klasicky: protizáběrem do třídních lavic, z nichž se povstáním vydělí Krákora a začne odříkávat látku. Tím film analogicky propojuje historickou éru s prvorepublikovou současností, kdy shodným prostředkem komunikace obou epoch je útok na nepřítele.

Úvod filmu tak pracuje s principem spojování protikladů na narativní i stylistické úrovni: sledujeme montážní sekvenci s historicko-materialistickými prvky (bezejmenným kolektivním hrdinou v historickém konfliktu, časoprostorovou nejednoznačností,³⁹⁾ frontálně komponovanými záběry apod.) přecházející do klasické dialogové scény. Jediným prostřihem z turnaje do hodiny dějepisu se přesouváme v čase z rudolfínské éry do doby první republiky, v prostoru z exteriérů do interiéru učebny, i v žánru z historické podívané do komedie. Úvodní montážní sekvence a po ní následující scéna zkoušení Krákory tak tvoří dva segmenty sjednocené tematicky motivem konfliktu či souboje, ale oddělené časově, prostorově i žánrově, jako by šlo o dva úvody ke dvěma různým filmům.⁴⁰⁾

Některé z dalších sekvencí filmu budují negativní obraz školy jako prostředí neustálého dohledu a kontroly činnosti studentů (především skrze postavu němčináře Lejsala, již

38) Střih spojující dva záběry na základě jejich vizuální podobnosti. Tamtéž, s. 642.

39) Na základě označení trubačů jako „rudolfínských“ v druhé verzi technického scénáře můžeme tuto montážní sekvenci časoprostorově zakotvit v éře vlády Rudolfa II., ovšem divák filmu neznalý znění technického scénáře se potýká s její časoprostorovou nejednoznačností. Srov. V. W a s s e r m a n , *Škola základ života. Satyrická komedie ze života středoškolských študáků a kantorů* [2. verze].

40) „Falešné“ úvodní montážní sekvence, navozující a následně nutící diváka přeformulovávat očekávání o čase, prostoru či žánru celého filmu, nebyly ojedinělou narativní strategií Fričových filmů ze 30. let. Např. ve filmu ANTON ŠPELEC, *OSTROSTŘelec* (1932) probíhá ustavování prostoru truhlářské dílny v posloupnosti od detailních záběrů na různé rekvizity významově spojitelné s religiozitou (sochy andělíčků, svíčka, varhany,



Obrázek č. 1



Obrázek č. 2

tvůrci obdařili fyziognomickými i charakterovými odkazy k nacistické hrozbě).⁴¹⁾ Dalším rysem školní instituce je cenzurní praxe: hlavní kauzální linie pátrání učitelů po autorovi podvratného studentského časopisu *Řev septimy* a zvažování trestu pro Benetku za jeho slohovou práci vypovídá o snaze zneškodnit nepříjemné opoziční hlasy upozorňující na totalitní poměry ve škole. Závěr filmu potvrdí status quo školy jako svého druhu totalitní instituce: Boukal a Benetka, oba nejprve prohlášení za nejlepší studenty gymnázia, jsou za publikování svých kritických názorů na školu potrestáni (v případě Benetky dokonce nuceni opustit ústav), aby mohla konzervativní instituce pokračovat ve svém stylu fungování. Toto vyústění mohlo přispět v době premiéry k vnímání díla jako realistického⁴²⁾ — nejen vystižením studentského života ve zkostnatěném školním prostředí, ale i reflexí mocenských mechanismů založených na potírání svobody slova a fatálním umlčování svých kritiků (Benetkovi je znemožněno jakékoliv další studium v republice). Fikční školní instituci tak může divák symptomaticky vnímat jako synekdochu československé společnosti konce 30. let, v níž se na politické i soukromé úrovni střetávaly odporující si diskursy (od hádek motivovaných sportovními preferencemi až po otázky národní identity problematizované rozmachem nacismu).

na něž hraje Kukačka spirituální hudbu s očima upřenými ke stropu) k celkovému záběru, v němž jsou tyto rekvizity a postavy zbaveny náboženských aluzí a odhaleny nikoli jako objekty a aktéři bohoslužby v kostele, ale jako dělníci ladící v dílně varhany. Žánrově mylné hypotézy pak navozuje gangsterský úvod KRISTIANA (1939) — romantické komedie. Za užití šerosvitu je exponován temnělý prostor, v němž se mlčíci, společensky odění muži s vážnými výrazy a cigaretami či párátky v ústech oddávají karetní hře. Signální znamení u zadních dveří a temná melodie slouží jako další prostředky podporující napjatou podsvětí atmosféru. S odbíjením hodin se dozvídáme, že karbaníky jsou číšníci, jimž před otevírací dobou jejich podniku vypršel čas na zábavu a nyní běží zaujmout svá místa.

- 41) Lejsal vyučuje němčinu, ovšem německé věty prokládá českými výrazy, jako by německy dobře neuměl a byl tak jakýmsi narychlo konvertovaným Němcem, což nebyl roku 1938 v československé společnosti vzácný jev: „Alle Bücher do lavice! [...] Čuřil? Was habe Ich gesagt? Zavřete tu knihu, vy lumpo! Benetka auch!“. Míšení češtiny s němčinou představuje spojení protikladných akcentů. Dále je Lejsal jediný, koho vidíme vykonávat dozory na chodbě, kde s bločkem v ruce lustruje studenty a poznamenává si jejich jména, pravděpodobně v důsledku ředitelova pověření, aby coby „nejsvědomitější pedagog ústavu“ pátral po autorovi *Řevu septimy*. Vůči studentům benevolentním kolegou Bartošem je naopak Lejsal nazván „polícajtem“.
- 42) K recepční historii filmu viz Tomáš GRUNTORÁD, *Protiklady se přitahují. Neoformalistická analýza filmu ŠKOLA ZÁKLAD ŽIVOTA*. Bakalářská diplomová práce [nepublikováno]. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU 2013, s. 14–19.

Gymnázium Přívlaky coby diktaturu žádající si poslušné následování jednotlivci a připravenou trestat jakoukoli subverzi načrtne film hned na úvod. Po zkoušení Krákory v hodině dějepisu následuje montážní sekvence, kdy na povel různých učitelů odříkávají v různých prostorách školy různé sbory studentů či jednotlivci ironické, jazykolomné a absurdní veršovánky. Učitelé udávají takt nesmyslným recitacím studentů seřazeným v organizovaných formacích, kteří však vtahují učitelské heslo „Škola základ života“ do ironických podtextů.⁴³⁾ Divák vnímá rozpor mezi studentským a učitelským náhledem na důležitost školy i životní hodnoty a očekává vývoj směrem k mezigeneračním a obecně i politickým konfliktům. Zápas mezi subsvěty studentů a učitelů se skutečně vyostří, jakmile kantoři zachytí časopis *Řev septimy* anonymního autora zesměšňujícího chod instituce a jakmile Benetka napíše kritickou slohovou práci na téma „Co se mi nelíbí na střední škole“.

Dvě kauzální linie

Pracovní linii filmu ŠKOLA ZÁKLAD ŽIVOTA představuje pátrání učitelů i studentů po autorovi *Řevu septimy* a její vývoj je oddalován sérií komediálních epizod z běžného života ve škole. *Řev septimy* vidíme poprvé v rukou šplhouna Krhounka, který jej předává němčináři Lejsalovi, čímž se o periodiku dozvídá učitelský sbor. Četba časopisu ve sborovně vyvolá pohoršení většiny pedagogů, kteří se domluví na konfrontaci se septimou během vyučování s cílem přimět autora, aby vyšel z anonymity. Když tento záměr selže, uloží ředitel septimě ultimátum: třída se nezúčastní nadcházející sportovní soutěže, nepřihlásí-li se autor dobrovolně. Studenti se poté sejdou v kantýně s úmyslem vyříkat si vše mezi sebou bez učitelů, ale identita vydavatele časopisu stále zůstává záhadou. Po tomto okamžiku ustupuje aktivní vyšetřování sérii žánrově (komediálně) motivovaných epizod z vyučování, které představují další formu pracovního života postav. Tím je vývoj vyšetřovací linie oddalován, ovšem stále udržován v paměti diváka občasnými zmínkami, že se případ řeší. Každé další studentské provinění vyšetřované v ředitelně (Čuřilova návštěva zakázaného filmu, Benetkova kritická slohová práce) vždy přiměje učitele navést řeč na *Řev septimy*, nikdy se však nedozvíme o identitě jeho autora nic nového. Až na poslední výzvu studenty oblíbeného učitele Bartoše těsně před sportovní soutěží se k vydávání novin přihlásí primus Boukal, čímž je účast septimy na turnaji zachráněna. Film má sklon cíle postav spjaté s pracovní linií kolektivizovat (přenášet je na celou skupinu, která úkol řeší) a přibližovat se tím historicko-materialistickému narativu. Spíše než cestu ústředního hrdiny za jasně definovaným cílem představuje pracovní linie filmu úsilí o dosažení skupinových zájmů: učitelé se snaží jako kolektiv bez jasně definovaného vůdce vypátrat autora *Řevu septimy*, aby „vážnost sboru zůstala zachována“, studenti po něm naopak pátrají proto, aby mohli jet jako celá třída na sportovní soutěž.

Linii soukromí pak tvoří vývoj studentského milostného trojúhelníku Máňa-Benetka-Krhounek spolu s vzhledy do volnočasových aktivit většiny postav. Přestože překlenuje ce-

43) „Škola základ života! — Kdo se učí, ten vše umí, i když tomu nerozumí. — Jistota je jistota! — Úspěch čeká pouze borce, zná-li poučky a vzorce.“

lou délku filmu, působí milostná linie oproti linii pátrání po vydavateli časopisu na první zhlédnutí velmi subtilně.⁴⁴⁾ Vztah mezi Benetkou a Máňou se řídí pravidlem, že Máňa Benetku neustále provokuje k aktivitě a následně před ním předstírá svůj nezájem. Nejprve popichuje chlapeckou část třídy řečmi, že na sportovní soutěži stejně nic nevyhrají, i když bude školu reprezentovat atlet Benetka. Pozdější rozmluvou s Krhounekem před školou Máňa zaskočí Benetku, který kolem dvojice prochází a slyší, jak se umlouvá na večerní schůzku. Patrnějším náznakem citové vzájemnosti Máni a Benetky se stává až Mánin obdivný pohled na Benetku, vyhánějícího od její chalupy dotěrného Krhouneka. Když Máňa poté projeví strach o Benetkovu budoucnost po hrozícím vyloučení ze školy za slohovou práci, Benetka se odhodlá k dalším milostným náznakům, na něž však Máňa reaguje jako na „hloupost“. Později se Máňa přihlásí k autorství *Řevu septimy* v domnění, že tím na sebe bere Benetkovu vinu a zachraňuje jej tak před vyloučením. Benetkovo poděkování však odmítá předstíráním, že tak nejednala kvůli němu, ale kvůli zrušení ředitelova ultimáta. Až když má Benetka na stadionu potíže zvládnout skok o tyči, Máňa k němu přiběhne a políbí jej, načež Benetka úspěšně skočí a vyhraje pro svoji školu pohár. V závěrečné montážní sekvenci, kdy vybíhá Benetka ze školy vstříc budoucnosti, se za ním náhle objeví Máňa, následující jej na jeho cestě. Pro posun vztahu mezi Máňou a Benetkou z platonické roviny jsou podstatné Mániny domněnky, že Benetka je autorem *Řevu septimy*, a její snahy zmírnit mu trest. A naopak, vyšetřování případu *Řevu septimy* je iniciováno Krhounekovým plánem zbavit se Benetky jako soka v lásce. Tím obě dominantní linie (vyšetřování a romance) zachovávají i přes historicko-materialistické pojetí kolektivních cílů jednotu akce: prolínají se a dynamizují se, což je typické pro klasický vyprávěcí modus.

Dva subsvěty a prostředníci mezi nimi

ŠKOLA ZÁKLAD ŽIVOTA vypráví o dvou společenských kolektivech (učitelském a studentském), jež dělí generační, sociální a názorové rozdíly a naopak spojuje prostředí školy, v němž se oba pohybují. V každém subsvětě se zároveň vyskytuje minimálně jedna postava, která se se svým subsvětem neztotožňuje a naopak se spolčuje s postavami a identifikuje s hodnotami subsvěta opačného. Mezi subsvěty tak existují prostředníci narušující ideologickou jednotnost obou celků. V učitelském sboru se jedná o kantory Bartoše, Gábrlíka a Lachoutovou, kteří se pro svůj vlídný přístup ke studentům průběžně dostávají do konfrontací se svými kolegy přistupujícími ke studentům represivně. Mezi studenty je pak cizorodým elementem šplhoun a donašeč Krhounek, podstatně ovlivňující linii pracovní i milostnou. Propojováním dvou protikladných subsvětů těmito prostředníky se realizuje dominantní konstrukční princip filmu.

První spojení Krhouneka s protistudentským jádrem učitelského sboru nastává, když Krhounek předá Lejsalovi *Řev septimy* a uvede tak do pohybu pátrání po autorovi časopisu — projevuje úslužnost učiteli, který má ve škole pověst „policajta“. Další identifikaci

44) Zvláštní míra latence této linie, která však měla ve scénáři mnohem více prostoru, se dočkala rozporuplných reakcí diváků, viz Tomáš Gruntorád, c. d., s. 14–19. Ve filmu můžeme jmenovat další soukromé linie (očekávání příchodu nového učitele do školy, vztah učitelů Bartoše a Lachoutové apod.), tyto však mají větší důležitost.

s represivními pedagogy (tentokrát skrze rys intelektuální průměrnosti) přináší hodina češtiny. Po Čuřilově monotónní recitaci Heydukovy básně „Štěstí“, jíž češtinář Kolísko odsoudí poznámkou, že „dnešní mládež nemá kouska citu v sobě“, recituje Krhounek „Pokoru“ Jiřího Wolkeru. Kolísko se při jeho přednesu usmívá a zálibně si diriguje perem. Na příkladu intelektuální operace rozboru básně si všímáme analogií mezi Krhounkem a nekompetentním učitelem, a paralelně i Krhounkovy a češtinářovy distance od bystřejších spolužáků:

KOLÍSKO: Nyní provedeme rozbor básně. Co je obsahem prvních dvou veršů?

KRHOUNEK: Básník chce se stát menším a ještě menším, až bude nejmenším na celém světě.

KOLÍSKO: Dobře. Vložte nám tu myšlenku.

KRHOUNEK: Básník chce...básník hodlá...básník touží státi se trpaslíkem.

KOLÍSKO: Velmi správně. Tedy obsahem prvních dvou veršů je pošetilá touha mladého básníka státi se trpaslíkem.

Interpretační notování Kolíska a Krhouнка naruší bezděčným povzdechem Boukal, znalec moderní literatury domnívající se, že povoláný učitel se v literatuře neorientuje. Kolískova reakce („Překvapuje mě, Boukale, že zrovna vy zesměšňujete moderního básníka, ačkoli, jak je mi známo, pěstujete četbu takzvané moderní literatury“) potvrzuje, že Kolísko nemá jakožto učitel češtiny kontakt s literární modernou.⁴⁵⁾ To dokládají i závěry Krhounkových interpretací „Pokory“, nesoucí interpretační klíč v samotném názvu, jimž Kolísko přitakává. Kolískovo pomatení je zdůrazněno neporozuměním tomu, že Boukal nezoufá nad Wolkerovou básní, ale nad Krhounkovou interpretací, k níž se Kolísko kloní.

Spojování Krhouнка s učitelem zprostředkovává několik paralelismů.⁴⁶⁾ Jeho fyziognomie v mnohém koresponduje se vzhledem Kolískovým, jako by byl češtinářovou mladší kopií: Krhouнка sužují stejné tiky ve tváři, jako jediný student nosí brýle stejné jako Kolísko, jako jediný se staví k mládeži s despektem a jeho vědomosti jsou plodem bezmyšlenkovitého memorování nazpaměť (což prokazuje jeho dovednost při čtení básně a zároveň neschopnost její interpretace, již sdílí s češtinářem). Jindy o velké přestávce Krhounek v koutě memoruje učivo, zatímco ostatní děti relaxují, prochází se či jezdí po zábradlí. Dozor vykonávající němčinář Lejsal se spokojeně usmívá, když Krhouнка vidí, a naopak zábavu ostatních dětí perzekuuje. Krhounek je tak svými charakterovými vlastnostmi, vzhledem i intelektuálními schopnostmi spojován s dvěma nejhlasitějšími kritiky studentstva ve filmu — Kolískem a Lejsalem.

Od svých spolužáků je Krhounek naopak systematicky distancován. Během porady septimy v kantýně drží Krhounek jako jediný v ruce místo lahve limonády sklenici s mlékem. Když Čuřil nařídí odchod všech spolužáků, kteří nespádají do „výtečnického“ jádra

45) Wolkerova báseň vyšla roku 1921 ve sbírce *Host do domu*. Jiří Wolker, Pokora. In: *Host do domu*. Plzeň: K. Beníško 1921.

46) Paralelismem rozumíme „proces, pomocí něhož film diváka zdůrazňováním podobných rysů podněcuje, aby mezi sebou porovnával dva nebo více rozličných prvků“ na různých místech filmu. Srov. David Bordwell – Kristin Thompsonová, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU 2011, s. 100.

třídy, mezi vykázanými z klubovny zazní jako jediné konkrétní jméno Krhounkovo a způsob jeho opuštění místnosti připomíná defenestraci, zatímco ostatní jen odchází. Když si studenti sdělují své sportovní preference, Krhounek se přiznává, že je slávista, stejně jako drtivá většina třídy. Překvapivě se však nevyhne výprasku, pravděpodobně za to, že dělá klubu ostudu.

Krhounkova motivace škodit septimě pramení z jeho touhy po spolužačce Máně, která je nakloněna spíše Benetkovi, k jehož vyloučení z ústavu Krhounek přispívá donašečstvím. Diferenciačním rysem členů milostného trojúhelníku Máňa-Benetka-Krhounek jsou rovněž intelektuální dispozice a rozdíly ve zvládání studijních povinností, jež jsou patrné během zkoušení v Lejsalových hodinách. Máňa se svou přípravou a schopností reagovat na Lejsalovy otázky staví na roveň Benetkovi i Krhounkovi; Krhounek má však pouze namemorováno přesné znění látky, zatímco Máňa vládne přirozeným talentem pohotové parafráze, který ji spojuje s Benetkou. Tato distance Krhounka od Máni a Benetky naznačuje divákovi vývoj linie milostného vztahu. Další situace určující Krhounka za přebytečný vrchol milostného trojúhelníku nastává v hodině vlastivědy, když se učitelka Lachoutová snaží přenést těžkou mapu. Trio Čuřil, Benetka a Holous instinktivně vyrazí z lavic jí s břemenem pomoci, zatímco Krhounek zůstává sedět a potvrzuje tím svou ignoranci k ženám, jejímž dalším projevem jsou agresivní doteky běžně uplatňované vůči Máně vždy, když ta od něho chce odejít. Dalším typickým paralelismem zdůrazňujícím Krhounkovo odcizení od spolužáků je motiv fyzického odstrčení, jímž na něho a jeho provokace spolužáci reagují. Odehraje se celkem třikrát, z toho dvakrát letí Krhounkovo tělo ven z rámu a motivuje prostorově návazný střih⁴⁷⁾ na plochu, která jeho pád zastaví. Krhounek se tak po odstrčení ocitá sám v novém záběru.⁴⁸⁾

Stejně jako Krhounek představuje učitelský element mezi studenty, v učitelském sboru se nachází studentům nakloněné duo (mladý franštinář Bartoš a starý učitel přírodopisu Gábrlík) schopné povznést se nad satiru v *Řevu septimy* a přijmout kritickou slohovou práci Benetky, zatímco ješitnost ostatních členů sboru je uražena a žádá pro autory textů přísný trest. Jakmile na gymnázium nastoupí suplentka Lachoutová, Gábrlík a Bartoš jsou po formálním aktu seznámení jako jediní členové sboru ochotni se nově příchozí kolegyně ujmout jako průvodci ústavem. Bartoš a Lachoutová nacházejí ihned společnou řeč nad *Řevem septimy*, jehož články oba shledávají vtipnými. Tím se Lachoutová připojí k prostudentské dvojici.

Rozštěp učitelského subsvěta na dva názorové tábory ohledně přístupu ke studentům je patrný ve scéně čtení *Řevu septimy* ve sborovně. Jako první předčítá z novin ředitel, přičemž Bartoš s Gábrlíkem poodejdou z centra dění do rohu místnosti, odkud sledují shluk pohoršených učitelů stěsnaných kolem ředitele (**obr. 3–5**). Když ředitel předává noviny Kolískovi a popojde do stejného kouta, kde stojí Bartoš s Gábrlíkem, můžeme porovnávat reakce těchto tří postav na studentský text — ředitel v popředí se mračí, zatímco Bartoš s Gábrlíkem v pozadí se baví (**obr. 6**). Názorové rozdíly mezi tolerantní dvojicí a zbytkem sboru je zdůrazněna, když Bartoš přebírá od Kolíska noviny a v předčítání pokračuje

47) Střih motivovaný přechodem postavy z jednoho prostoru do druhého. Viz David Bordwell – Kristin Thompsonová, c. d., s. 289–328.

48) Srov. ŠKOLA ZÁKLAD ŽIVOTA (film na DVD), čas: 27.04; Tamtéž, 57.35 a Tamtéž, 86.16.



Obrázek č. 3



Obrázek č. 4



Obrázek č. 5



Obrázek č. 6

oproti Kolískovu monotónnímu přednesu pobaveným hlasem. Tato scéna ustavuje vzorec, kdy budou stylistické prostředky ve filmu izolovat protikladně smýšlející postavy do oddělených rámců, anebo v případě jejich sdílení stejného rámu zdůrazní ideovou rozdílnost postav skrze specifika vzhledu a herecké akce (ve scéně čtení *Řevu septimy* jde o mimická gesta a intonaci hlasu).

Scéna čtení časopisu vypovídá o rozdílnosti subsvětů studentstva a učitelstva i skrze řeč. Ředitelovo věčné opakování slova „darebák“ a jeho nevynalézavých variací (označování časopisu jako „darebáctví“ apod.) kontrastuje s bohatostí a nápaditostí výraziva studentského textu, jehož humor je založen na slangu. Studenti prokazují jazykovou invenci a titulují ředitele pestrými přezdívkami („řída, ředás, fotr, kněhuš, Zeus, sáhib, plantážník, ataman, prevozchoditelstvo, šerif“), zatímco učitelé s omezenými vyjadřovacími schopnostmi se zmohli „na věčně stejnou přezdívku pana ředitele — starej“.

Druhou podstatnou scénou rozdělující učitelský subsvět na dva názorové tábory je diskuse nad Benetkovou slohovou prací ve sborovně. Benetkova esej shrnuje status quo ve školství (v souladu s tím, jak jej prezentuje film) a spouští ostrou výměnu názorů. Scéna potvrzuje rozložení sil v učitelském subsvětě (protistudentští Kolísko a Lejsal vs. prostudentští Bartoš, Gábrlík a Lachoutová) a odhaluje ideologické pozadí postav pro příklon k dané skupině učitelstva. Konflikt začíná Bartošovým oceněním Benetkovy volby neotřelého tématu a náznakem, že je mu Benetka jako student blízký:

KOLÍSKO: Prosím, pánové, domácí úloha na volné téma. To se mi ještě nestalo, co učím, pánové, takováhle drzost!

BARTOŠ: Á, to zas někdo vynechal osnovu, dnešní mládež je úplně zvlčilá, ba přímo cynická.

KOLÍSKO: Prosím — „Co se mi nelíbí na střední škole“!

BARTOŠ: Konečně zajímavé téma! To se hned pozná plod ducha přítele Benetky!

KOLÍSKO: Pardon, pane kolego, tomuhle říkáte zajímavé téma? Těhle té drzosti? [...] To hraničí s kázeňským řádem!

BARTOŠ: Tak nám něco přečtěte, ať se poučíme.

KOLÍSKO: No prosím, hned ten začátek. „Nelíbí se mi, že naše střední škola vychovává učené mloky. Mloku — nadři letopočty, nauč se z paměti slovíčka, poučky a pravidla a budeš uznán dospělým [...]. Myslícímu člověku je z toho špatně, kdežto učenlivý prostáček slaví triumfy.“

LEJSAL: To je sprostáctví! To je horší než ty vtipy z časopisu!

I když nejsou studenti této debatě přítomni, předčítání Benetkova textu potvrzuje nejednotnost studentského subsvěta: v dělení žáků na „myslící lidi“ a „prostáčky“ lze číst nárazku na rozdíly mezi Benetkou a Krhounkem. Učitelé ve sborovně poté rozvíjí své názory na to, jaké by měl mít vlastnosti správný vychovatel mládeže, čímž charakterizují vlastní odlišné přístupy k dětem, když se přiklání buď k tolerantní laskavosti, či despotismu:

KOLÍSKO: Tohle si student nesmí dovolit! To je zlehčování školy, úřadů a profesorů. Budu trvat na přísném potrestání!

GÁBRLÍK: Ale pánové, neukvapujme se, věc se dá vyřídit velmi jednoduše. Když jsem byl v septimě, napsal jsem také takovou úlohu, a možná, že ještě ostřejší. Třídní mi za to dal pár pohlavků, úlohu vytrhl ze sešitu a klasifikoval ji jako nedostatečnou. A to bylo, pánové, za Rakouska, roku 1898.

BARTOŠ: To byl nějaký fajn chlap.

GÁBRLÍK: Byl to skvělý vychovatel. Jeden z těch, na které se nezapomíná.

KOLÍSKO: Dobrý vychovatel nesmí dopustit, aby mu mládež přerostla přes hlavu. Aby každý ukoptěnc si z něho tropil povýšené posměšky!

Lachoutová vnímá Benetkovu práci jako objektivní kritiku, ovšem Lejsal ji umlčí z pozice autority služebně staršího kolegy. Zástupci obou skupin učitelů (tolerantní i represivní) jsou během tohoto dialogu separováni do oddělených prostor sborovny, přičemž kontinuitu akce mezi nimi stylisticky zajišťuje postup záběrů a protizáběrů (**obr. 7–10**). V další fázi diskuse se učitelé vyjma okřiknuté Lachoutové shromáždí u jednoho stolu a názorové rozdíly mezi nimi začne namísto stříhové skladby demonstrovat pohyb herců prostorem a jeho snímání. Kolísko jako hlavní oponent Benetkovy práce opakovaně odchází od jejích obhájců a neutrálních pozorovatelů do opuštěného kouta místnosti a zpět, čímž motivuje přerámovávání kamery:



Obrázek č. 7



Obrázek č. 8



Obrázek č. 9



Obrázek č. 10

KOLÍSKO: „Mezi katedrou a lavicemi je propast. Studenti vidí v mnohých profesorech spíše nepřátele než vychovatele“... Prosím, nebo tuhle: „Jsme nuceni do sebe soukat naučné slovníky. Samostatný úsudek se potírá.“ Prosím, není tohle drzá lež, pánové?

GÁBRLÍK: Tady právě, jak račte vidět, projevil jeden student samostatný úsudek. A vy jej potíráte s obdivuhodnou důsledností.

KOLÍSKO: Já že jej potírám? Pánové, tohle jsem se musel dožít po třicetileté službě? Já, s nepřetržitě výbornou kvalifikací, pánové?

GÁBRLÍK: Pane kolego, nedělejte z toho zbytečnou aféru.

KOLÍSKO: Ale tady jsou předpisy!

GÁBRLÍK: Čerta předpisy! Postupujte lidsky!

KOLÍSKO: Tak...tak já jsem nelidský? Já jsem, pánové, netvor? Já? Pánové, to je vyložená vzpoura, navrhuji okamžité vyloučení! Pánové, vy jste se spolčili s ním, já si jdu stěžovat panu řediteli!

Jakmile padne Kolískův návrh na Benetkovo vyloučení, Lejsal jej nadšeně přijímá jako nejlepší trest. Kolísko s Lejsalem se rozhodnou ukončit debatu odchodem z místnosti: kamera opět přerámovává, aby zachytila pohyb Kolíska a Lejsala od kolegů a oddělila obě



Obrázek č. 11



Obrázek č. 12



Obrázek č. 13



Obrázek č. 14

rozhádané dvojice (**obr. 11**). Gábrlík s Bartošem se je snaží zastavit, úmysl navrhnout Benetkovo vyloučení jim vymluvit, a vstupují do jejich zóny (**obr. 12**). Kolísko s Lejsalem však trvají na svém a od kolegů opět odcházejí, tentokrát na opačnou stranu: další přerámování kamery obě frakce učitelů znovu oddělí (**obr. 13**). Diskusi ukončuje ředitel, povolávající Kolíska s Lejsalem do své kanceláře na znamení, že je ochoten naslouchat represivnímu jádru sboru (**obr. 14**). Scéna čtení Benetkovy slohové práce demonstruje nejednotnost učitelského subsvětů v přístupu ke studentům. Tolerantní a represivní skupiny sboru jsou od sebe stylistickými prostředky oddělovány, zatímco se během konfliktu symbolicky spojují či distancují od studentské generace, zastoupené ve scéně pouze textem Benetkovy slohové práce.

Na úrovni vyprávění se tedy dominantní konstrukční princip spojování protikladů projevuje konfliktním střetáváním dvou zneprátených subsvětů (učitelského a studentského), přičemž každý subsvět je dále štěpen na protikladně smýšlející a jednající frakce: student Krhounek představuje škůdce septimy napomáhajícího represivnímu jádru učitelského sboru a učitelé Bartoš, Gábrlík a Lachoutová jsou zastánci studentů. Oba názorově nejednotné subsvětů jsou těmito jedinci propojeny. ŠKOLA ZÁKLAD ŽIVOTA rovněž syntetizuje konvence dvou narativních modů. Sekvence orientované na vývoj příběhu a využívající postupy klasické narace se doplňují se sekvencemi s historicko-materialistickými prvky, které spíše strukturují postavy do patřičných subsvětů dle ideových, hodnotových,



Obrázek č. 15



Obrázek č. 16



Obrázek č. 17



Obrázek č. 18

třídních aspektů. V případě klíčových postav zůstává film věrný klasickému požadavku psychologického realismu: budování realistických charakterů s komplexními vlastnostmi a vývojem. Zároveň však částečně zachovává původní Žákovu ideu vyprávět příběh založený na kolektivním hrdinovi, čímž se do jisté míry uchyluje k nepsychologické typizaci vedlejších postav. Tyto pak plní spíše funkci komediálních typů vyskytujících se v běžném učitelském sboru či třídním kolektivu (např. primus Boukal, třídní bavič a vůdce Čuřil, věčný repetent Holous).

III. Stylistický systém

Separace a spojování postav skrze střih a mizanscénu

Hned první konfrontace studentů s učiteli ustaví stylistický vzorec, který se ve filmu pravidelně navrácí: navozování distance mezi protikladně smýšlejícími postavami prostřednictvím střihu (prostorového oddělení) či mizanscény (odlišením skrze detaily vzhledu v případě, že sdílejí stejný záběr). Dějepisář Mikyska běží s napřaženou rukou proti kameře, reprezentující hledisko studentů v první lavici, a vyvolává Krákoru. V protizáběru spatříme Krákoru, jak povstává a odpovídá učiteli. Komunikace mezi učitelem a žákem

probíhá v oddělených rámech, alternovaných klasickým postupem záběr/protizáběr. Oddělování názorově nejednotných skupin postav stříhem do zvláštních rámců jsme si povšimli i ve výše analyzované scéně učitelské hádky nad Benetkovou slohovou prací.

Stálým pravidlem se řídí příchody učitelů do učeben. Nejprve sledujeme záběr z perspektivy studentů na dveře, jimiž učitel vstupuje do místnosti a zahledí se do mimozáběrového prostoru, kde sedí žáci. Následuje protizáběr z hlediska učitele na studenty v lavicích (**obr. 15–16**). Tento vzorec se opakuje v případě každého vstupu učitele či ředitele do jakékoli ze tříd, s jedinou výjimkou. Touto výjimkou je příchod učitele Gábrlíka do septimy, v níž právě probíhá bitka vyvolaná sportovními neshodami. Gábrlík však patří k tolerantním učitelům, čímž je jeho střetnutí se studenty ve stejném rámu motivováno (**obr. 17–18**). Kolem Gábrlíka se studenti shluknou z lidských, nikoli institucionálně vynucených důvodů, jako tomu bude i v hodině suplenty Lachoutové.

Probíhá-li hodina některého z prostudentsky smýšlejících učitelů, bývá akce ve třídě snímána ve velkých celcích, kdy žáci i učitel sdílejí stejný rám, naznačující jejich spříznění. To je případ první hodiny Lachoutové v septimě, během níž se studenti seskupí kolem učitelky, aby jí pomohli s těžkou mapou. Toto spojení postav je motivováno opět lidskými, nikoli byrokratickými důvody.

Neustále zmatený matematik Koďousek, jehož klíčovou vlastností je fyzická i duševní nepřítomnost na místech či situacích, na nichž by měl být účasten, je se septimány rovněž prostorově spojován. Během filmu je opětovně potvrzován Koďouskův status uzavřeného zmatkáře, nezajímajícího se o nic jiného krom svých výpočtů — ve struktuře znepřátelených subsvětů studentů a učitelů představuje neutrální bod, u něhož není pro jeho přelétavé nálady a odtržení od reality jistý jeho postoj ani k jedné ze skupin.⁴⁹⁾ Koďousek na učitelské konferenci přispěje k vyloučení Benetky ze školy, jelikož si během hlasování o Benetkově osudu počítá a nevnímá okolí. Aby svoji vinu na Benetkově vyloučení vykoupil, věnuje mu své celoživotní úspory, čímž obětuje své plány do budoucna. Prostorové spojování ideologicky nevyhraněného a neangažovaného Koďouska se studenty v učebnách tak předjímá toto závěrečné gesto, po němž jej studenti uznají jako „dobrého člověka“ a jediného člena učitelského sboru, který se napravil k lepšímu.

V případě ředitele a učitelů přistupujících ke studentům represivně se metody spojování se studenty liší podle toho, jak tvrdým nepřitelem studentstva daná postava je. U neutrálního ředitele je dodržena norma rozdělení učeben na učitelskou a studentskou zónu, kdy se skupiny nestřetávají. Radikálnější Kolísko vstupuje do studentské zóny učebny jen v okamžiku, kdy Krhounek v hodině češtiny interpretuje báseň „Pokora“. Jelikož Krhounka lze fyziognomicky i intelektuálně označit za Kolískova blízence a za konfidenta učitelů, je Kolískův příchod k lavicím motivován jeho poutem ke Krhounkovi (**obr. 19**). Jakmile Boukalovi unikne hlasitý povzdech nad Krhounkovou a Kolískovou interpretací básně, Kolísko adresuje krátký monolog Boukalovi: tato výměna však probíhá v oddělených záběrech stvrzujících odlišnost mezi Boukalem a Kolískem, a tedy i mezi Boukalem a Krhounkem

49) Když septima popřeje rozzuřeně přichozímu Koďouskovi k svátku, učitel jim šťastně slíbí místo zkoušení „žertovné početní příklady“. Jakmile však Krhounek prozradí, že přání k svátku je podvod, protože Koďousek má svátek až o prázdninách, nastává další obrat v Koďouskově chování, vedoucí k dalšímu zkoušení.



Obrázek č. 19



Obrázek č. 20



Obrázek č. 21



Obrázek č. 22



Obrázek č. 23



Obrázek č. 24

(obr. 20–21). Největší odpůrce studentů Lejsal pak opanovává celý prostor učebny, kdy během agresivního masového zkoušení prochází mezi lavicemi a vyvolává žáky. Komunikace studentů s Kolískem, Lejsalem a ředitelem nevychází z vůle studentů, je čistě institucionálně vynucená buď zkoušením, nebo výsledkem v ředitelně a nemá ani lidský, vlídný průběh.

Jakmile se ve stejném rámu ocitají antagonistické postavy (nejčastěji při příležitostech zkoušení u tabule, Lejsalových pochůzek po třídě či výsledků v ředitelně), je jejich rozporný charakter vyjádřen kontrasty ve vzhledu. Nejčastěji postavy odlišuje barva a lehkost je-

jich oblečení: učitelé chodí v černých oblecích s kravatami či motýlkem, přičemž hlavní kladné studentské postavy (Benetka, Čuřil a Holous) nosí světlé šaty a u krku rozhalené košile (**obr. 22**). Zvláštním kostýmním případem je Krhounek, odívající se do různých tmavých obleků s motýlkem, někdy s kravatou. Barevné řešení jeho oblečení a varieta doplňků k nim jej přibližuje k učitelům a vzdaluje studentům: nikdo jiný ze studentů motýlka nenosí, češtinář Kolísko ovšem ano (**obr. 23**).

Kostýmní kontrasty jsou dodržovány i pro rozlišování protikladně smýšlejících postav v učitelském subsvětě. Když do septimy vchází ředitel po boku s Bartošem, vidíme ředitele v černém obleku se zapnutým sakem, zatímco Bartoš poprvé od počátku filmu nosí oblek světlý, navíc s rozepnutým sakem (**obr. 24**).⁵⁰⁾ Pokud tedy protikladné postavy sdílejí stejný rám, film zdůrazní jejich odlišnost pomocí distinkcí ve vzhledu či chování (připomeňme výše analyzovanou scénu prvního čtení *Řevu septimy*, kdy jsou učitelé sice oblečeni stejně, ale odlišují je projevy emocí nad časopisem a intonační styl jeho četby).

Propojování narativních segmentů

Dalším stylistickým vzorcem filmu *ŠKOLA ZÁKLAD ŽIVOTA* je plynulá návaznost jednotlivých narativních segmentů, dosahovaná na jedné straně „neviditelnými“ prostředky klasické kontinuity, na straně druhé prostředky okázalými, na něž se zaměříme podrobněji. Výrazným ozvlášťujícím prvkem filmu je propojování záběrů formou kompozičně návazných střihů upozorňujících na své vizuální a rytmické vlastnosti. Krom výše uvedeného příkladu kompozičního propojení rytířského turnaje s hodinou dějepisu (**obr. 1–2**) se jedná například o časoprostorový přesun prostřednictvím *Řevu septimy*, který Krhounek předává Lejsalovi. Lejsal, začten do tisku, vykročí vstříc kameře a zakryje celou plochu záběru časopisem. Po střihu na shodnou kompozici (noviny těsně přitisknuté ke kameře) a následném odjezdu kamery zjistíme, že je drží v rukou ředitel ve sborovně, obklopen sedmi učiteli.

Jiným okázalým prostředkem, jímž Frič propojuje scény a protiklady, je dialogový háček. Jedná se o „postup zakončení jedné scény větou, která nás připraví na scénu další“.⁵¹⁾ Dialogový háček ve Fričově filmu přináší ironickou kvalitu, kdy je na jisté učitelské výroky nastřížena reakce studentů na zcela jinou situaci v jiném prostředí, přičemž ironie vyrostá z efektu spojení těchto dvou časoprostorově oddělených a tedy nesouvisejících expresí dohromady. Např. na ředitelovo ultimátum „Dokud se nepřiznáte, zakazuji vám účast na středoškolském poháru“ reagují studenti výkřikem „Výborně!“ a bouřlivým potleskem, adresovaným však Čuřilovi již v nové scéně. Dalším z několika dialogových háčků ve filmu je shoda učitelů v tom, že studenti jsou barbaři bez citu, po níž následuje Čuřilův zpěv verše „Maminko, mámo, šel bych rád na chvíli k vám si zaplákat...“. Účinkem dialogového háčku je tedy propojení protikladných subsvětů prostřednictvím nepatřičně či ironicky vyznívající studentské reakce na učitelskou akci.

50) Některé z těchto diferenciacních detailů týkajících se vzhledu postav lze vyčíst ve formě Fričových vpisků obyčejnou tužkou z poslední verze technického scénáře uloženého v Knihovně Národního filmového archivu. Srov. Václav W a s s e r m a n, *Škola základ života. Satyrická komedie ze života středoškolských študáků a kantorů*. [2. verze].

51) Viz David B o r d w e l l – Kristin T h o m p s o n o v á, c. d., s. 383.

Nejokázalejší návaznosti akce je dosaženo v sekvenci propojující čtyři paralelistické linie (ředitelovu, Kodouskovu, Benetkovu a Lejsalovu) a poskytující divákovi vševědoucí přehled mimoškolních aktivit většiny postav. Divák během ní získává představu o odlišných materiálních podmínkách společenských skupin učitelů, studentů a nezaměstnaných na příkladu jejich stravovacích návyků a trávení volného času. Sekvence začíná tím, že se Máňa se spolužačkami rozloučí zvoláním „Dobrou chuť!“ (dialogový háček), po němž se přeneseme příčným stříhem⁵²⁾ na zahrádku ředitele školy, jemuž manželka Anna podstrojuje oběd. Ředitelova linie končí detailním záběrem na dva talíře ležící na stole (**obr. 25**), načež nás kompozičně návazný stříh na jiné dva talíře přeneseme do zahradní restaurace, v níž obědvají Bartoš s Lachoutovou (**obr. 26**). Kamera odhalí odjezdem a panoramou prostor, v němž se učitelé pravidelně stravují, zatímco Bartoš vypráví Lachoutové o Kodouskovi sedícím u protějšího stolu. Během Bartošova vyprávění kamera přerámuje na Kodouska, jenž si poroučí zabalit moučník. Kamera přerámuje na detail číšníkových rukou balících dortík do papíru (**obr. 27**), skrze něj nás další kompozičně návazný stříh na detail chleba vybalovaného z papíru rukama starého Benetky přesune do nového časoprostoru — chudé domácnosti Benetkových (**obr. 28**). Krátkým dialogem se poprvé seznamujeme se starým Benetkou jako s laskavým otcem, který dokáže odpustit dětem jejich prohřešky:

OTEC: Vždyť tady bylo ještě trochu mléka — kdo to vypil?

DCERA: To já ne. To tady Julinka [ukáže panenku].

OTEC: Tak? Tak to tedy bude k večeři místo bílé černá káva.

Starý Benetka zmínkou o černé kávě poskytne dialogový háček pro přesun příčným stříhem do domácnosti Lejsala, popíjejícího právě u stolu kávu. Lejsalovi se nemohou shodnout, zdali je *Řev septimy* dobrou recesí, anebo trestuhodnou drzostí a jejich spor končí detailem na Lejsalovy ruce vhadzující vztekale časopis do šuplíku u stolu a zamykající jej (**obr. 29**). Následuje kompozičně návazný stříh na detail Kodouskových rukou otevírajících jiné šuple u stolu a vytahujících desky s plány do budoucna (**obr. 30**). Kodousek se pohupuje v houpacím křesle, pokuřuje doutník a hlasitě přemítá o počtu dětí, které si pořídí. Dalším kompozičně návazným stříhem se navracíme zpět do Lejsalovy domácnosti: po záběru Kodouska sedícího v houpacím křesle následuje záběr Lejsala houpajícího se v podobném křesle a rovněž pokuřujícího doutník. Většina z dosavadních dvojic kompozičně návazných obrazů spojuje protiklady: číšníkovy ruce jídlo do papíru zabalují, zatímco Benetkovy ruce jej vybalují, Lejsal šuple zavírá a Kodousek otevírá, Kodousek se houpe v křesle, sedě zády k pravému rámu obrazu, zatímco Lejsal sedí ve svém křesle zády k levému rámu obrazu.

Tato sekvence nerozvíjí primárně hlavní kauzální linie, spíše příčně propojuje vícero postav v tematicky obdobných situacích. Většinu segmentů propojují motivy jídla, pití a kouření, vypovídající o sociálním statusu postav: ředitel je obsluhován svou ženou v klidu své zahrady, učitelé chodí do rušné restaurace a jsou obsluhováni číšníky, v Benetkově

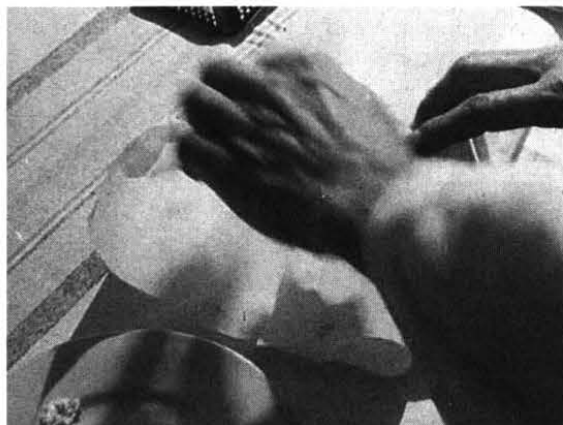
52) Příčný stříh střídá „záběry ze dvou nebo více dějových linií, které se odehrávají na různých místech, většinou souběžně“. Tamtéž, s. 644.



Obrázek č. 25



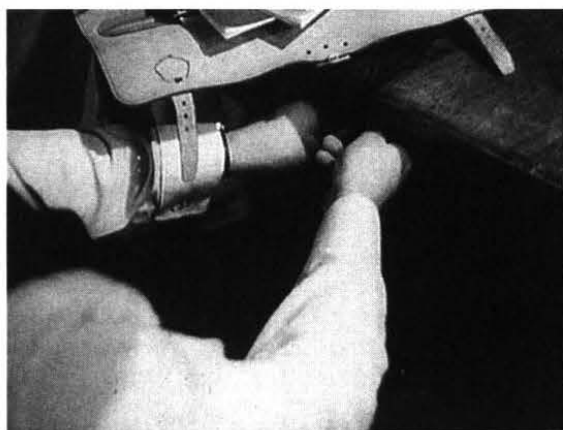
Obrázek č. 26



Obrázek č. 27



Obrázek č. 28



Obrázek č. 29



Obrázek č. 30

domácnosti si její členové musí vystačit s bochníkem chleba k vepřové. Učitelé Lejsal a Kodousek si dopřávají po obědě doutníky, zatímco Čuřila jinde vidíme kouřit cigaretu. Sekvence sice nese významy, jde však o tzv. volné motivy,⁵³⁾ jejichž vyloučením ze syžetu by nenastala žádná změna v kauzálním vývoji a srozumitelnosti filmu. Syntetizující pohled na to, jak řada postav filmu tráví volné odpoledne a vykonává při tom různými způ-

53) Srov. Boris To m a š e v s k i j , *Teorie literatury*. Brno: Lidové nakladatelství 1970, s. 128–129.



Obrázek č. 31



Obrázek č. 32



Obrázek č. 33



Obrázek č. 34

soby stejné rituální činnosti, vývoj kauzálních řad odkládá. V této i ve dvou dalších sekvencích, jež si popíšeme níže, pozdržování vývoje kauzálních řad narušuje klasické pojetí narace, orientované převážně na tzv. motivy vázané (na prvky, jejichž vyřazení ze syžetu by narušilo souvislé vyprávění příběhu).⁵⁴⁾

Historicko-materialistická montážní sekvence

Podívejme se nyní na montážní sekvenci sborových recitací z úvodní části filmu, jejímž cílem je opět paralelní sledování členů dvou opozičních subsvětů při výkonu shodných aktivit spíše než rozvoj kauzálních linií. Řečená sekvence se řídí historicko-materialistickým přístupem k pojetí postav: psychologičtí hrdinové, procházející v klasicky pojatých scénách filmu s primární narativní důležitostí individuálním vývojem, se zde na čas stanou řadovými zástupci subsvětů, zachycenými v modelových situacích. Sekvence poutá pozornost diváka k ozvláštňujícím stylistickým prostředkům, na rozdíl od pasáží konvenujících klasickému narativnímu modu, které se soustředí na vyprávění a usilují o neviditelnost stylu.

54) Tamtéž, s. 129.



Obrázek č. 35



Obrázek č. 36



Obrázek č. 37



Obrázek č. 38

Tělocvikář Lusk diriguje sborovou recitaci studentů v tělocvičně, zatímco další učitelé svými gesty vyvolávají v různých učebnách studenty odříkávající ironické, jazykolomné či absurdní veršovanky. Subsvěty učitelů a žáků jsou striktně odděleny stříhem do svých zón, přičemž propojení studentů a učitelů napříč celým komplexem školy zajišťuje klasický postup tzv. návaznosti pohledu.⁵⁵⁾ Přestože se postavy v některých případech nacházejí v nesusledicích místnostech, stříhová skladba navozuje dojem jejich přímé interakce, čímž činí z recitací studentů z podnětu učitelů neopětované samomluvy s nesmyslným obsahem. Luskovo dirigování studentů v tělocvičně působí realisticky, jelikož se všichni aktéři nacházejí ve stejné místnosti (**obr. 31–32**). Jakmile však Lusk odvrátí hlavu od cvičenců v tělocvičně stojících vpravo mimo záběr, zahledí se na opačnou stranu (doleva mimo záběr) (**obr. 33**) a následný stříh odhalí jako objekty jeho pohledu septimány ve vzdálené učebně (**obr. 34**), vzniká nerealistické propojení vzdálených prostorů. Vztah mezi učiteli-dirigenty a studenty-odříkávající naučených textů je tak povýšen na obecnou, vše prostupující normu interakcí ve škole.

55) Návazností pohledu rozumíme stříhový postup, kdy „záběr A ukazuje postavu dívající se na něco mimo obraz a záběr B nám ukáže, na co se postava dívá“. Viz David Bordwell – Kristin Thompsonová, c. d., s. 308.

Protikladnost subsvětů učitelů a studentů je v této montážní sekvenci zdůrazněna nejen jejich odkázáním do oddělených záběrů, ale i vychýleným rámováním naklánějícím postavy z opačných skupin na opačné strany. Zástupci shodných skupin jsou spojováni shodnou pozicí v záběru: učitelé se nacházejí v záběrech vychýlených doprava, studenti v záběrech vychýlených doleva. Postavám jsou rovněž přisouzena pevná stanoviště: učitelé vyvolávají žáky z přední části učebny, studenti stojí v jejím opačném rohu (**obr. 35–38**). Vychýlení záběrů může divák implicitně interpretovat i jako spojovací prvek všech postav, jejichž učitelská či studentská účast na tomto způsobu komunikace připomíná stav vyšinutí smyslů, o němž svědčí i obsah odříkávaných replik, k jejichž recitaci učitelé pobízejí studenty.

Vzhledem k tomu, že se jedná o montážní sekvenci z rané fáze filmu, postavy učitelů ani studentů nemají ještě psychologickou hloubku a jsou jen typizovanými postavami zasazenými do typických situací (učitelské vyvolávání, cvičení v tělocvičně apod.). Sekvence nicméně velmi okázale operuje s prostředky odporujícími klasickému stylu a kontinuitě: s kauzální souhrou akce a reakce v nerealistickém prostoru, s nepsychologickou typizací postav do rolí pouhých zástupců dvou protikladných subsvětů, s vychýleným rámováním zdůrazňujícím protikladnost střetávajících se obrazů.⁵⁶⁾

Impresionistická montážní sekvence

Frič uplatňuje neklasické stylistické prvky i ve dvou jiných, po sobě následujících montážních sekvencích porovnávajících způsoby trávení volného času studentů a učitelů v exteriérových prostředích. V první ze sekvencí sledujeme tenisovou čtyřhru, kdy technicky zdatnější tým dvou učitelů nechá z protekce zvítězit svého neohrabaného ředitele s manželkou Annou. Druhá pak prezentuje sérii lyrických obrazů studentů v přírodě, kontrastující svým poklidným rytmem s bojovým charakterem učitelského zápasu. Tenisová sekvence je nejdynamičtější montážní vsuvkou filmu (s průměrnou délkou záběru 2,4 sekundy), zatímco studentské rozjímání v přírodě je pro svůj meditativní ráz naopak montážní sekvencí nejpozvolnější (s průměrnou délkou záběru 6,7 sekundy). Zatímco čtyřhru učitelů lze vztáhnout k estetice sovětské montážní školy, lyrická vsuvka studentů obsahuje prvky francouzského filmového impresionismu: romanticky laděnou akci v pléneru, pozvolné hudební téma a rozzáběrování formou prolínaček, přičemž prolínány jsou obrazy přírodních jevů s tvářemi postav (**obr. 39–40**). V celém filmu nalezneme deset případů užití prolínačky, pouze v této sekvenci však nemají za cíl demonstrovat časový posun ve vyprávění, ale naopak zpomalit tempo a spojit studentské postavy s přírodou.⁵⁷⁾

Přechod od tenisového zápasu učitelů k montáži volnočasových aktivit studentů zajišťí ředitelova věta „Dnešní generace je bez citu“ (dialogový háček), načež jeho slovům bez-

56) Všechny tyto stylistické prostředky využívá např. film *NOVÝ BABYLON* (1929), analyzovaný Bordwellem jako příkladné dílo historicko-materialistického modu. Viz David B o r d w e l l, *Narration in the Fiction Film*, s. 234–273.

57) K francouzskému filmovému impresionismu srov. Kristin T h o m p s o n o v á – David B o r d w e l l, c. d., s. 94–104.



Obrázek č. 39



Obrázek č. 40

prostředně po jejich vyřčení oponuje příčný stříh na Čuřila sedícího na louce a cituplně zpívajícího při hře na kytaru. Následují záběry na lán slunečnic, loďky se studenty, dvě labutě plující po řece, na hladinu rybníka, na tvář Máni sledující stromy a poté na Benetku ležícího na louce. Tyto na sebe navazující úseky připisují subsvětům studentů a učitelů zcela opačné kolektivní vlastnosti. Studentská generace je spojena s přírodou, romantikou, s citem k múzám, což ji odlišuje od učitelů, kteří spolu mezitím hrají falešnou hru na asfaltovém kurtu. Postavy studentů, s jejichž jmény a charakterovými rysy je na tomto místě filmu divák již seznámen, zde opět vystupují jako odpsychologizovaný kolektiv v modelových situacích (jízda na loďce, koupání, rybaření, odpočinek na louce). I impresionisticky stylizovaná sekvence tak slouží historicko-materialistickému pojetí postav jako zástupných částí kolektivního celku a pojetí subsvětů jako protikladných hodnotových sil.

ŠKOLA ZÁKLAD ŽIVOTA tedy syntetizuje několik estetických tradic. Lyrická sekvence prezentující studentské trávení volna v přírodě využívá postupy francouzského filmového impresionismu. Ostatní montážní sekvence přítomné ve filmu můžeme spojit s estetikou sovětské montážní školy pro jejich shodný motiv (pohyb vyplývající z konfliktu), stříhovou dynamiku a expresivní vizuální vlastnosti (vychýlené rámování). V sekvenci středoškolské sportovní soutěže si můžeme všimnout i čtyř umělecky motivovaných,⁵⁸⁾ kompozičně provázaných záběrů na různé sportovce přeskakující přes tyčku, připomínajících dokumentaristickou poetiku Leni Riefenstahlové.⁵⁹⁾ V této syntéze mezinárodních stylistických postupů se realizuje dominantní princip dialektického spojování protikladů, kdy Martin Frič propojuje stylistické postupy vícera estetických směrů do jednotné, funkční formy.

58) Uměleckou motivací prvku rozumíme, že daný prvek je ve filmu přítomen především proto, aby záměrně navedl pozornost diváka k estetickým kvalitám díla, čili neslouží primárně naraci. Srov. Kristin Thompsonová, c. d., s. 17–18.

59) Jedná se o další z paradoxů tohoto díla. Kdo by očekával, že scéna z filmu Martina Friče z roku 1938 s protinacistickými podtóny bude připomínat poetiku pronacistických dokumentaristů?

Závěr

V naší analýze filmu ŠKOLA ZÁKLAD ŽIVOTA jsme se pokusili zachytit různé podoby, jimiž se v tomto díle manifestuje jeho konstrukční princip spojování protikladů za účelem nové, ozvláštňující syntézy. V analyzovaném filmu jsme odhalili příklad klasicky vyprávěného díla ozvláštěného prvky historicko-materialistické narace. Současně jsme sledovali, jak Martin Frič při jeho tvorbě užíval prostředky tzv. mezinárodního stylu. Podle Davida Bordwella a Kristin Thompsonové v sobě filmy mezinárodního stylu syntetizují prvky francouzského impresionismu, německého expresionismu a sovětské montážní školy. Ve svém výkladu řadí mezinárodní styl do období pozdního němého filmu, význačného avantgardními a experimentálními postupy.⁶⁰⁾ Nejen ŠKOLA ZÁKLAD ŽIVOTA, ale i další Fričovy filmy z druhé poloviny 30. let odhalují Fričovu znalost mezinárodních stylistických tradic a jeho tendenci funkčně je zapojovat do vlastní tvorby — např. do montážně dynamického historického dramatu JÁNOŠÍK (1935), krátkého experimentálního reklamního filmu ČERNOBÍLÁ RAPSÓDIE (1936), sociálního dramatu LIDÉ NA KŘE (1937) s úvodní historicko-materialistickou montážní sekvencí či společensko-kritické komedie SVĚT PATŘÍ NÁM (1937). Později vzniknuvší ŠKOLA ZÁKLAD ŽIVOTA s těmito prostředky pracuje v nejrůznější míře.

V analýze jsme průběžně identifikovali i další běžné postupy režijního stylu Martina Friče: „falešnou“ úvodní scénu, hojné užívání kompoziční návaznosti, dialogové háčky. ŠKOLA ZÁKLAD ŽIVOTA tyto postupy Fričovy tvůrčí poetiky zahrnuje, některé z jiných jím běžně uplatňovaných konstant problematizuje. Platí to především pro práci s diegetickou hudbou,⁶¹⁾ která se ve Fričových filmech běžně objevuje v konvenčním modu nepřerušované hudební vložky, ve ŠKOLA ZÁKLAD ŽIVOTA však v podobě přerušovaných a rušivých elementů, které jako by neměly v tragikomickém, společensky angažovaném, o realistické vykreslení školního prostředí usilujícím narativu místo. Systematickým přerušováním postav pokoušejících se v diegezi o hudební produkci a nevyužitím žádných populárních písní je tak ozvláštěn zvukový design filmu ŠKOLA ZÁKLAD ŽIVOTA i režijní styl Martina Friče, v jehož filmografii nalézáme nepřerušované písňové scény běžně.

Studium dobové recepce odhalilo, že film byl vnímán jako komediální a zároveň jako dramatický a realistický v ohledu zachycení školního prostředí a v něm se pohybující mladé generace. Spojení komediální a dramatické dimenze do tragikomického tvaru však nebylo považováno za rušivé, ale komplementární. Tuto žánrovou syntézu můžeme považovat za další symptom dominantního konstrukčního principu díla — dialektického spojování protikladů. Film představoval pro soudobou kritiku jeden z kvalitativních vrcholů stagnující domácí produkce, žánru komedie a vlny tzv. školského filmu,⁶²⁾ která před jeho uvedením nikdy nedosáhla obdobné žánrové oscilace ani společenské angažova-

60) Srov. Kristin Thompsonová – David Bordwell, c. d., s. 178–181.

61) Diegetický zvuk má původ přímo v diegezi: jedná se například o dialogy postav či jimi zpívanou píseň. Srov. Jakub Kučera, Diegeze. *Cinepur* 13, 2004, č. 31, s. 54.

62) „Školský film“ byl pojem rozšířený ve 30. letech mezi filmovými kritiky i diváky. Bez jasné žánrové diference označoval skupinu filmů situovaných do školního prostředí, např. komedie KANTOR IDEÁL (1932) či IDEÁL SEPTIMY (1938) nebo dramata PŘED MATURITOU (1932) či SEXTÁNKA (1936). Srov. např. Mládí vpřed! *Lidové noviny* 46, 1938, č. 564 (9. 11.), s. 8.

nosti.⁶³⁾ Patrně stejně pozitivně byl film přijat i návštěvníky kin, jelikož se osmitýdenní délkou svého premiérového uvedení zařadil mezi pět divácky nejúspěšnějších programů a mezi tři divácky nejúspěšnější české programy z celé množiny 330 filmových premiér roku 1938.⁶⁴⁾

Netradiční forma filmu ŠKOLA ZÁKLAD ŽIVOTA může být rovněž příčinou současné fanouškovské tendence porovnávat neustále toto dílo s pozdější Fričovou komedií CESTA DO HLUBIN ŠTUDÁKOVY DUŠE (1939) a vnímat první film jako kvalitativně slabší. Pronikneme-li na stránku filmu ŠKOLA ZÁKLAD ŽIVOTA na *Československé filmové databázi*,⁶⁵⁾ v 62 komentářích z celkové množiny 347 komentářů sledujeme tendenci obě díla vzájemně porovnávat, přičemž 46 diváků preferuje druhý film před prvním. V komentářích se tato inklinace k jednomu či druhému filmu nejčastěji vysvětluje jejich formálními a žánrovými odlišnostmi, kdy je CESTA DO HLUBIN ŠTUDÁKOVY DUŠE mnohohlasně vnímána jako vtipnější, laskavější, lidštestší, filmovější, poetičtější. Zdali tyto fanouškovské preference filmu CESTA DO HLUBIN ŠTUDÁKOVY DUŠE mohou pramenit z vyšší míry jeho formální konvenčnosti, je věcí diskuse — nebo jiné fričovské analýzy.

Tomáš Gruntorád je magisterským studentem Ústavu filmu a AV kultury v Brně a soustředí se na analýzu poetiky a stylu českých hraných filmů. Pravidelně přispívá do různých filmových periodik.

Citované filmy

Anton Špelec, ostrostřelec (Martin Frič, 1932), *Cesta do hlubin studákovy duše* (Martin Frič, 1939), *Černobílá rapsódie* (Martin Frič, 1936), *Ideál septimy* (Václav Kubásek, 1938), *Jánošík* (Martin Frič, 1935), *Kantor Ideál* (Martin Frič, 1932), *Kristian* (Martin Frič, 1939), *Lidé na kře* (Martin Frič, 1937), *Nový Babylon* (Novyj Vavilon: Grigorij Kozincev — Leonid Trauberg, 1929), *Před maturitou* (Vladislav Vančura — Svatopluk Innemann, 1932), *Sextánka* (Svatopluk Innemann, 1936), *Svět patří nám* (Martin Frič, 1937).

63) Viz Tomáš Gruntorád, c. d., s. 14–19.

64) Ve 30. letech určovala setrvaní filmu v programech kin a jeho ekonomický úspěch divácká poptávka. Viz Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství V. 1938*. Praha: Nakladatelství Knihovny Filmového kurýru 1939, s. 47–48.

65) Komentáře uživatelů k filmu ŠKOLA ZÁKLAD ŽIVOTA. Dostupné online: <www.csfd.cz/film/3157-skola-zaklad-zivota/> [cit. 29. 11. 2016]. Komentáře diváků pokrývají období od 25. 7. 2002 do 27. 11. 2016.

SUMMARY

School is the Foundation of Life*Opposites Attract*

Tomáš Gruntorád

This study presents an analysis of Martin Frič's film *SCHOOL IS THE FOUNDATION OF LIFE* (1938) and the results of historical reconstruction of its production circumstances. The contextual chapter focuses on development of film's topic from short essays to the latest version of technical scenario. This excursion shows us several paradoxes of the film: trans-medial nature of its topic (between the newspaper, literary, theatrical and cinematic exploitation) and trans-genre nature of its narration (between comedy and realistic drama). The analytical part describes the film as an example of classically narrated artwork defamiliarized by devices typical of international stylistic approaches (editing sequences and impressionist poetics). That shows a key feature of the film: narrative and stylistic synthesis of different narrative modes and stylistic procedures. Simultaneously, part of our inquiry describes the typical creative devices of Martin Frič's directorial style. Most of those devices appears in analyzed film as is customary in other Frič's film. Both parts focuses on the explanation the movie's dominant pattern on thematic, narrative and stylistic levels, which is dialectical "joining the opposites" pattern. The topic of the movie brings a daily routine battling between the groups of students and their teachers, symbolized by the spatial and intellectual distance between the representatives of both groups on the one hand and by the duty to share one environment on the other hand. Narrative and stylistic analysis notes other principles based on "joining the opposites" pattern: dual narrative structure (consisting of classical and historical-materialist conventions), graphic-matching, role of costumes, etc. We are concluding that *SCHOOL IS THE FOUNDATION OF LIFE* defamiliarizes four of movie's contextual frames in a specific environment of Czechoslovakia of the 30's: classical narration framework, comedy genre, wave of "school movies" and the directorial style of Martin Frič.

Andrea Průchová

O institucionální kritice akademického psaní: participativní psaní, alegorické čtení, experiment.

Rozhovor s Jamesem Elkinsem

James Elkins je americký historik a kritik umění, jenž od konce 80. let působí na School of the Art Institute of Chicago. Ve své práci se zabývá nejenom oblastí studia a interpretace uměleckých děl, ale publikuje také na téma vědeckých zobrazování a obrazů neumělecké povahy. Představuje jednu z klíčových osobností aktivně překračujících rozpíjející se hranice mezi disciplínou dějin umění a mezioborovým polem vizuálních studií. Dlouhodobě se zabývá otázkou způsobu psaní o umění a snaží se nacházet nové, experimentálně laděné přístupy k akademické literatuře. V českém prostředí byla publikována autorova kniha *Proč lidé pláčou před obrazy?* (2007), esej „Dívat se jinak a vidět příliš mnoho“ (in L. Kesner: *Vizuální teorie*, 2005) a stať „Homonymní opona“ (in *Umění* 2015/3). Rozhovor vznikl u příležitosti vystoupení Jamese Elkinse na pražské konferenci DIS/APPEARING, jež proběhla v květnu roku 2015.

— — —

O Vaší současné práci se dá nejvíce dozvědět z osobní webové stránky, která zároveň slouží jako platforma pro Vaše dva nejaktuálnější projekty, na nichž prostřednictvím online komunikace spolupracujete s dalšími autory z různých oborů, studenty i některými běžnými čtenáři. Vytváříte zde prostor pro společnou práci, která se odehrává v prostředí internetu pomocí sdílených dokumentů a jste výrazně aktivní na sociálních sítích. Takovýto přístup k odborné práci představuje stále výjimku v oblasti akademické praxe. Proč jste se touto cestou vydal a v čem je pro Vás zajímavá?

Když jsem svůj facebookový profil založil, zjistil jsem, že ho sleduje velké množství lidí, kteří nejsou nijak spojení s oblastí dějin umění. Jednalo se téměř o šedesát tisíc sledujících, z nich však většinu tvořili mladí lidé ve věku od dvaceti do třiceti let z různých koutů světa jako Jordánsko, Indonésie, Malajsie nebo Saudská Arábie. Jenomže těchto šedesát tisíc lidí povětšinou stránku pouze sledovalo, četlo obsah, ale neumísťovalo na ni žádné příspěvky. Existovalo jádro přibližně tisícovky lidí, kteří skutečně komentovali příspěvky, a tak jsem si řekl, že to je přece zajímavá situace, když jsem schopen zasáhnout tak široké

publikum. Chvilí jsem se proto snažil přispívat takovým obsahem, který by mohl zapojit všechny. Sledoval jsem také vlastní stránky svých čtenářů a výsledný celek se jevil docela zvláštním. Objevovaly se na nich profily s obrázky z hor, džunglí, ale také konkrétnější odkazy, například automatické zbraně — tam venku byl prostě přítomný celý svět. Tento moment bych nazval první fází, kdy mi takovýto způsob komunikace nepřišel nijak přínosný. Navíc se jednalo o dobu, kdy jsem přispíval do sekce umění v *Huffington Post* a i zde jsem zjistil, že nastala situace podobná té v případě Facebooku. Jakékoliv komentáře, které bych zde chtěl uveřejnit, musely začínat celou diskusí zcela od začátku kvůli širokému spektru lidí, kteří noviny čtou. A tak jsem ukončil spolupráci s novinami a zrušil svůj online profil.

Založil jsem si soukromou stránku, která je omezena na počet pět tisíc sledujících, a ta se pro projekty charakteru open source ukázala skutečně přínosnou. Dá se říct, že pokud se o téma skutečně zajímá alespoň stovka lidí, pak padesát z nich zanechá komentář a deset vybraných bude mít skutečnou váhu. Důležité je, aby materiál, kterým přispíváte, nebyl nikterak dokončený, uzavřený. Trik spočívá v tom, napsat něco skutečně otevřeného. Pak totiž následuje rychlá zpětná vazba typu „přečtěte si toto, tohle doporučuji“. Následně dané zajímavé komentáře zapracuji do svých pracovních náčrtů textů, které jsou uloženy na Google Drive, a další výzkumníci, kteří mi materiály doporučili, dané zapracování velice rychle zkontrolují. Snažím se tak postupovat, jak jen často to jde, a zároveň tak často, jak jen mi to nakladatelé dovolí. Samozřejmě totiž nechtějí, aby byla celá kniha předem uveřejněna online. Kdyby to bylo na mně, ponechal bych veškerou svou práci zcela dostupnou. Mimochodem, zašel jsem dokonce tak daleko, že jsem komunikaci prostřednictvím sociálních sítí využil také před několika lety v případě severoamerické uměnovědné konference, kdy jsem dopředu oznámil, že se jí zúčastním a že jsem rezervoval stůl pro dvanáct osob v jedné restauraci. Online jsem vyzval dvanáctku nejrychleji reagujících osob, aby se se mnou sešli v dané restauraci. Některé ze spolustolujících jsem znal, některé však vůbec ne a byl to velice příjemně strávený večer se skutečně různorodou skupinou lidí. Věřím v nové způsoby komunikace nejenom proto, že napomáhají práci, ale vytvářejí také propojení, spojují uzavřený svět s tím vnějším.

Myslíte, že takovýto otevřený přístup, jenž nabízí prostor pro spolupráci mimo akademickou sféru s dalšími výzkumníky, ale i širokou veřejností, představuje model, kterým by se společenské vědy mohly do budoucna vydat, právě proto, že v centru jejich zájmu stojí právě ona společnost, onen „vnější svět“? Spolupracujete na projektech podobného charakteru odehrávajících se mimo oblast dějin umění?

Mé projekty nejsou o tomto typu interdisciplinaritě, mezioborové spolupráce, ale jsou interdisciplinární z pohledu nejrozumnějších témat, kterými online přispívám. Díky tomu je může sledovat široká skupina lidí, kteří mají různé zájmy a dozvědí se něco nového.

Vím zároveň o Vašem zapojení do projektů takzvaného participativního psaní, kdy společně několik osob pracuje na textu. To představuje další zajímavý přístup k práci s odbornými tématy. Můžete o tomto typu práce říci více?

Pro mě je tohle téma ohromně zajímavé a pracoval jsem touto metodou již několikrát. Poprvé jsem se o takový přístup pokusil s publikací *Theorizing Visual Studies*. Vytvořili

jsme otevřenou stránku, podobnou stránce z wikipedie, kam mohlo přispívat sedmnáct odborníků, z jejichž poznámek bychom bývali chtěli vytvořit úvod knihy. Danou skupinu, která měla představit základní teoretické pojmy, tvořili mí již diplomovaní studenti a jejich texty měly být navzájem sdíleny a propojeny. Ukázalo se však, že si studenti chtějí zachovat nad svými texty vysokou míru autorizace a kontroly. Nakonec jsme se konceptu společného představení jednotlivých termínů v úvodu knihy vzdali a přestali s otevřenou stránkou pracovat, což chápu jako ukazatel stále vzrůstající míry konzervatismu. Bylo to trochu zklamání, protože jsem předpokládal, že studenti budou ve svém přístupu mnohem radikálnější. Nechci k nim však být zlý, protože existuje velice pragmatický důvod vysvětlující jejich chování. Chtěli být pod úvodem samostatně podepsáni, protože chtějí nastartovat své kariéry.

Ano, tomu rozumím a částečně nás tento příběh dostává k tématu akademického diskursu, jeho pravidel, limitů a hranic, včetně samotného odborného psaní a uzavření se v tradici západní filozofie. Váš projekt What Is Interesting Writing in Art History tedy vzešel z potřeby vykročit mimo tato ohraničení, a to jak prakticky, tak i v oblasti teoretického uvažování?

Jestliže dnes chceme Facebook učinit zdrojem užitečné komunikace, pak rozhodně musíme přijímat informace z ostatních disciplín, což přirozeně mění váš způsob uvažování i psaní. Projekt *What Is Interesting Writing in Art History* představuje vlastně jakýsi test mých kolegů. Objevily se vůči němu dva typy reakcí. Jedni kolegové říkají, že se jedná o zajímavý počin, například z hlediska editorské práce, a nabízejí na něj neutrálně pozitivní reakci, anebo jej považují za matoucí, protože zde za prvé neexistuje potřeba aplikovat veškerou literární kritiku na určité normy jedné disciplíny a za druhé někdo také nepovažuje diskusi o literatuře za relevantní. Nikdo mi to takto přímo neřekl, ale domnívám se, že se v tomto případě jedná o nepochopení celé disciplíny, kterou je nutné ustanovit jako velice otevřenou. Projekt tedy rozděluje lidi na dvě skupiny.

Jsem si vědom toho, že hovořím o důležitém problému a také, že je nezbytné brát tyto námítky v úvahu, jelikož jakýkoliv obor je utvářen na základě porozumění sobě sama. V tomto případě toho, jak dějiny umění reprezentují samy sebe, což v sobě nese velice jednoduchý, jasný, utilitární způsob psaní. A přestože se rozhodně jedná o problém, uvnitř oboru samotného tento fakt problém nepředstavuje. Projekt se tak ocitá v určité izolaci od samotných historiků umění. Doufám, že v blízké budoucnosti se toto propojení podaří. Prozatím je projekt navázán na moje akademické přednášky, semináře se studenty a jejich práci. Otevírá tak otázku pro mladé historiky umění, jak by měli psát?

Tam měla směřovat také moje dodatečná otázka. Zmiňujete totiž, že v oblasti dějin umění neexistuje výuka psaní. Jak se ve vlastní pedagogické činnosti tomuto nedostatku věnujete?

V praktické rovině vedu dva roční semináře, každý zaměřený na jeden z mých aktuálních online projektů *What Is Interesting Writing in Art History* a *Writing with Images*. Úkolem je vyjít ze samotného jádra disciplíny a dostat se až na její okraj, který bude překročen. Během seminářů tak vznikají dobré texty, které ale nemohou být hned publikovány, a proto vlastně velká část práce začíná po skončení semináře, kdy se snažím studentům pomoci s přípravou jejich textu k publikaci. Studenti si například zakládají vlastní webové stránky a já se jim snažím pomoci umístit jejich články do odborných periodik, často ex-

perimentálněji laděných, vedoucím částečně mimo disciplínu. Dobrým příkladem takového psaní je Georges Didi-Hüberman, který se pohybuje uvnitř dané disciplíny, ale povětšinou krouží mimo ni. Jeho pozice je však velmi vzácná. Nedá se jen tak naučit a také ji nelze plně mladým vědcům doporučit. Nemůžou začít psát jako George a dostat hned práci. Tak to prostě nefunguje, proto cítím jistou povinnost jim v této oblasti pomoci.

Dám vám jeden konkrétní, zajímavý příklad japonské studentky, která navštěvovala můj kurz po dva semestry. Na začátku semestru se začala zajímat o performanci *Cut Piece* Yoko Ono a zjistila, že byla poprvé provedena v budově, v níž sídlila slavná škola aranžování květin, které představuje výsostně prestižní starověké umění. Zároveň v tradici ikebana figuruje slavný modernistický aranžér, který byl v dané době provedení performance hodně známý, proto o něm bývala musela Yoko Ono vědět. A protože stříhání a řezání květin je součástí aranžování, vytvořila Yoko Ono prostřednictvím *Cut Piece* zajímavou referenci. To vše studentka zjistila a do této chvíle by se jednalo o konvenční výzkum z oblasti dějin umění. Pak však začala více sledovat fotografie z performance a fotografie tohoto modernistického umělce a zjistila, že v určitém ohledu vypadají stejně. Postupně se dívala na fotografie Pollocka, na nichž je zachycen, když maluje, a na jeho gesta a na Alana Kaprowa, procházejícího místností plně pneumatik a způsob jeho gestikulace. Náhle se stal její argument obrazovým. To bylo na konci prvního semestru. V rámci druhého semestru začala rozvíjet vlastní teorii vlivu kulturní produkce na reprezentaci umělce prostřednictvím diagramů. Používala čtverce, trojúhelníky, kružnice s šipkami a vše rozdělila do skupin po čtyřech, což pro ni představovalo způsob, jakým uvažovala o vztahu umělce a jeho díla. Takže nyní tu před sebou máme velice abstraktní obecnou teorii naproti uměnovědnému popisu, která až v určitém smyslu připomíná Warburga, protože daný výzkum existuje beze slov, a tak je také absolutně nepublikovatelný. To je tedy jenom jeden příklad, že v rámci kurzu neexistují žádné limity, ale v prostředí publikační praxe rozhodně ano.

Způsob, jakým o věcech mluvíme, jak je odborně popisujeme, se tedy nachází v přímé souvislosti se způsobem, jakým věci vnímáme, a to tedy převážně pragmaticky. Ve své knize How To Use Your Eyes popisujete setkání s různými druhy předmětů, které se vytrácejí, například pro svoji všudypřítomnost a funkční povahu, z pole našeho uvědomělého vnímání. Nevěnujeme jim pozornost, přitom nás však mohou překvapit, pokud se zacílíme pouze na ně, pokud se dostaneme do určitého stavu vnímání fenomenologické povahy, kdy se pro nás okolní svět uzavře a my se plně soustředíme výhradně na daný objekt. Co by se vlastně stalo, pokud bychom dokázali zůstat v této poloze vnímání světa častěji, či výhradně?

To je velice zvláštní otázka, až filmová, a vydala by na celý jeden seminář. Za prvé, mnoho historiků umění, přestože by připustili možnost takového stavu percepce, by zamítlo relevanci tohoto způsobu vnímání objektů a světa. Po roce 2010 se uskutečnilo jedno setkání nazvané *What Is an Image*, na jehož základě vznikla stejnojmenná kniha, a přesně tuto otázku jsem tam vznesl. Události se účastnil Gottfried Boehm a Keith Moxey, dva lidé, kteří jsou významně zaujati myšlenkou toho, co někdy bývá nazýváno společným fenomenologickým prožíváním. Před dalšími třiceti lidmi jsem se jich zeptal, zda existuje něco jako zcela individuálně prožívaný způsob vnímání, a všichni, kromě Keitha Moxeyho, takovou představu odmítli, včetně Gottfrieda Boehma. V jeho poslední knize je

možné nalézt pasáž, kdy píše o situaci, v níž probíhá komunikace výhradně mezi vámi a objektem, ale ta podle něj není možná bez představování si imaginárního třetího. A tak se naše diskuse stočila k sociální a konstruované povaze naší reality. Za druhé pro mě zůstává otázkou nikoliv nemožnost takového stavu, ale jeho neviditelnost, neviditelnost pro možné zapracování do disciplíny samotné. Existuje stále více lidí, kteří se zabývají afektem, teorií afektu, ale jsou v menšině. Pro mě tato otázka zůstává aktuálně zcela nerozřešitelnou, zejména pro celek naší disciplíny. Pokud by se historici umění začali hromadně zabývat teorií afektu a fenomenologií, sám obor by se musel zcela proměnit. Ve svém vlastním prožívání jsem si ale plně vědom toho, co a jak vidím, a pro mě rozhodně vidění, vizuální percepce, je věcí individuální nežli společně sdílenou. Rozumím, že taková pozice klade mnohé překážky způsobu, kterak vnímání běžně historici umění ve své práci rozumějí, a je například více rozpracována v oblasti filmu a filmové teorie.

V otázce přesahování a překrývání disciplín je důležité zmínit také Váš rozsáhlý projekt Visual Worlds, který vzniká ve spolupráci s italskou teoretičkou Ennou Fiorentini. Obsah knihy je nesmírně široký, protože se dívá na základní pojmy a procesy související s viděním a vizualitou z pohledu mnoha různých oborů. V čem spatřujete význam tohoto projektu, a především, myslíte si, že by mohl sloužit jako modelový příklad pro další vědce, kteří se zabývají tématy a fenomény, jež procházejí napříč společnostmi, a mohl by je tudíž vést k větší spolupráci nejenom v oblasti společenských věd, ale i mimo ně? Znáte další příklady projektů postavených na tomto širokém, transdisciplinárním přístupu?

Začít pracovat na tomto projektu jsem vnímal jako určitý závazek. Navzdory mnoha akademickým připomínkám, nakolik jsme my lidé i naše kultura závislí na vizuální zkušenosti, neexistuje žádná učebnice pro studenty prvního ročníku vysokých škol, která by jim zprostředkovala téma vizuality jako takové. Existují humanitně orientované nebo uměnovědné publikace, ale žádná jasněji rozpracovaná a formulovaná učebnice tady není. Obecně převažuje rétorika, že studujeme vizuální kulturu, ale vědecká práce se povětšinou zaměřuje na analýzu uměleckých děl, přestože tu například existuje celé odvětví zájmu o vizuální prostředky užívané ve vědě. V českém prostředí by to byl Ladislav Kesner například. Oslovil jsem tedy nakladatelství Oxford a prozatím to vypadá na rozsáhlou, barevně provedenou učebnici, do níž chtějí finančně hodně investovat. A vzhledem k takovéto investici se rozhodli si nejprve udělat průzkum ohledně toho, kolik lidí by si takovou učebnici koupilo. Rozeslali tedy patnácti různým adresátům z celého světa náš téměř padesátistránkový popis učebnice a získali zpět patnáct odpovědí, z nichž vyplynulo, že nikde na světě neexistuje místo, kde by se taková učebnice, pokud by existovala, používala. Je tedy jasné, že Oxford hodně riskuje, jelikož neexistují kurzy, které by pojednávaly o vizualitě jako takové. Usilujeme o to napsat knihu, která bude tak sebereflexivní, jak jen to bude možné. Například, představíme teorie pohledu a okamžitě vyjmenujeme důvody, proč by jakékoliv takové teorie neměly fungovat a vůbec existovat. A taková strategie se bude prolínat v různých podobách napříč knihou. Obecně by měla kniha zpochybnit, že vůbec existuje něco takového jako režimy vidění, jak dnes s oblibou termín Martina Jaye používáme. Nechceme přicházet s novou teorií, těch už okolo nás existuje dostatek, ale spíše ukázat, jak a kde teorie fungují a kdy nikoliv.

Víte o nějakých dalších příkladech publikací či učebnic, které by s podobně obecným, napříč různými sférami společností prostupujícím tématem pracovaly?

O ničem podobném nevím, ale bylo by to skvělé. Asi nejbližší příklad představuje práce Briana Massumiho v oblasti afektu a vědy, ale to rozhodně není učebnice. Neznám tedy žádnou podobnou paralelu. V našem projektu navíc nedisponujeme již předem připravenou literaturou, ale mnohé věci si musíme sami vyzkoumat.

Bylo pro Vás těžké najít partnera, který by se s Vámi chtěl projektu věnovat?

S Ernou Fiorentini se o umění a vědě bavíme zcela běžně. Je ale těžké najít někoho, kdo na vědu není alergický, a také někoho, kdo nemá příliš velké ego. Vím například od Hala Fostera, se kterým jsem o situaci mluvil, jak těžké bylo, aby napsal knihu *Art Since 1900* společně s oněmi dalšími třemi autory. Prý to byla noční můra. V ohledu osobní komunikace je to jednoduchá spolupráce. Jestliže se však ptáte na to, kdo by byl ideálním spolupracovníkem, jak bych postavil ideální tým, pak by byl možná skvělým přínosem George Didi-Huberman a další tři nebo čtyři lidé. Mohli by však společně něco skutečně udělat? Nikoliv. Jejich příspěvky by byly samostatnými vstupy do dané věci, což není naším cílem. Chceme, aby kniha byla celek a argument jí prostupoval postupně.

Na svých osobních webových stránkách píšete, že rok 2015 budete věnovat především přednášení a dodělávání prací spjatých s oblastí dějin umění, jelikož Vaše nové směřování práce představuje posun směrem k experimentálnímu psaní, protože byste rád dokončil svůj experimentální román. Ráda bych se tedy zeptala právě na něj, o co přesně se jedná?

Ano, je to přesně tak. Úspěšně dokončuji svůj první román, který včetně mnohých revizí nespátří světlo světa do roku 2017, a druhý projekt, o kterém jsme již mluvili, kterým je ona kolektivní práce z oblasti dějin umění, je již z 99 % hotový a bude publikován velice brzy, takže by měl být dostupný v roce 2016. Onen experimentální román, který takto nazývám, protože nenacházím lepšího pojmenování, je experimentální literaturou faktu, která je doprovázena obrazy. Navzdory tomu, že tuto práci mnoho lidí označuje za podobnou psaní W. G. Sebald, představuje něco jiného. Sebaldova práce je považována za jakýsi střed dělicí čáry, od které se odvíjí experimentální psaní s obrazy. Ve skutečnosti tomu však tak není, protože sama představa experimentálního psaní s obrazy byla znovu vynalezena hned několikrát, a jedná se tak hned o několikeroou historii, kterou v sobě ukrývá. Zjistil jsem, že Bretonova *Nadja* nebyla napsána pod vlivem Rodenbachových *Mrtvých Brugg*, což všichni tvrdí, a Breton pravděpodobně nikdy ani neviděl obrazovou verzi *Mrtvých Brugg*. Dokonce i v tomto případě jsou tedy jakákoliv spojení rozlámána. Snažím se tím říct, že na téma a oblast existují různé náhledy. Na románu pracuji už přes pět let a již nyní je příliš dlouhý — jedná se totiž o 350 000 slov a 400 ilustrací. Sám sobě jsem dal dalších pět let práce předtím, nežli budu román publikovat. Důvodem pro to je, že jsem si udělal neformální průzkum, jak dopadají akademici, kteří se rozhodli publikovat román či poezii — a všichni selhali! Mám tak stoprocentní záruku, že selžu i já, a selhání je vždy příšerné a zahanbující. Například jako romány Julie Kristevy, které jsou z mého pohledu hodně nepodařená díla, a existuje celý seznam dalších. Chci si tedy dopřát dostatek času, abych neměl žádné výmluvy a mohl říci, že toto představuje to nejlepší, čeho jsem schopen. Nevím, co nastane poté, jelikož právě teď pro mě tento projekt představuje možnost

zjistit, jak se pro mě chovají obrazy ve zcela volném, nezátíženém kontextu. Mým cílem není napsat román, ale zjistit, jaký je nový vztah obrazů k je obklopujícímu textu. Téměř žádný z těchto ilustrovaných experimentálních románů nepracuje s konkrétními elementy obsaženými v obrazech, případně pouze se symbolikou, jako v případě obrazů spojovaných s nacistickou kulturou. Chci tedy zjistit, zdali jsem schopen vytvořit skutečnou fascinaci obrazy v prostředí narativu, a to zcela bez jejich popisů, jen na základě toho, kterak se příběh vyvíjí.

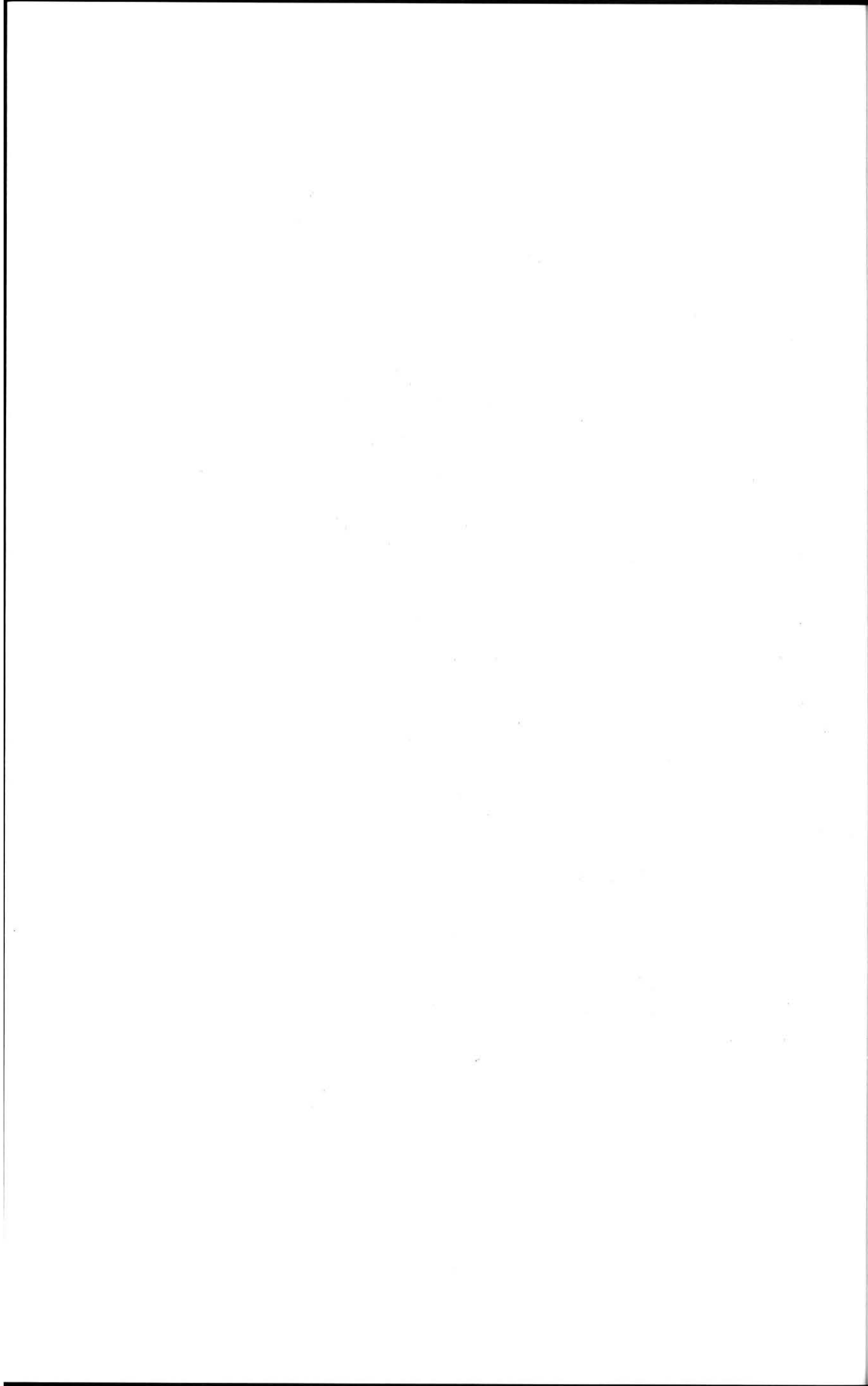
Je fascinující, kolika projekty a přístupy jste schopen se zabývat. Má následující otázka je tedy čistě praktická. Dodržujete určitou pracovní rutinu, systém, kdy a jak se psaní věnujete?

Nabízí se více způsobů, jak na otázku odpovědět. Aby člověk mohl udělat maximum práce, musí vědět pouze minimálně, kam skutečně směřuje. Tak se před ním otevírá velký prostor pro nové informace, k nimž se může později vrátit. Jestliže ale máte předem vymezený projekt a víte, jakou argumentaci zvolíte, může nastat mnohem pomalejší proces samotného zpracování tématu. Další část odpovědi představují mé semináře na univerzitě, které vedu a které mohu vést zcela netradičním způsobem. Někdy proto přijdu se zcela novým fenoménem, o němž vím pouze málo, a zeptám se studentů, zdali by chtěli vědět více. Pokud chtějí, pak se více připravím na další hodinu. Někdy před začátkem semestru ani nevím, co všechno se v něm bude dít. Moje žena by však řekla, že tohle není rozhodně upřímná odpověď, protože ona sama právě publikovala knihu o Delacroixovi, je totiž historičkou umění a práce na knize jí zabrala deset let.

Zbývá Vám poté, co jste se pustil do mnoha projektů ležících mimo hranice klasického akademického výzkumu a publikování, energie a chuť do práce, která odpovídá tradičnímu zaměření odborného výzkumu a odehrává se, ve vašem případě, v oblasti dějin umění?

Doufám, že za pět budoucích let se moje vzdálení se od akademické sféry ještě neprohloubí, protože již teď je značné. Očividně mě více zajímá to, jakým způsobem akademici promlouvají, než to, co tvrdí. Čtu odborné texty a cítím v nich vztah k danému oboru, strach z uznávaných kolegů, touhu psát, jak se správně má psát, a tyto hlasy jsou pro mě silnější nežli to, co skutečně říkají. Věnuji se tak čtení na určité, spíše alegorické nebo psychologické rovině nežli na rovině faktické. Po přečtení knihy mě tedy stále méně a méně zajímá její obsah a více směřuji k zájmu o jisté neuvědomělé způsoby vyjadřování se autora v textu, o jeho vztah k ambicím a životu — o vztah ke kolegům, autoritám, nadřízeným, nakladatelům, kterým se může jeho práce líbit, čtenářům. Jedná se tedy o jakousi institucionální kritiku.

Text vznikl v rámci specifického výzkumu č. SVV 260 339/2016.



Krátký webový dokument je svébytný umělecký druh

Rozhovor s Charliem Phillipsem

Charlie Phillips pracuje po celou svou kariéru s dokumentárními filmy: pro Channel 4 zakládal online dokumentární kanál FourDocs, od roku 2008 pracoval v různých vedoucích pozicích pro sheffieldský festival dokumentárních filmů, nyní vybírá dokumenty pro webovou stránku britského listu *The Guardian*. Vedle *Guardianu* se o podobně razantní zapojení dokumentárního obsahu na svých webech snaží i jiná periodika či zpravodajské platformy *New York Times*, *Al Jazeera*, *De Correspondent*, *Vice* a další. Stoupá tak potřávka po krátkých dokumentech určených pro web a nabízejí se i otázky o povaze tohoto formátu, jeho výhodách a omezeních. Rozhovor vznikl u příležitosti letošního Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů v Jihlavě.

— — —

Sílicí zájem zpravodajských webů o audiovizuální obsah vede nejen k jejich sbližování s televizemi, ale jako každý zrod něčeho nového jej provází také určitý terminologický chaos, používají se termíny video, video-zpravodajství, video-žurnalistika, vizuální žurnalistika. Vy pro The Guardian spravujete slot nazvaný dokumentární film (documentaries). Moje úvodní otázka je tedy velmi prostá, kde se pro Vás na poli, řekněme, vizuální žurnalistiky

nachází právě „dokumentární film“ — a čím se liší například od „video“?

Právě o tomhle jsem poměrně dlouho přemýšlel a nakonec jsem došel k závěru, že označení dokumentární film je nejvhodnější s ohledem na to, že naše publikum žádné terminologické problémy neřeší a tento pojem chápe velmi obecně — dokumentárním filmem nazývá leccos. Z průzkumu, který jsme si za tímto účelem zpracovali, vyplynulo, že diváci pojmají dokumentární film opravdu široce, takže když se jich zeptáte, jaké mají rádi dokumentární filmy, odpovědi se rozbíhají všemi směry od TED talks k filmům Davida Attenborougha. I já považuji za dokumentární film všechno, co je založené na reálných faktech, a myslím, že podobně k tomu přistupuje i řada dalších lidí ve filmovém průmyslu. A protože to je tak široká oblast, pokusil jsem si pro svou práci commissioning editora (zjednodušeně nákupčího — pozn. aut.) vytvořit svoji vlastní definici, specifikující oblast mého zájmu, a tedy i to, čím je dokumentární film pro *The Guardian*. To, co primárně odlišuje dokumentární filmy od zpravodajství *Guardianu*, je vyprávění, čímž rozumím příběh se začátkem, prostředkem a koncem. Dokumentární filmy Vás více vtáhnou, obrazně řečeno Vás vezmou na cestu určitým příběhem, do určitého světa, a rozhodně budou delší než zpra-

vodajství. A ačkoli se může na první pohled zdát, že délka není rozhodující, lidé i podle ní rozlišují, co je víc zpravodajské video a co je dokument.

K délce popravdě směřují i moje další úvahy. Většina dokumentů na webu Guardianu je dlouhých kolem 20 až 30 minut a zpravidla jsou dále ještě děleny na kapitoly. Z názvů kapitol lze snadno odvodit strukturu vyprávění a ona možnost volby nepřímou vybízí k přeskokování. Vyžádaly si to současné divácké návyky — zkracující se doba věnovaná audiovizuálním podnětům v éře fragmentarizovaného času a přelétavé pozornosti při využívání přenosných zařízení?

Než jsme slot dokumentů spustili, věděli jsme, že většina zhlédnutí videí Guardianu je z mobilních zařízení, nejčastěji chytrých telefonů a tabletů, takže také většina lidí, kteří na naše filmy narazí, je zvyklá sledovat audiovizuální obsah v pohybu, na cestě, a zpravidla tedy nemá 20 nebo 30 minut v kuse, aby se podívala na celý film. Proto jsme se poměrně záhy rozhodli, že se budeme s dokumenty obecně pohybovat v rozmezí 10 až 30 minut a že současně zavedeme kapitoly. Divák se tak může snáz orientovat v příběhu, nejprve se podívá na kapitoly jedna až čtyři, a když bude chtít, pustí si jindy kapitoly pět až osm. Rozhodně ale neříkáme filmařům, aby natáčeli filmy podle kapitol, to tak není, kapitoly tvoříme až v hotovém filmu.

A vracejí se diváci opravdu k rozkoukaným filmům? Má to tedy smysl?

Online pozornost je velmi složitá věc a obecně lze říct, že u jakéhokoli online videa či dokumentu podobné délky se za úspěch pokládá, pokud jej dokouká třetina diváků. Nepovažujeme to ale za frustrující. Jednoduše jde o rys příznačný pro dané médium. Zatímco by málokdo odešel z kina, u televize lidé neváhají dělat řadu dalších věcí — poklízejí v domácnosti, chatují na mobilu a podobně, a jejich pozornost přesně také nezmeříte. Proto bereme všechny statistiky s rezervou. Pro nás je důležité, že Guardian má druhé největ-

ší online publikum na světě, jedná se navíc o publikum opravdu věrné, většina přístupů je přímo z webu Guardianu a jen méně přes facebookové či jiné odkazy, takže třetina z tohoto množství je pořád velmi velká. Navíc je pro nás důležité, aby i divák, který zhlédne třeba jen pět minut určitého dokumentu, díky těmto pěti minutám poznal, že obsah je natolik kvalitní, že má cenu se vrátit později zpátky a film dokoukat nebo se podívat třeba na něco jiného.

Kvalitní obsah — to může být také poměrně relativní pojem. Vy na webu tvrdíte, že dokumenty Guardianu „diverzifikují způsoby, jimiž lze vyprávět příběhy, překračují tradiční narativy, snaží se o globální pohled na lokální témata“. Je pravda, že způsoby vyprávění se opravdu film od filmu značně liší, mne ale zajímá zejména ta poslední charakteristika — tu lze dnes slyšet jako ozvěnu napříč různými definicemi „kvalitního“ dokumentu, a přitom je to pro filmaře z menších států, jako je například Česká republika, jeden z nejtěžších úkolů. Jak představit často velmi specifický lokální problém na krátké ploše tak, aby byl atraktivní pro globální publikum?

Je to určitě velká výzva a je pravda, že české filmaře na světových pitchinzích zrovna často nevidám a říkám si, že Česká republika musí mít silný lokální filmový průmysl, jenž tolik neusiluje o globální zviditelnění. Každopádně, jednoduchý návod, jak podat lokální jako globální, samozřejmě neexistuje. Jsou nicméně příběhy, u nichž na první pohled víte, že nebudou mít problém procestovat celý svět, aniž by bylo třeba vysvětlovat řadu lokálních referencí, a to jsou zpravidla univerzální lidské příběhy. Jak jste řekla, vyprávění těchto univerzálních příběhů se však může hodně lišit. A mně jde právě o udržení diverzity vyprávěcích i vizuálních stylů, a proto hledám filmaře a příběhy po celém světě, nemám žádné dokumentaristy přímo v Guardianu. Tak u nás funguje zpravodajství — je unikátní svým jednotným stylem. Dokumenty by ale měly být jiné. Oné rozmanitosti vyprávěcích postupů a stylů lze přitom

dosáhnout i přes řadu omezení, které vám klade sám krátký formát. U krátkých dokumentárních formátů prezentovaných online je například důležité, aby se divák dostal velmi rychle, během několika prvních minut, takřikajíc do obrazu, do středu dění — nezačal se nudit, nerozptyloval se.

V tomto smyslu se zmiňuje Laura Poitras (režisérka známá zejména oscarovým snímkem CITIZEN-FOUR o Edwardu Snowdenovi — pozn. aut.) o své práci pro portál Field of Vision, že ji přemýšlení o krátkých online formách přimělo k dokumentárnímu filmu přistupovat zcela novým způsobem. Mluví o jiném přístupu k natáčení, střihu, pojetí vyprávění i celé produkce dokumentárního filmu, o tom, že ji krátké formy nutí uvažovat a rozhodovat se rychleji, být schopná rychle představit jádro příběhu, zrychlit i celý výrobní cyklus filmu. Řada filmařů nicméně může potřebu podobného „přizpůsobování se“ nahlížet skeptičtěji — setkáváte se s takovým pohledem?

Přístup Laury Poitras je výborný příklad. Filmaři krátkým formátům tradičně vzdorují, to se týká i televize. A i v našem případě je to tak, že je třeba s dokumentaristy od počátku pracovat, ukázat jim krátký formát v pozitivním duchu jako výzvu, jak ji chápe právě Laura, výzvu, pro niž je třeba si vytříbit zvláštní citlivost. Hodně to souvisí právě se zmiňovaným rytmem, schopností originální, atraktivní a současně přesné zkratky. Ještě nedávno přitom právě televize preferovaly dokumentární filmy dlouhé zhruba 52 minut — kolem této délky se točila největší poptávka, tam šly peníze, protože tam bylo publikum. Ale kratší formáty vyžadují jiný přístup, jehož specifika s filmaři během práce na našich projektech probírám a učím je využívat. Řešíme, co a jak v této nové umělecké formě funguje. Sám rozhodně obdivuji, jak k tomu přistupují ve *Field of Vision* — jejich práce je opravdu zajímavá, ale je zásadně odlišná od toho, co děláme my. *The Guardian* jsou noviny s dlouholetou tradicí, lidé navštěvující náš web tak mají určitá tím podmíněná očekávání a já s tím musím do určité míry počítat. Pro-

jekt *Field of Vision* oproti tomu, ačkoli vzešel z *Interceptu*, tedy opět primárně novinářské platformy, nebyl na počátku tak známý, neměl své tradiční publikum jako *Guardian* a svým způsobem tak také nesl menší tíhu očekávání či předsudků, takže si mohl dovolit být od počátku experimentálnější, pokud jde o formu filmů. Já jsem za to ale rád. Na poli krátkých online dokumentů je stále relativně malý počet hráčů a byla by nuda, kdybychom všichni dělali to samé.

Dalším výrazným hráčem, jak to pojmenováváte, jsou New York Times a jejich kanál „Op-Docs“. Ti spolupracují s renomovanými autorskými osobnostmi, například i s Errolem Morrisem a podobně, což je, řekla bych, samo o sobě též odlišné oproti tendenci Guardianu přinášet nové příběhy od různých, často zcela neznámých tvůrců z celého světa.

New York Times vychází z americké žurnalistické a dokumentaristické tradice, tedy z tradic, které se přirozeně liší od těch britských. Pracují s etablovanými tvůrci, hlavně si ale zakládají na názorové vyhraněnosti (op-docs je zkratka pro opinion documentary — pozn. aut.). To je opravdu něco jiného než to, co zajímá mne. Já preferuji příběhy a pohledy filmových protagonistů, nikoli silný názor tvůrce — perspektiva filmaře, natož perspektiva Guardianu, by podle mne ten původní příběh neměla zastínit, ale vycházet mu vstříc.

Živá konkurence silných médií je jistě prospěšná, uvažujeme-li o krátkých webových dokumentech jako o svěbytné umělecké formě. Zajímá mě ale ještě hledisko ekonomické. Před chvílí jste zmínil, že „dříve byly peníze v televizi“ — máte tím na mysli, že se to nyní mění, přesouvá online? Na svých projektech často spolupracujete s různými nadacemi (Bertha Foundation, Rockefeller Foundation, apod.) — tyto synergie jistě mají i jiný než finanční rozměr, protože zmíněné nadace do projektů vnášejí svou vlastní prestiž, již si vydobily v neziskovém poli. Není to ale i o těch penězích?

Spolupráce s nadacemi nám nepochybně pomáhá navyšovat rozpočty a filmařům zas díky tomu vyjádřit skutečně to, co chtějí. Ta partnerství nicméně nevznikla primárně z ekonomické potřeby, ale ze společné představy o tom, jaká by měla být role dokumentárního filmu v současném světě, v současné společnosti. Myslím, že si velmi rozumíme v pohledu na dokument jako médium vyprávění a především jej shodně chápeme jako médium s potenciálem společenské změny — chceme se podílet na kultivování veřejného prostoru, veřejné debaty a občanské společnosti tím, že budeme přinášet nové informace, rozšiřovat hranice poznání a měnit či diverzifikovat tradiční perspektivy, protože jen v jejich konfrontaci lze nahlédnout komplexitu dnešního světa. A v tom je dokument silnější než jakákoli jiná umělecká forma.

Lucie Česálková

Federalizace Československa v kinematografii

Demokratizační proces, jenž probíhal v Československu od ledna do srpna 1968, našel svůj politický vrchol v Akčním programu KSČ, jenž byl přijat na plenárním zasedání ÚV KSČ 5. dubna 1968. Součástí tohoto dokumentu byl kromě demokratizačních reforem také návrh federálního uspořádání Československa, kterým mělo být upraveno dosavadní asymetrické ústavní uspořádání Československa. Zatímco totiž na Slovensku fungovala Slovenská národní rada (SNR),¹⁾ tak Česká republika oproti tomu žádný zákonodárný ústavní orgán neměla, jelikož zde funkci zákonodárného sboru plnilo Národní shromáždění s celostátní působností. Přímo v Akčním programu byl formulován praktický dopad této asymetrie: „V českých krajích při neexistenci vlastních národních orgánů vzbuzoval dojem nadbytečnosti slovenských národních orgánů. Na Slovensku zase vyvolával přesvědčení, že Slováci si doma nevládnou a že se o všem rozhoduje výlučně v Praze.“²⁾ Asymetrie ústavních orgánů tedy Slo-

váci dlouhodobě vnímali jako národní nespravedlnost, a proto se stala federalizace státu ze slovenského pohledu nejdůležitějším bodem reformního programu.

Ačkoliv vstup armád Varšavské smlouvy v srpnu 1968 měl na dalších více než dvacet let postupně udusit naprostou většinu reformních opatření, neměl podstatný vliv na legislativní proces vzniku plánovaného ústavního zákona,³⁾ a federalizace tak zůstala jediným realizovaným bodem dubnového Akčního programu KSČ. K přijetí ústavního zákona č. 143/1968 Sb., o československé federaci, nakonec došlo v předvečer 50. výročí vzniku Československa, tedy 27. října 1968, když byl zákon jednomyslně schválen všemi přítomnými poslanci Národního shromáždění.

S účinností od 1. ledna 1969 se tedy Československá socialistická republika stala federativním státem dvou socialistických republik, čemuž odpovídala i konečně symetrická struktura zastupitelských sborů. Na federální úrovni stálo Federál-

1) Čl. 73 odst. 1 ústavního zákona č. 100/1960 Sb., Ústava Československé socialistické republiky. Podrobně jsou Slovenské národní orgány upraveny v Hlavě šesté (čl. 73 až 85) — SNR tvořili poslanci voleni na čtyři roky, v rámci SNR mohly být zřizovány komise SNR jako iniciativní, kontrolní a výkonné orgány pro jednotlivé úseky činnosti SNR (čl. 78), výkonným orgánem SNR pak bylo šestnáctičlenné Předsednictvo (čl. 83 až 85).

2) *Akční program KSČ přijatý na plenárním zasedání ÚV KSČ dne 5. dubna 1968*. Praha: Svoboda 1968, s. 26–27.

3) Ján G r ó n s k ý, *Komentované dokumenty k ústavním dějinám Československa III, 1960–1989*. Praha: Karolinum 2007, s. 163.

ni shromáždění (FS), na úrovni republik Česká národní rada (ČNR) a SNR.⁴⁾ Dle čl. 134 zákona o československé federaci pak „Vláda republiky organizuje a zajišťuje plnění úkolů v oblasti hospodářské, kulturní a sociální výstavby republiky...“ V duchu tohoto článku tedy musely být novému státovprávnímu uspořádání přizpůsobeny i veškeré instituce s dosavadní celostátní působností, včetně Československého filmu (ČSF).

Celý slovenský film byl do té doby poněkud nedůstojně redukován na jeden z osmi podniků v rámci ČSF (ČSF Bratislava), což odráželo asymetrickou organizaci celého státu, ale zároveň toto uspořádání mělo (přinejmenším do konce 50. let) jistou logiku, neboť slovenská kinematografie nebyla na úplnou nezávislost připravená a ze své částečné závislosti bezesporu těžila. Tato závislost však v praxi znamenala například to, že každý slovenský scénář musel být poslán do Prahy a schvalován ústředním ředitelstvím ČSF (ÚŘ ČSF), zatímco kupříkladu vydávání nových románů slovenských spisovatelů schvalování v Praze nepodléhalo.⁵⁾ Ústřední ředitel dále ve vztahu k ČSF Bratislava schvaloval např. kulturně politické akce v zahraničí, všechny zahraniční koprodukce nebo kooperace, zásady mzdové politiky nebo plány investic a technického rozvoje.⁶⁾ Potřeba větší samostatnosti slovenského filmu byla vnímána i ve vedení ČSF ještě předtím, než se v Československu začalo otevřeně mluvit o federalizaci, jak dokazuje mj. dokument týkající se organizačních změn ústředního ředitelství: „Jeví se

potřebným svěřit oblastnímu ředitelství ČSF v Bratislavě [...] komplexní odpovědnost za rozvoj filmového podnikání na Slovensku. Oblastní ředitel [...] má nést v budoucnosti plnou a nedílnou odpovědnost za filmovou tvorbu, za rozvoj filmové distribuce na Slovensku a za vytváření dalších nezbytných podmínek k tomu, aby slovenská kinematografie se zdárně vyvíjela.“⁷⁾

Hlavními aktéry organizačních změn byli pochopitelně nejvýše postavení muži obou národních kinematografií, konkrétně český politik Alois Poledňák, který byl Ústředním ředitelem ČSF téměř po celá 60. léta (od 6. července 1959 do 22. září 1969) a slovenský básník Ctibor Štítnický, který byl oblastním ředitelem ČSF Bratislava od 1. ledna 1967, kdy bylo oblastní ředitelství vytvořeno, do 7. listopadu 1969. Aby byl přechod na samostatné organizace od 1. ledna 1969 co nejplynulejší, došlo již během roku 1968 po dohodě představitelů obou kinematografií k výraznému přenesení pravomocí do Bratislavy a působnost ÚŘ ČSF se čím dál více omezovala jen na českou kinematografii. Nejdříve byly od 1. května 1968 přeneseny pravomoci přímo na oblastního ředitele ČSF Bratislava,⁸⁾ poté byla s účinností od 1. července 1968 rozhodnutím ústředního ředitele ČSF převedena působnost ekonomického útvaru ÚŘ ČSF na obdobný útvar Oblastního ředitelství ČSF v Bratislavě,⁹⁾ čímž Bratislava získala hospodářskou nezávislost. Rozšířením pravomocí zahraničního oddělení dále vznikl zárodek budoucí slovenské obdoby Filmexportu s názvem

4) Čl. 2 odst. 2 Ústavního zákona č. 143/1968 Sb. o československé federaci.

5) Miloš Fiala, Film, federace — a nová vlna [rozhovor se Ctiborem Štítnickým]. *Rudé právo* 49, 1968, č. 305 (9. 11.), s. 3.

6) Zásady řízení a organizace na Ústředním ředitelství Československého filmu, s. 12. NFA, nezpracovaný fond Ústředního ředitelství Československého filmu (f. ÚŘ ČSF), k. R13/BI/5P/2K.

7) Dokument z podzimu 1967, b. d. NFA, nezpracovaný f. ÚŘ ČSF, k. R12/AII/1P/6K.

8) Zásady federativního usporiadania slovenského filmu, b. d., s. 6. NFA, nezpracovaný f. ÚŘ ČSF, k. R13/AI/1P/9K. Srov. Správa o komplexnom rozboře činnosti Československého filmu Bratislava za rok 1968, s. 1. NFA, nezpracovaný f. ÚŘ ČSF, k. R13/AI/4P/9K. Ani jeden z dokumentů neuvádí přesné vymezení přenesených pravomocí, ale lze se domnívat, že se jednalo o většinu pravomocí, které mohl ústřední ředitel ČSF na Slovensku uplatňovat.

9) Rozhodnutí o přenesení pravomocí v řízení slovenského filmu, s. 1. NFA, nezpracovaný f. ÚŘ ČSF, k. R13/AI/1P/9K.

Slovakofilm.¹⁰⁾ Navíc byla rozhodnutím ředitele ČSF Poledňáka od 1. července 1968 zřízena Slovenská pojičovna filmov Bratislava¹¹⁾ jako samostatný podnik v rámci ČSF Bratislava.¹²⁾ Oba tyto závody byly již organizačně začleněny do působnosti Oblastního ředitelství ČSF v Bratislavě, které nadále spravovalo své záležitosti samostatně, i když bylo stále oficiálně navázáno na centrální úřady.

Stejně jako federativní uspořádání státu bylo i rozdělení kinematografie na federálních principech z pochopitelných důvodů vnímáno na Slovensku jednoznačně pozitivně, což dokládají i optimistická slova Ctibora Štítnického: „Nerovnoprávné postavení slovenského filmu působilo často negativně, vyvolávalo alergii a komplexy. S osamostatněním naší kinematografie, k níž právě dochází, zmizí zábrany, neboť se vytvářejí rovnocenné podmínky. V nejbližších 4–5 letech, kdy se na Kolibě dobuduje výrobně technická základna, vzniknou normální předpoklady pro tvořivé soutěžení našich bratrských národů i na tomto poli.“¹³⁾

Přestože rozdělení ČSF bylo fakticky provedeno již v průběhu roku 1968, stále chyběl veřejný slavnostní akt, který by toto rozdělení stvrdil. Jako příhodným se jevílo konání Dnů českého filmu v bratislavském kině Mier 12. a 13. prosince 1968. Při té příležitosti byla v pátek 13. prosince 1968 v budově SNR slavnostně podepsána smlouva, jejímiž signatáři byli hlavní představitelé obou kinematografií Alois Poledňák a Ctibor Štítnický.¹⁴⁾

Důležitější než obsah a právní význam této smlouvy se zdá být samotný akt jejího podpisu.

Bylo žádoucí nějak veřejně a oficiálně obě národní kinematografie odloučit, ačkoliv fakticky již do jisté míry odloučené byly,¹⁵⁾ což potvrzuje Poledňák v rozhovoru pro *Květy*, když na otázku, zda k rozdělení kinematografie vlastně došlo již jeho červnovým rozhodnutím, odpovídá následovně: „Ano, došlo k tomu, že vedení slovenského filmu v Bratislavě dostalo stejnou pravomoc, jakou mělo do té doby naše ústřední ředitelství v Praze.“¹⁶⁾ Rozhodně tedy nelze smlouvu vnímat jako akt diskontinuity, ale pouze symbolické završení procesu decentralizace, jenž probíhal nejen v roce 1968, ale i dříve v průběhu 60. let.

O tom, že smlouva měla především deklaraci a proklamační povahu, svědčí také fakt, že ji podepisoval ústřední ředitel v podstatě se svým podřízeným funkcionářem (I. náměstkem). Většinu z toho, co smlouva stanovuje, mohl ústřední ředitel provést jednostranným jednáním podle § 5 vládního nařízení č. 13/1962 Sb., o nové organizaci Československého filmu, který stanoví, že „rozsah pravomoci a odpovědnosti ústředního ředitele Československého filmu a ředitelů podřízených organizací stanoví statut, který vydá ústřední ředitel Československého filmu se souhlasem ministra školství a kultury“. Možná právě z tohoto důvodu se v pozdější zprávě, jež je přílohou usnesení vlády ČSR č. 125/1969 uvádí, že k vnitřnímu rozdělení ČSF na Český film a Slovenský film došlo rozhodnutím ústředního ředitele ČSF a tato smlouva v ní vůbec není zmiňována.

Smlouva se vůbec nezmiňuje o ÚŘ ČSF, jelikož se v době jejího podpisu stále ještě počítalo (stejně jako po celou dobu příprav federace) se zřízením nového federálního orgánu, který by nahra-

10) Václav Macek – Jelena Paštéková, *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin: Osveta 1997, s. 263.

11) NFA, f. ÚŘ ČSF (nezpracováno), k. R8/AII/3P/7K.

12) Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1966–1970*. Praha: Československý filmový ústav 1976, s. 348.

13) Josef Vagda, *Rok přelomu slovenské kinematografie [rozhovor se Ctiborem Štítnickým]*. *Mladá fronta* 24, 1968, č. 176 (27. 6.), s. 2.

14) V. Bystrov, *Federace i v kinematografii*. *Svobodné slovo* 24, 1968, č. 337 (18. 12.), s. 4. (V tomto článku je smlouva nazývána nepřesně „dekretem“).

15) Jako nepřesné se tedy jeví tvrzení, že k rozsáhlému přenesení pravomocí ústředního ředitele ČSF na oblastního ředitele ČSF Bratislava došlo touto dohodou. J. Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1966–1970*, s. 14 a s. 348.

16) V. Bystrov, Alois Poledňák o budoucnosti českého filmu. *Květy* 18, 1968, č. 43, s. 10.

díl ÚŘ ČSF. Již v Návrhu akčního programu v Československém filmu, který projednala kolegiální porada ÚŘ ČSF 5. dubna 1968, se uvádí: „Je však již dnes zřejmé, že se v dnešní podobě (ÚŘ ČSF — pozn. autora) přezívá a že jeho funkce přejde na společný orgán obou národních částí kinematografie, že to bude orgán koordinující některé společné činnosti a na základě analýz vytvářející koncepční úvahy o rozvoji filmového podnikání.“¹⁷⁾ V průběhu příprav byl tento orgán nazýván Výbor československé kinematografie, Výbor české a slovenské kinematografie nebo také Společný poradní sbor české a slovenské kinematografie. Nemělo se jednat o orgán nadřízený národním kinematografiím, ale spíše o orgán s funkcí poradní, reprezentativní a koordinační. Počítalo se s tím, že bude mít 30 členů a bude paritně složen z představitelů české a slovenské kinematografie, zástupců FITES, Odborového svazu, Svazu novinářů a provozovatelů kin. Scházet se měl jednou za čtvrt roku střídavě v Praze a v Bratislavě a stejně tak se měli po roce střídát v předsednictví ředitelé obou národních kinematografií.¹⁸⁾

Výbor měl posuzovat a projednávat všechny otázky, které představují společný zájem obou národních kinematografií, zejména pak: stav a tendence v rozvoji filmové tvorby, výsledky a činnost distribučních organizací, výsledky a rozvoj zahraničního obchodního podnikání, plány nekomerční činnosti s filmem v zahraničí, plány akcí s domácími a zahraničními filmy (pokud by měly celostátní charakter), úkoly vědecké filmové práce, stav, činnost a plány filmotéky, práci s filmem na československých zastupitelských orgánech, právní normy dotýkající se společných činností a finanční otázky (pokud by měly vztah k federálnímu rozpočtu).¹⁹⁾ Výsledkem projednávání pak

mělo být doporučení ředitelům národních kinematografií.

Strany se však nebyly schopny shodnout na jeho definitivní podobě, o níž nebylo jasno ani po uzavření smlouvy 13. prosince 1968, a lze tedy říct, že byla promeškána příležitost, aby takový kolegiální orgán vůbec vznikl. Ačkoliv práce na přípravě statutu Výboru pokračovaly i v průběhu roku 1969 (jak vyplývá z porad vedení ČSF²⁰⁾), bylo po odvolání Aloise Poledňáka z funkce ústředního ředitele ČSF a jeho nahrazení Jiřím Puršem (23. září 1969) fakticky potvrzeno setrvání ÚŘ ČSF jako ústředního orgánu.

Lze se pouze dohadovat, proč Výbor československé kinematografie nakonec nevznikl a nebylo tak dokončeno zformování symetrického uspořádání ČSF na federálních principech. Jisté důvody jsou však nasnadě — centralistické řízení totiž sice může v některých případech ubírat na efektivitě správy (oproti řízení na principech subsidiarity), ale na druhou stranu zjednodušuje uplatňování moci a kontroly v dané instituci. Kolegiální orgán navíc může být hůře ovládán z vyšších pozic než orgán monokratický, který lze navíc oproti třicetičlennému sboru poměrně jednoduše vyměnit. Především však chystaný Výbor československé kinematografie neměl mít rozhodovací pravomoci, ale měl vydávat pouze doporučení, což by mělo za následek ztrátu centrální kontroly nad kinematografií. Že tyto tendence mohly být vládnoucí ideologií vnímány jako hrozba, částečně potvrzují i pozdější slova Jiřího Purše: „Prosazovaly se návrhy, aby se jednotlivé úseky řídily samostatně, pokud možno bez kulturně politicky vyspělých pracovníků, ale samosprávným systémem. Tyto snahy se projevovaly především v návrzích na zrušení Ústředního ředitelství Čs. filmu, na atomizaci filmových podni-

17) Návrh akčního programu v Československém filmu, s. 3. NFA, nezpracovaný f. ÚŘ ČSF, k. R13/BI/5P/3K.

18) Výbor československé kinematografie (koncepce), b. d., s. 2. NFA, nezpracovaný f. ÚŘ ČSF, k. R12/AII/1P/6K.

19) Výbor československé kinematografie (Výbor české a slovenské kinematografie) (koncepce), b. d., s. 2. NFA, nezpracovaný f. ÚŘ ČSF, k. R12/AII/1P/6K.

20) Např. NFA, nezpracovaný f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/4P/7K nebo NFA, nezpracovaný f. ÚŘ ČSF, k. R13/AI/2P/5K.

ků a úplnou autonomii jednotlivých tvůrčích skupin...²¹⁾

Podobně jako s Výborem československé kinematografie tomu bylo s novou zákonnou úpravou filmu. V ČSF byla dlouhodobě pocítována potřeba doplnit či nahradit dosavadní nedostatečnou úpravu, kterou představoval především dekret presidenta republiky č. 50/1945 Sb., o opatřeních v oblasti filmu, a vládní nařízení č. 13/1962 Sb., o nové organizaci Československého filmu. Práce na zákoně probíhaly kontinuálně před i po roce 1968 a i když žádný zvláštní zákon nakonec nebyl přijat a zmíněné dva předpisy platily po celé období normalizace, tak právě v roce 1968 se zdálo být přijetí zákona velice blízko, opakovaně byl zmiňován v tisku²²⁾ a počítalo se s ním jako se samozřejmostí a nutností.²³⁾

Ačkoliv hlavním cílem zákona bylo lépe přizpůsobit strukturu řízení kinematografie federativně uspořádanému státu, lze v něm hledat i jistý étos tzv. Pražského jara, a to především v jeho § 2 („Tvůrcům filmových děl je zajištěna svoboda volby námětů a způsobu jejich vyjádření a zpracování v souladu s humanitními zásadami socialismu a v souladu s materiálními možnostmi naší společnosti.“). V podobném duchu se pak vyjadřuje i vedoucí legislativního oddělení ČSF Blahoslav Penz v rozhovoru z července 1968: „Jestliže však centrální, direktivní řízení nadále již nevyhovuje ve výrobní sféře našeho národního hospodářství, pak tím spíše zastaralo v oblasti svobod-

né tvorby, kulturní a umělecké činnosti. Pro další úspěšný vývoj obou národních kinematografií — české a slovenské — a pro svobodnou tvůrčí práci ve filmu je proto nezbytně třeba, aby i kinematografie měla na jedné straně zajištěnou záštitu, ale na druhé straně i podporu ze strany státu takovou normou, která by kinematografii určovala pevné místo v celé české a slovenské národní kultuře a ponechávala jí současně i dostatečný prostor a kompetenci v oblasti správní.“²⁴⁾

Ohledně přijetí zákona Penz dále uvádí, že se předpokládá, „že o hlavních zásadách zákona měla by rozhodnout vláda v průběhu třetího čtvrtletí letošního roku a ve čtvrtém čtvrtletí měl by být zákon předložen k projednání a schválení Národním shromážděním.“²⁵⁾ Není však překvapivé, že po radikální změně politických podmínek již nebyla vůle takto zásadní normu schvalovat. To však nic nemění na faktu, že přípravy zákona pokračovaly i v průběhu roku 1969, jen už se nejednalo o federální zákon, ale o dva zvláštní zákony pro českou a slovenskou kinematografii.

Jelikož byl nový zákon (či zákony) v nedohlednu a stále chyběl jakýkoliv právní předpis týkající se nového uspořádání, tak vláda ČSR na schůzi dne 25. června 1969 svým usnesením č. 125/1969 alespoň vzala na vědomí „Zprávu o organizačních opatřeních v oblasti Československého filmu v důsledku federálního uspořádání státu a zásady ekonomického řízení“.²⁶⁾ Druhým bodem tohoto usnesení byl zpětný souhlas s tím, aby filmové

21) Jiří P u r š, *Obrysy vývoje československé znárodněné kinematografie (1945–1980)*. Praha: Československý filmový ústav 1985, s. 88.

22) Např.: Anon., Bude nový zákon o filmu? [rozhovor s Blahoslavem Penzem]. *Záběr* 1, 1968, č. 14, s. 3. V. B y s t r o v, Alois Poledňák o budoucnosti českého filmu. *Květy* 18, 1968, č. 43, s. 10.

23) „Dochází k tomu, že čs. kinematografie [...] je stále víc rozdělována různými předpisy, praktikami a stupni řízení. Bude proto nutno neprodleně přistoupit k přípravě zákona o čs. kinematografii, který by právně zabezpečoval zájmy společnosti na rozvoji filmové tvorby a na podmínkách jejího šíření.“ Návrh akčního programu Československého filmu, s. 1–2. NFA, nezpracovaný f. ÚŘ ČSF, k. R13/BI/5P/3K.

24) Anon., Bude nový zákon o filmu? [rozhovor s Blahoslavem Penzem]. *Záběr* 1, 1968, č. 14, s. 3.

25) Tamtéž.

26) Usnesení vlády č. 125/1969 z 25. 6. 1969. NFA, nezpracovaný f. ÚŘ ČSF, k. R8/AII/3P/7K. Jednalo se v podstatě o formální schválení dohody ústředního ředitele A. Poledňáka s náměstkem ministra pro plánování J. Matouškem ze 7. 1. 1969. Zpráva o výsledcích rozboru hospodářské činnosti Ústředního ředitelství Čs. filmu za rok 1969, s. 15. NFA, nezpracovaný f. ÚŘ ČSF, k. R13/AI/2P/4K.

podniky hospodařily podle zásad zainteresovanosti na hrubém důchodu. Nově tedy měly být podniky ČSF²⁷⁾ (a v návaznosti na to i jejich pracovníci) motivovány k větší efektivitě, jelikož neodváděly veškerý svůj zisk, ale pouze procentní odvod z hrubého důchodu ve výši 16 %, jak bylo určeno v příloze usnesení s názvem Zásady ekonomického řízení českého filmu.²⁸⁾

Celé výše uvedené usnesení však bylo značně provizorní, nouzové a zaměřené především na vyřešení ekonomických otázek. Přijato bylo až po dlouhém projednávání a připomínkovém řízení,²⁹⁾ a jak později uvádí vedoucí legislativního oddělení Blahoslav Penz, tak nebylo doprovázeno řádnou právní delimitací Českého filmu od federálního ČSF.³⁰⁾

Jako určitý zrcadlový protějšek tohoto usnesení lze vnímat usnesení vlády SSR č. 282/1969 ze dne 15. září 1969, kterým bylo vzato na vědomí konstituování Slovenského filmu a jeho začlenění do oblasti rozpočtu SSR. Toto usnesení mělo v zásadě stejnou strukturu jako to české — jeho součástí byla Správa o organizačních opatřeních v oblasti Československého filmu, vykonaných v důsledku federativního usporiadania štátu a Zásady ekonomického riadenia Slovenského filmu s platností od 1. ledna 1969.³¹⁾

Po srpnu 1968 docházelo k opětovnému přesouvání pravomocí na federální orgány především v ekonomické oblasti, kde byla zlikvidována hospodářská reforma a ekonomika tak byla opět řízena jako jeden celek.³²⁾ Jednotlivé články ústav-

ního zákona o československé federaci se dostávaly čím dál více do rozporu s normalizační realitou a vývoj směřoval k nutné revizi tohoto zákona.³³⁾ K té došlo prostřednictvím ústavních zákonů č. 125/1970 Sb. a č. 126/1970 Sb. přijatých dne 20. prosince 1970. Především první z nich zásadně změnil celou původní koncepci federace a vytvořil „vysoce centralizovanou pseudofederaci“.³⁴⁾ Jisté paralely k tomuto vývoji je možné hledat i v uspořádání československé kinematografie.

Z tohoto pohledu je důležitá Zpráva o situaci v čs. kinematografii vypracovaná vedením ČSF, kterou předložil předsednictvu ÚV KSČ stranický ideolog a tajemník ÚV KSČ Jan Fojtík dne 12. ledna 1970 a jež potvrdila, že československá kinematografie bude směřovat zpět k větší míře centralizace. Jako doklad z ní uveďme následující odstavec (o jehož důležitosti svědčí i fakt, že je jako jediný z celé zprávy podtržený): „Současná politická situace vyžaduje posílit centrální uplatňování stranické kulturní politiky, jednotného ideového postupu v celé československé kinematografii, a to především v zásadních koncepčních obsahových otázkách tvorby. Stejně tak je též nutné, aby čs. kinematografie vystupovala i navenek jako celek při respektování národních zvláštností a zájmů.“³⁵⁾

Zpráva rovněž potvrdila nutnost ponechání ÚŘ ČSF, které bude právě tento jednotný ideový a organizační postup zaručovat: „Při organizační struktuře vycházet z toho, že je třeba ponechat malý řídicí orgán na federální úrovni (Ústředí

27) Vyjma Filmových laboratoří a Filmového průmyslu.

28) Zásady ekonomického řízení českého filmu (příloha usnesení vlády č. 125/1969). NFA, nezpracovaný f. ÚŘ ČSF, k. R8/AII/3P/7K.

29) Dokument pro poradu vedení ÚŘ, Věc: Organizační a ekonomické opatření v oblasti Českého filmu, 22. 7. 1969. NFA, nezpracovaný f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/4P/7K.

30) Blahoslav Penz, Vývoj a organizační změny, 25. 5. 1970. NFA, nezpracovaný f. ÚŘ ČSF, k. R8/AII/3P/7K.

31) *Správa o komplexnom rozboře činnosti Slovenského filmu Bratislava za rok 1969*. Bratislava: Ústredí slovenského filmu 1970, s. 1.

32) Jan Rychlík, *Češi a Slováci ve 20. století: spolupráce a konflikty 1914–1992*. Praha: Vyšehrad 2012, s. 504.

33) Tamtéž.

34) J. Grónský, c. d., s. 284.

35) Zpráva o situaci v čs. kinematografii, b. d. (vzata na vědomí předsednictva ÚV KSČ 12. 1. 1970), s. 7. NA, f. KSČ – Ústřední výbor 1945–1989, Praha – předsednictvo 1966–1971, sv. 114, ar. j. 187, bod 5.

československé kinematografie), který bude koordinovat a s konečnou platností schvalovat politicko-ideové plány tvorby české a slovenské kinematografie, řešit otázky zahraničních styků, zahraničního obchodu, určovat základní koncepce filmové distribuce, základní otázky mzdové, honorářové a cenové, základní legislativní a právní otázky, základní otázky technického rozvoje a otázky vědeckovýzkumného charakteru.³⁶⁾

Až do října 1970 pak nebyly řádně odděleny organizace ČSF a Český film, přičemž ta druhá existovala do jisté míry jen na papíře. Konstituování Českého filmu sice bylo usnesením č. 125/1969 vzato vládou ČSR na vědomí, ale jeho ústřední ředitelství stále splývalo s ÚŘ ČSF (Český film např. neměl vlastního ředitele). Zároveň se ve Zprávě o zhodnocení činnosti a výsledku hospodaření výrobně hospodářské jednotky Čs. film za rok 1969 hovoří o tom, že Český film a Slovenský film jako dva samostatné podniky byly vytvořeny „v rozporu se zákonnými normami“.³⁷⁾ Bohumil Steiner (od 1. října 1969 I. náměstek ústředního ředitele ČSF pro oblast českého filmu) byl sice od 1. listopadu 1969 pověřen také jako ústřední ředitel Českého filmu, ale není zcela jasné, jak se tyto dvě jeho funkce odlišovaly nebo zda se zcela překrývaly. Tento poněkud chaotický stav měla napravit až téměř dva roky od nabytí účinnosti ústavního zákona o československé federaci směrnice ústředního ředitele ČSF č. I-336 ze dne 25. října 1970, kterou bylo zřízeno na území ČSR organizační seskupení Český film, jež tvořilo ředitelství Českého filmu a jemu přímo podřízené podniky.³⁸⁾

Poznámka:

Dokumenty byly přepsány dle původních originálů, včetně přibližné grafické úpravy.

Edice sestává z následujících dokumentů

- I. Federativní uspořádání Československého filmu a vzájemná spolupráce
- II. Usnesení vlády České socialistické republiky ze dne 25. června 1969 č. 125 ke zprávě o organizačních opatřeních v oblasti Československého filmu v důsledku federálního uspořádání státu a o zásadách ekonomického řízení Českého filmu
- III. Příloha k usnesení vlády ČSR č. 125/1969 — Zásady ekonomického řízení Českého filmu
- IV. Zpráva o organizačních opatřeních v oblasti Československého filmu v důsledku federativního uspořádání státu a zásady ekonomického řízení Českého filmu
- V. Federální zákon o československé kinematografii

Ferdinand Fořt

36) Tamtéž.

37) *Zpráva o zhodnocení činnosti a výsledku hospodaření výrobně hospodářské jednotky Čs. film za rok 1969*. Praha: Československý film 1970, s. 4. Důvod tohoto rozporu už však zpráva neuvádí a zdá se, že vytvoření Českého a Slovenského filmu bylo v souladu s § 1 odst. 4 vládního nařízení č. 13/1962 Sb.

38) *Zpráva o zhodnocení činnosti a výsledku hospodaření výrobně hospodářské jednotky Čs. film za rok 1970*. Praha: Československý film 1971, s. 1.

Dokumenty k federalizaci Československa v kinematografii

I.

FEDERATIVNÍ USPOŘÁDÁNÍ ČESKOSLOVENSKÉHO FILMU A VZÁJEMNÁ SPOLUPRÁCE³⁹⁾

Představitelé Československého filmu, vědomi si toho, že rozvoj kinematografie jako nedílné součásti socialistické kultury je úzce spjatý s talentem tvůrců, s jejich tvůrčím úsilím a s kulturní politikou v této oblasti, uznávající národní osobitost a národní tradici filmové kultury, jsou přesvědčeni v souladu s rovnoprávným postavením dvou suverénních bratrských národů Čechů a Slováků, vyjádřeným v ústavním zákoně č. 143/1968 Sb. o československé federaci, že nejlepší zárukou plného rozvoje obou národních kinematografií je jejich rovnoprávné postavení a rovnocenné podmínky.

Proto se dohodli a svými podpisy stvrzují svébytnost

ČESKÉ NÁRODNÍ KINEMATOGRAFIE

a

SLOVENSKÉ NÁRODNÍ KINEMATOGRAFIE

jako dvou rovnoprávných a samostatných národních organizací. Zahrnují v sobě celou oblast národní filmové tvorby, zpracování, distribuce a vývozu a dovozu filmu. Pro obě národní kinematografie platí tyto zásady:

39) Nepodařilo se dohledat originál smlouvy, ale pouze její opis a dále její pracovní verzi ve slovenském jazyce (lze předpokládat, že byla podepsána v dvoujazyčné verzi). Jako vzor pro tuto edici byl použit Opis smlouvy Federativní uspořádání československého filmu a vzájemná spolupráce ze 13. 12. 1968. NFA, nezpracovaný f. ÚŘ ČSF, k. R12/AII/1P/6K.

- 1.) Kinematografie bratrských národů Čechů a Slováků představují dvě rovnoprávné samostatné národní organizace Český film a Slovenský film.
- 2.) V čele obou národních kinematografií jsou rovnoprávná ústředí, která jsou vrcholnými orgány řízení národních filmových organizací. Ústředí českého filmu podléhá přímo české národní vládě a Ústředí slovenského filmu podléhá přímo slovenské národní vládě.
- 3.) V čele ústředí národních kinematografií stojí v rovnoprávném postavení ústřední ředitelé, které jmenuje a odvolává národní vláda.
- 4.) Obě národní kinematografie respektují zásady Dekretu č. 50/1945 Sb. o znárodnění filmového podnikání a rozvíjejí svoji činnost na socialistických principech.
- 5.) Obě národní kinematografie vytvářejí široký prostor pro svobodu filmového umění v souladu s velkým a zodpovědným posláním socialistické kultury a pečují o jeho šíření doma i v zahraničí.
- 6.) Obě národní kinematografie vytvářejí optimální podmínky pro úzkou všestrannou spolupráci a pomoc pro upevňování vztahu tvůrců pro zabezpečení nejvýhodnějších podmínek pro šíření filmových děl obou národních kinematografií vzájemně v obou národních republikách.
- 7.) Obě národní kinematografie budou úzce spolupracovat formou uzavírání smluvních vztahů mezi partnerskými útvary podle charakteru jejich činnosti.
- 8.) Obě národní kinematografie plně uplatní zásady demokratického řízení a progresivního podnikání, přičemž se budou řídit společně dohodnutými zásadami zejména v těchto otázkách:
 - a) koncepční úkoly perspektivního rozvoje národních kinematografií,
 - b) finanční, plánovací a cenová politika,
 - c) zásady odměňování,
 - d) technické a právní normy,
 - e) zásady devizového hospodaření,
 - f) investiční politika.
- 9.) Vzájemné finanční vztahy budou obě národní kinematografie řešit podle oboustranně dohodnutých zásad.
- 10.) V oblasti zahraniční obchodní činnosti budou platit tyto zásady:
 - a) obě národní kinematografie mají právo vyvážet filmová díla vlastní produkce ve vzájemné úzké spolupráci a pomoci,
 - b) při dovozu filmů ze zahraničí a při nekomerční činnosti obě kinematografie úzce spolupracují,
 - c) obě národní kinematografie mají právo sjednávat a provádět koprodukční, zakázkovou a agenturní činnost.
- 11.) Distribuci zajišťují v obou národních kinematografiích rovnoprávné půjčovny filmů, jejich vzájemné vztahy upravují oboustranné dohody.
- 12.) Vědecko-výzkumnou činnost v oboru filmu zabezpečují samostatná pracoviště, Český filmový ústav v Praze a Slovenský filmový ústav v Bratislavě. Také česká a slovenská filmotéka mají rovnoprávné postavení. Unikátními díly rovnoprávně disponují obě národní kinematografie.
- 13.) Základní principy týkající se obou národních kinematografií upraví zákon o kinematografii a podrobné zásady spolupráce v oblasti zahraničně-obchodní, kulturně-politické a vědecko-výzkumné činnosti v oboru filmu vymezí společně vypracované a schválené statuty.
- 14.) Obě národní filmové organizace budou úzce spolupracovat s uměleckými svazy, především se Svazem filmových a televizních umělců a vytvářet tak podmínky dalšího rozvoje obou národních kinematografií.

- 15.) Obdobně budou rozvíjet spolupráci s odborovými svazy umění a kultury ROH a ostatními ideovými a zájmovými svazy tvůrčích a technických pracovníků.

Přijato a na znamení souhlasu
podepsáno v Bratislavě dne
13. prosince 1968

C. ŠTÍTNICKÝ v.r.
ústřední ředitel
Slovenského filmu Bratislava

A. POLEDŇÁK v.r.
ústřední ředitel
Československého filmu Praha

II.

U S N E S E N Í

vlády České socialistické republiky

ze dne 25. června 1969 č. 125

ke zprávě o organizačních opatřeních v oblasti Československého filmu v důsledku federálního uspořádání státu a o zásadách ekonomického řízení Českého filmu

V l á d a

v důsledku federálního státoprávního uspořádání, jímž byla vymezena výlučná pravomoc v oblasti kultury orgánům republik

I. b e r e n a v ě d o m í

zprávu o organizačních opatřeních v oblasti Československého filmu v důsledku federálního uspořádání státu;

II. s o u h l a s í ,

aby filmové podniky v České socialistické republice (Filmové studio Barrandov, Krátký film, Ústřední půjčovna filmů, Čs. filmexport, Filmové laboratoře, Filmový průmysl) a Ústřední ředitelství Českého filmu s účinností od 1. ledna 1969 hospodařily ve smyslu části II vládního nařízení č. 100/1966 Sb. podle zásad zainteresovanosti na hrubém důchodu s ekonomickými nástroji a pravidly, obsaženými v příloze tohoto usnesení;

III. z m o c ň u j e

ministra financí ČSR provést příslušné změny ukazatelů státního plánu a rozpočtu, popř. ve spolupráci s ministrem kultury navrhnout potřebnou právní úpravu.

Předseda vlády

ing. Stanislav R á z l v.r.

Provedou:

ministr kultury

ministr plánování

ministr financí

III.

P ř í l o h a
k usnesení vlády ČSR
č. 125/1969

ZÁSADY EKONOMICKÉHO ŘÍZENÍ ČESKÉHO FILMU

Na základě dohody ministerstva plánování a ministerstva financí ze dne 7. ledna 1969, podle návrhu Ústředí Českého filmu k otázce režimu hospodaření organizací Českého filmu, přechází Český film s platností od 1. ledna 1969 podle části II. vládního nařízení č. 100/1966 Sb. na systém řízení se zainteresovaností na hrubém důchodu s těmito ekonomickými nástroji a podmínkami:

1. Organizace Českého filmu — Filmové laboratoře a Filmový průmysl — budou v roce 1969 hospodařit nadále podle podmínek platných na rok 1968.
2. Pro ostatní organizace Českého filmu stanoví se tyto nástroje a pravidla:
 - a) odvod z hrubého důchodu ve výši 16 %,
 - b) odvod ze základních prostředků se neprovádí,
 - c) odvod ze zásob se neprovádí,
 - d) odvod z odpisů se neprovádí,
 - e) stabilizační odvod provádějí tyto organizace s úlevou podle § 25 odst. 5 písm. b), základnou pro výpočet stabilizačního odvodu bude schválený rozpis plánu práce na rok 1969,
 - f) minimální výše rezervního fondu se určuje ve výši 1 % z ročního objemu zdrojů fondu pracujících.
3. Odvod ze zisku podle zákona č. 131/1968 Sb. se neuplatňuje.
4. Odvod z přírůstku mezd podle zákona č. 131/1968 Sb. se vztahuje na všechny organizace Českého filmu s tím, že Ústředí Českého filmu projedná samostatně s ministerstvem práce a sociálních věcí a ministerstvem financí výši základny rozhodující pro tento odvod.
5. Výše úroků z provozních úvěrů a další podmínky bankovního styku dohodne Ústředí Českého filmu přímo se Státní bankou československou.
6. Ústředí Českého filmu má pravomoc ukládat podřízeným organizacím dodatkové odvody a provádět redistribuci centralizovaných finančních zdrojů.
7. Souhlasí se zřízením účelového fondu filmové tvorby, který bude soustřeďovat finanční prostředky na tvorbu distribučních filmů.
8. Po provedené kvantifikaci nových ekonomických nástrojů bude přiznána Českému filmu pevná dotace k tržbám za půjčování a prodej filmů při dodržení schváleného finančního vztahu Českého filmu ke státnímu rozpočtu na rok 1969.
9. Financování investic bude zajišťováno vlastními zdroji, úvěrem a individuálními dotacemi ze státního rozpočtu; na rok 1969 jsou závazné dotace, zahrnuté ve schváleném plánu.

IV.

ZPRÁVA O ORGANIZAČNÍCH OPATŘENÍCH V OBLASTI ČESKOSLOVENSKÉHO
FILMU V DŮSLEDKU FEDERÁLNÍHO USPOŘÁDÁNÍ STÁTU
A ZÁSADY EKONOMICKÉHO ŘÍZENÍ ČESKÉHO FILMU

Výrobní hospodářská jednotka kulturního charakteru Československý film byla podle vládního nařízení č. 13/1962 Sb., o nové organizaci Československého filmu, zřízena s působností pro celé území Československé socialistické republiky, a to s odvoláním na ustanovení § 4 dekretu č. 50/1945 Sb., o opatřeních v oblasti filmu. Výrobně hospodářská jednotka Československý film prováděla vlastní výkon státního filmového monopolu.

Dnem 1. ledna 1967 bylo vytvořeno oblastní ředitelství Československého filmu Bratislava s obsáhlými pravomocemi v řízení kinematografie na Slovensku a v minulém roce byla výrobní hospodářská jednotka Československý film v souvislosti s připravovanou federalizací státu s předběžným souhlasem ministra kultury a informací vnitřně fakticky rozdělena na Český film a Slovenský film. Stalo se tak zásadním rozhodnutím ústředního ředitele Československého filmu ve smyslu § 5 cit. vládního nařízení č. 13/1962 Sb. tak, aby oběma kinematografiím byl zaručen svébytný, samostatný rozvoj v rámci národních filmových oborových organizací.

Podniky Československého filmu, existující na území ČSR, stávají se přitom současně organizacemi integračního seskupení Český film.

Federalizace státu však v zásadě změnila předpoklady, za kterých bylo vydáno vládní nařízení č. 13/1962 Sb., o nové organizaci Československého filmu. Je tedy nutné tuto normu nahradit novou: v souladu se záznamem ze zasedání vlády ČSR ze dne 1. dubna 1969 připravuje ministerstvo kultury ČSR návrh zákona o kinematografii a její organizaci v ČSR. Bylo již také jednáno, že na Slovensku bude postup obdobný.

Obě organizace Český film a Slovenský film po vydání zákona budou tedy napříště zcela hospodářsky a organizačně samostatné, přičemž se předpokládá trvale úzká spolupráce ve všech oborech filmové činnosti.

Při postupném zavádění nové hospodářské soustavy byl v Čs. filmu experimentálně ověřován systém hospodaření se zainteresovaností na hrubém důchodu, který by měl být v podstatě zachován i v Českém filmu. Česká filmová tvorba i při své vysoké umělecké a technické úrovni a přes výrazné mezinárodní úspěchy není soběstačná a její udržení jako nezbytné trvalé součásti národní kultury vyžaduje určitou formu dotace, resp. úlev v předepsaných odvodech. Ježto tedy v případě filmu nejde a nesmí jít o činnost motivovanou převážně výdělkem, jsou nutné některé výjimky ze stanovených pravidel části II. vládního nařízení č. 100/1966 Sb.

Připojený materiál „Zásady ekonomického řízení Českého filmu“, jakož i celý předložený návrh, byl předběžně projednán v připomínkovém řízení s ministerstvy financí, plánování, spravedlnosti a vnitra a jejich připomínky byly plně akceptovány a do návrhu pojaty.

V.

FEDERÁLNÍ ZÁKON

o československé kinematografii

Národní shromáždění Československé federativní socialistické republiky se usneslo
na tomto federálním zákoně:

Z á k l a d n í u s t a n o v e n í

1.

Filmové umění tvoří významnou část národní kultury, spoluvytvářející kulturní život a socialistické smýšlení lidu. Je výrazem národního uvědomění a působí jako zdroj poučení, vzdělání, výchovy, informací a zábavy.

Posláním filmového umění je zvyšovat všestrannou kulturní a životní úroveň obyvatelstva, přispívat k rozvoji ušlechtilých lidských vztahů a demokratických zásad socialistické společnosti. Filmová díla obohacují svými hodnotami světové filmové umění a tím přispívají k vzájemnému sblížení a porozumění mezi národy.

2.

Tvůrcům filmových děl je zajištěna svoboda volby námětů a způsobu jejich vyjádření a zpracování v souladu s humanitními zásadami socialismu a v souladu s materiálními možnostmi naší společnosti.

3.

Československá filmová tvorba je reprezentována dvěma svěbytnými filmovými kulturami: českou a slovenskou. Každá z nich vychází z kulturních tradic svých národů a přispívá k prohlubování bratrských vztahů obou našich národů.

Federální a národní orgány poskytují všestrannou pomoc a ochranu národní filmové tvorbě.

S p r á v a a ř í z e n í

4.

Všechna zařízení sloužící filmové tvorbě, jako filmové ateliery, laboratoře, distribuční zařízení, dovoz a vývoz kinematografických filmů a jejich obchodní využití ve veřejném promítání nebo televizním vysílání, jsou zásadně vyhrazeny státu. Výkon výhradního oprávnění se svěřuje příslušným národním filmovým organizacím, pověřených správou a řízením činností upravených tímto zákonem.

5.

K výkonu oprávnění dle § 4 zřizují se samostatné a rovnoměrné národní filmové organizace, sdružující jednotlivé podniky působící v oboru filmového podnikání.

Rozsah oprávnění a náplň činnosti národních filmových organizací určí statut, vydaný národní vládou, která jmenuje ústředního ředitele.

6.

K zajištění celostátního zájmu a k dosažení společných cílů vytvářejí národní filmové organizace Výbor československé kinematografie. Výbor je paritním orgánem obou národních kinematografií. Federální vláda může na výbor přenést zejména tyto pravomoci:

- a) sjednávání mezinárodních filmových dohod,
- b) organizování mezinárodních festivalů doma i v zahraničí,
- c) zajišťování československé účasti v mezinárodních filmových organizacích,
- d) schvalování nižších právních a technických norem pro oblast kinematografie,
- e) koordinace v nekomerčních a reprezentačních stycích.

F i n a n č n í z a j i š t ě n í

7.

Federální a národní vládní orgány zaručují soustavné a účelové podpory národním filmovým organizacím a v jejich prospěch vytvářejí vhodné materiální podmínky.

8.

Federální vláda zajišťuje finanční prostředky na zahraniční reprezentaci československé kinematografie, zejména na pořádání celostátních akcí mezinárodního charakteru a na celostátní filmový archiv.

9.

Národní vlády zajišťují finanční prostředky na dotace národním filmovým organizacím, určené zejména na podporu tvorby filmů pro děti a mládež, filmů vědeckých, technických a filmů o umění a dále na zdokonalení a rozvoj filmové příjímací a projekční techniky a na investiční výstavbu. Rovněž přispívají na náklady dovozu zahraničních filmů určených k distribuci, na dovoz neosvětleného filmového materiálu včetně surovin na jeho zpracování a na dovoz jiného filmového zařízení.

10.

Finanční prostředky, plynoucí z půjčování filmových děl provozovatelům kin, z výtěžků prodeje filmů nebo promítacích práv v tuzemsku i do zahraničí a z ostatní vlastní činnosti náleží podnikům sdruženým v národních filmových organizacích, které s nimi hospodaří podle zásad stanovených obecnými předpisy.

V e ř e j n é p r o m í t á n í f i l m ů

11.

Veřejně mohou být promítána jen taková domácí nebo zahraniční filmová díla, jímž národní filmová organizace vydala distribuční oprávnění.

12.

Veřejné promítání filmů provádějí provozovatelé kin. Mohou jimi být socialistické a společenské právnické osoby, kterým příslušný okresní národní výbor se souhlasem národní filmové organizace udělil oprávnění k provozování jednoho nebo více kin.

13.

Provozovatel je povinen udržovat provozní prostory a zařízení kina na úrovni odpovídající technickým a kulturním požadavkům současnosti a odpovídá za dodržování bezpečnostních, zdravotních a ostatních provozních předpisů.

14.

Domácí tvorba požívá ochrany.

Provozovatel kina je povinen zařadit do počtu během roku promítaných celovečerních filmů nejméně 30 % filmových děl národní tvorby (§ 3). Splněním této povinnosti získává nárok na slevu na daních, dávkách a podobných platbách. Před celovečerním filmem je povinen zařadit periodický zpravodajský film nebo jiný krátký film, event. podle doby trvání celovečerního promítaného filmu oba takové filmy.

Toto ustanovení neplatí pro provozovatele kina se speciální promítací technikou nebo kina se zvláštním určením.

S o u č i n n o s t n á r o d n í c h v ý b o r ů

15.

Okresní národní výbory spolupůsobí při uplatňování zájmů občanů na provozu kin a sledují jejich vhodné územní rozmístění. Přísluší jim:

1) v oblasti správy:

- a) vydávat oprávnění k provozování kin (§ 12),
- b) provádět kontrolu bezpečnostních, stavebních, zdravotních a ostatních zařízení a vydávat příkazy k odstranění závad;

2) v oblasti finanční:

- a) předpisovat a vybírat obecnými předpisy stanovené daně, dávky a poplatky,
- b) kontrolovat správnost výše částek, které z jednotlivých kin mají být odváděny národní filmové organizaci;
- c) poskytovat úlevy a dotace na provoz nerentabilních kin;

3) v oblasti investiční:

povinnost finančně se podílet na investiční výstavbě, rekonstrukci a údržbě kin, jejich zařízení a vybavenosti.

Z v l á š t n í u s t a n o v e n í

16.

Zahraniční filmoví podnikatelé mohou natáčet filmová díla nebo jejich části v tuzemsku jen se souhlasem národní filmové organizace. Tato podmínka se netýká činnosti akreditovaných zahraničních zpravodajských agentur a zahraničních filmových reportérů.

17.

Poskytování filmových děl nebo jejich částí či složek pro televizní nebo rozhlasové vysílání nebo k jinému užití tuzemskou nebo zahraniční organizací se provádí na podkladě smluv, uzavřených příslušným podnikem sdruženým v národní filmové organizaci a s jejím souhlasem.

18.

Práva autorů, výkonných umělců, výrobců zvukových snímků, rozhlasových a televizních organizací a jejich právních nástupců, zaručená autorským zákonem a mezinárodními smlouvami, jejichž je Československá socialistická republika účastníkem, zůstávají tímto nedotčeny.

19.

Názvy, znaky, symboly a znělky, užívané Výborem čs. kinematografie, národními filmovými organizacemi a podniky v nich sdruženými, nesmí být bez jejich souhlasu užito jinou osobou nebo organizací.

20.

Ustanovení tohoto zákona se nevztahují na činnost zájmových kroužků filmových amatérů, zřízených při společenských organizacích, pokud jejich činnost je omezena na společenské organizace a národní či mezinárodní soutěže. Amatérsky vytvořené filmy mohou být přejímány do veřejného promítání jen na podkladě souhlasu národní filmové organizace.

Z á v ě r e č n á u s t a n o v e n í

21.

Národní vlády se zmocňují vydat podle potřeby předpisy k provedení tohoto federálního zákona. Národní vlády jsou oprávněny také stanovit výjimky z výhradního oprávnění podle § 4, zejména ve prospěch některých státních orgánů, institucí, organizací či podniků, a to pokud jde o tvorbu a distribuci jejich péčí vzniklých filmů výchovných, vědeckých, propagačních apod.

22.

Zrušují se:

ustanovení § 1, odst. 3 a § 4 dekretu presidenta republiky čí. 50/1945 Sb., o opatřeních v oblasti filmu, vládní nařízení čí. 13/1962 Sbírky o nové organizaci Československého filmu.

23.

Tento zákon nabývá platnosti dnem

Dafa-film (1928) 1930–1954

Společnost Dafa-film vznikla roku 1930, kdy zakladateli a majiteli Dr. Arthuru Feistovi, který pocházel z německy mluvící rodiny v Turnově, bylo vydáno povolení k provozování živnosti.¹⁾ Hlavní obchodní náplní společnosti byla převážně distribuce německých filmů, ale také natáčení nových českých filmů, na kterých spolupracovala i s německými a rakouskými herci, přechodně žijícími v Praze.²⁾

Původně se Dafa-film věnovala výhradně distribuci filmových pásů pro jednotlivá kina. Z mnoha jí distribuovaných filmů byly některé na počátku třicátých let 20. století recenzovány v domácích periodikách. Do této kategorie lze zařadit němý film *AUTO* nebo melodrama *ČERNÝ PLAMEN*, který byl dokonce Ministerstvem vnitra zařazen do kategorie kulturně-výchovných filmů.³⁾

Realizaci vlastních snímků se společnost Dafa-film začala věnovat až v roce 1932, kdy vznikl film *VĚZEŇ NA BEZDĚZI*, který byl natočen v ne-

vyhovujícím filmovém ateliéru na zvukové filmy v Praze-Modřanech.⁴⁾ Později následovaly ještě tyto filmy: *DIAGNOSA X* (1933), *POZDNÍ MÁJ* (1934), *ZA ŘÁDOVÝMI DVEŘMI* (1934), *VÝKŘIK DO SIBÍRSKÉ NOCI* (1935), *WIENER FIAKERLIED* (1936), *SVĚTLO JEHO OČÍ* (1936), *KLATOVŠTÍ DRAGONI* (1937), *KRB BEZ OHNĚ* (1937), *MATČINA ZPOVĚĚ* (1937), *KRÁLOVNA STŘÍBRNÝCH HOR* (1939), *PANÍ KAČKA ZASAHUJE...* (1939), *UMLČENÉ RTY* (1939), *ADAM A EVA* (1940), *PEREJE* (1940) a *PRAŽSKÝ FLAMENDR* (1941).⁵⁾

Během třicátých let byli společnost Dafa-film a její majitel Arthur Feist opakovaně vyšetřováni Policejním ředitelstvím v Praze pro nejrůznější delikty, které se týkaly dopravních nehod firemních vozidel, smrtelného pracovního úrazu⁶⁾ nebo obvinění z hospodářského trestného činu.⁷⁾

Původní sídlo společnosti se nacházelo v čp. 1 ve Štěpánské ulici v Praze, odkud také Arthur Feist řídil své obchodní aktivity. V roce 1935 se

1) Národní filmový archiv (NFA), f. Dafa-film, inv. č. 13, Živnostenský list vydaný dne 30. srpna 1930.

2) Národní archiv (NA), f. Policejní ředitelství — všeobecná spisovna II., spisové období 1941–1951 (PŘ-VS II.), sign. F 284/1, k. 2036, Zpráva obvodního inspektora Antonína Špačka ze dne 23. 2. 1933.

3) Anon., *Filmy. Rozpravy Aventina* 6, 1931, č. 36 (28. 5.), s. 431.

4) Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*. Praha: Československý filmový ústav 1990, s. 227–228.

5) Kol., *Český hraný film II, 1930–1945*. Praha: Národní filmový archiv 1998.

6) NFA, f. Dafa-film, inv. č. 32, Kmenový list na jméno Václav Březenský.

7) „[...] Dr. Pošík zadal jim totiž k promítání film „Černý plamen“ a tímto zavázali se předkládati mu do 15. každého měsíce vyúčtování ohledně promítání filmu v biographech. Této okolnosti však zmínění nedodrželi

musela společnost z důvodu rozsáhlého požáru v obchodních místnostech přestěhovat do nových prostor na Václavské náměstí v Praze. Samotný požár způsobil nejen velké hmotné škody, ale i úmrtí dvou zaměstnanců. Další stěhování nastalo v červenci roku 1939, kdy se společnost přestěhovala do ulice U Půjčovny 4 na Praze 2.⁸⁾

V roce 1939 se vznikem protektorátu Čechy a Morava dochází k mnoha změnám ve fungování filmových společností. Mnozí majitelé přišli o svůj majetek, když nebyli schopni prokázat svůj arijský původ. Majitelé německého původu, ale protektorátní příslušnosti, ochotně přijímali říšskoněmecké občanství, aby mohli snáze získat výhodnější obchodní příležitosti. Této situace využil i majitel společnosti Dafa-film Arthur Feist, který na konci roku 1939 nabyl německé občanství, díky čemuž o rok později snáze arizoval práva k filmové společnosti Moldavia-film.⁹⁾

Kromě arizovaného židovského majetku převzala společnost Dafa-film v roce 1940 provozy kin Moderna v Brně a Palác ve Slezské Ostravě a dále se stala spolumajitelem kina Elektra a Kavárenských a restauračních podniků v Moravské Ostravě.¹⁰⁾

Společnost Dafa-film byla povinně registrována v Českomoravském filmovém ústředí jako společnost, která obchoduje a půjčuje filmy.¹¹⁾ V roce 1942 se pokusila rozšířit své členství jako výrobce celovečerních filmů, ale tato přihláška byla nakonec filmovým ústředím zamítnuta.¹²⁾

Výrazné personální změny představuje rok 1942, kdy majitel Arthur Feist z důvodů vojenské služby v říšské armádě nebyl schopen dále plně řídit společnost, a proto nově vytvořil dvě pozice pro ředitele společnosti. Na pozici prvního ředitele byl jmenován dosavadní obchodní zástupce Karel Fencel,¹³⁾ do pozice druhé ředitelky byla „dosazena“ manželka majitele Erna Feistová (rozená Krbková).¹⁴⁾ Co se týče personální politiky nových ředitelů, můžeme sledovat, že prakticky nedocházelo k obměnám.¹⁵⁾ V únoru roku 1943 bylo u společnosti Dafa-film zaměstnáno celkem šestnáct osob.¹⁶⁾

V souvislosti s blížícím se koncem druhé světové války začali majitelé společnosti Dafa-film tušit, že budou perzekuováni za arizaci židovského majetku a také aktivní spolupráci s německou okupační mocí. Proto v květnu roku 1945 ukryli vybraný majetek společnosti u svých zaměstnan-

a z toho důvodu učinil na ně dr. Pošík trestní oznámení, tím spíše že předpokládal, že mu některé biografy, v nichž film byl promítán, vůbec neudali. Tím dále tvrdí, [že] b[ratr] Faistové financovali některé položky, aby zmenšili výplatu na něho připadajícího obnosu“ [!]. NA, f. PŘ-VS II., sign. F 284/1, k. 2036, Oznámení Policejního ředitelství v Praze ze dne 23. 9. 1931.

8) NA, PŘ-VS II., sign. F 284/1, k. 2036, Dopis společnosti Dafa-film adresovaný Okresnímu policejnímu komisařství na Královských Vinohradech ze dne 24. 2. 1940.

9) NFA, f. Moldavia-film, inv. č. 2, Protokol o smlouvě mezi Moldavia-film a. s. a Dr. Arthurem Feistem. Tomáš L a c h m a n, Moldavia-Film a. s. (1937–1948). *Iluminace* 19, 2007, č. 3, s. 215–216.

10) NFA, f. Dafa-film, inv. č. 17, Rozhodnutí o vyměření členského příspěvku za rok 1941.

11) NFA, f. Českomoravské filmové ústředí (ČMFÚ), inv. č. 346, Dopis ČMFÚ Správě kinematografů v Brandýse nad Orlicí o zamítnutí stížnosti na společnost Dafa-film.

12) „Na základě řízení provedeného o Vašem návrhu bylo zjištěno, že nejsou splněny předpoklady pro výkon shora uvedené činnosti“ [!]. NFA, f. Dafa-film, inv. č. 18, Výměr o zamítnutí návrhu na přijetí.

13) NFA, f. Dafa-film, inv. č. 37. Karel Fencel před příchodem do firmy Dafa-film pracoval v letech 1929–1930 jako obchodní zástupce u společnosti Merkur-film.

14) NA, f. Policejní ředitelství Praha — evidence osob (PŘ-EO), sign. Policejní přihláška Feistová Erna.

15) NFA, f. ČMFÚ, inv. č. 462, Hlášení stavu zaměstnanců k 15. 2. 1943, značka spisu: II D Dafa-film.

16) Kromě dvou ředitelů u společnosti dále pracovali: Václav Souček (disponent, účetní, pokladník a personální vedoucí), Antonín Hirsch (obchodní zástupce), Rudolf Hromádka (expedient), Marie Charvátová (reklamistka), Josef Šlosar (zřízenec), Marie Kramešová (úřednice), Anna Kubíčková (úřednice), Milena Chalupníčková (úřednice), Karel Milec (sluha), Josefa Cimburová (lepička filmů), Bohumila Vybíralová (lepička filmů), Anna Fišerová (lepička filmů), Barbora Skálová (posluhovačka) a Anežka Příbylová (posluhovačka).

ců a u filmových umělců Heleny Bušové a Rudolfa Antonína Dvorského.¹⁷⁾ Manželé Feistovi byli jako občané třetí říše zatčeni a později nuceně odsunuti do Německa.¹⁸⁾

Zestátnění celého filmového průmyslu, které proběhlo podle Dekretu presidenta republiky č. 50/1945 Sb., o opatřeních v oblasti filmu, se pochopitelně vztahovalo i na společnost Dafa-film. Její majetek převzala Česká filmová společnost, která jmenovala na pozici národního správce dosavadního účetního firmy Dafa-film Václava Součka. Dále bylo v plánu předání některých místností Československému filmovému ústavu (ČSFÚ), který je měl využít pro potřeby Filmového archivu.¹⁹⁾

Na Moravě a ve Slezsku došlo k osamostatnění obchodního majetku společnosti Dafa-film. Konkrétně kino Palác ve Slezské Ostravě přešlo pod dozor Místního národního výboru, kde byl jako správce potvrzen dosavadní vedoucí kina. Obdobně se postupovalo i v kině a kavárně Elektra, kde provozy nově zajišťovala Ústřední rada odborů.²⁰⁾

Bývalý ředitel společnosti Karel Fencel zažaloval prostřednictvím Ministerstva informací československý stát kvůli nevyplacené odměně ve výši téměř devět set padesát tisíc korun československých, na kterou měl nárok z doby, kdy působil ve funkci ředitele společnosti Dafa-film. Celý spor mohl být ukončen už v listopadu roku 1946, kdy byla uzavřena mimosoudní dohoda mezi Karlem Fenclem a Ministerstvem informací. Celou tuto dohodu tehdy iniciovalo právní oddělení Státní

půjčovny filmů v Praze.²¹⁾ Tuto dohodu Ministerstvo informací odmítlo respektovat a následně Krajský soud civilní veškeré nároky Karla Fencle zamítl. Navíc mu uložil povinnost do čtrnácti dní uhradit náklady soudního jednání ve výši téměř čtyřicet dva tisíc korun československých.²²⁾

V roce 1949, kdy už proběhla likvidace společnosti v novém statním zřízení, se na krátký čas stal správcem Dr. Karel Myška. Po jeho úmrtí v roce 1950 byl likvidátorem ustanoven Československý státní film (ČSF) v Praze, kde byl odpovědnou osobou za výkon národní správy a likvidace ustanoven úředník ČSF JUDr. Václav Šefrna.

Archivní fond Dafa-film uložený v Oddělení písemných archiválií Národního filmového archivu je velmi torzovitý, neboť většina materiálu byla poničena požárem v roce 1935. Další část materiálu zničil původce v květnových dnech roku 1945. Pro badatele jsou zajímavé kromě částečně dochovaného spisového materiálu především personální spisy jednotlivých zaměstnanců, u kterých lze ve vybraných případech nalézt i osobní fotografie. Za pozornost také stojí spiso- vá dokumentace k provozu kin v Ostravě a Brně. Přestože archivní fond je neúplný, představuje pro badatele zajímavý pramen pro poznání dějin filmových společností na našem území.

Luboš Marek

17) „[...] veškerý majetek manželů Feistových z Prahy II. Wettenglova ul. 4. odvázel se v době před 5. květnem 1945 k úschově na tato místa: Paní Kudrnová Praha-Nusle, Táborská, Paní Helena Bušová, film. herečka Praha, R. A. Dvorský Praha, Marie Kramešová Praha II. U půjčovny č. 4“ [!]. NA, Ministerstvo informací (MI), k. 198, inv. č. 211, Protokol ze dne 5. června 1945.

18) NA, f. MI, k. 198, inv. č. 211, Protokol ze dne 5. června 1945. Manželka Erna Feistová byla po dvou dnech z vazby propuštěna.

19) „Po telefonické rozmluvě s Vámi sdělujeme, že místnosti po [firm]ě Dafa-film byly přiděleny Československému filmovému ústavu s výjimkou čtyř místností, užívaných státní výrobou /řed. Feix/. Těchto místností bude použito pro Filmový archiv“ [!]. NA, f. MI, k. 198, inv. č. 211, spis čj. 81457/1945.

20) NFA, f. Dafa-film, inv. č. 194, Zpráva o služební cestě Václava Součka uskutečněné ve dnech 24. 4.–1. 5. 1946.

21) NFA, f. Dafa-film, inv. č. 205, Protokol o mimosoudní dohodě ze dne 3. listopadu 1947.

22) NFA, f. Dafa-film, inv. č. 205, Opis rozsudku Krajského soudu civilního v Praze, číslo spisu Ck XI a 261/47.

Filmy Církve československé husitské jako akvizice sbírky neprofesionální kinematografie v NFA

Poměrně rozsáhlou akvizici pro sbírku neprofesionální kinematografie v NFA představuje kolekce snímků, získaná darem od Církve československé husitské (CČSH), přesněji od Ústředního archivu a muzea CČH. Na šedesát titulů na filmových kopiích 16 mm, většinou černobílých a němých, bylo natočeno v rozmezí let 1950–1982. Žánrově lze filmy rozdělit do tří kategorií: snímky osvětové, portréty a reportáže, v nichž CČSH zachycovala významné události.

Církev československá husitská vznikla na počátku ledna 1920 nejprve jako Církev československá (CČS).¹⁾ Ze své podstaty byla specificky českou národní církví. Založili ji modernističtí katoličtí duchovní v čele s Karlem Farským (1880–1927), kteří se odštěpili od římskokatolické církve, vzhledem k emancipační politice nově vzniklé republiky po rozpadu Rakouska-Uherska vnímané jako jeden z nástrojů habsburské protičeské politiky. CČS z počátku hledala svůj charakter. Po orientaci na pravoslaví a slovanství ji rozhodujícím způsobem formoval právě Farský, když spolu s Františkem Kalousem (1881–1965) vydali roku 1922 *Československý katechismus*:

učebnice pro mládež i věřící církve československé, v němž definovali základy věrouky církve. Prosazující se CČS ochromily události spjaté s druhou světovou válkou. Z nařízení protektorátních úřadů byla přejmenována na Církev českomoravskou (1940) a na Slovensku a Podkarpatské Rusi, kde počet obcí CČS byl minimální, došlo přímo k jejímu zrušení. Po květnu 1945 se církev vrátila ke svému původnímu názvu. Její další vývoj zkomplikovali kněží a laici, napojení na komunistickou stranu, která v únoru 1948 převzala moc ve státě. Někteří z odpůrců těchto tendencí v CČS byli pro svůj nesouhlas vězněni. V druhé polovině 60. let podporovala církev demokratizaci politického života a v srpnu 1968 odsoudila vstup vojsk Varšavské smlouvy, čímž se explicitně přihlásila k husitskému duchovnímu odkazu, a následnou okupaci Československa. V roce 1971 se církev přejmenovala na Československou církev husitskou a toto jméno nese dodnes. K nejvýznamnějším událostem v životě CČSH po roce 1989 patří vstup do Společenství evangelických církví v Evropě (1994) a zvolení ženy do biskupského úřadu (Jana Šílerová v olomoucké diecézi

1) Stanovení přesného data vzniku CČS není jednoznačné. Viz David Frýdl, *Zrod Církve československé (husitské)*. In: Tomáš Bůtka (a kol.), *90 let Církve československé husitské*. Praha: Církev československá husitská ve spolupráci s Náboženskou obcí CČSH 2010, s. 17–29.

v letech 1999–2013). Dále do nich můžeme zahrnout založení a praktické oddělení slovenské diecéze od diecézí v České republice (2002) a vznik samostatné diecézní rady ve Slovenské republice. V současnosti je CČSH jednou z 38 církví a náboženských společností registrovaných u ministerstva kultury. Po celé České republice čítá více než 300 obcí.

Mezi získanými filmovými materiály zaujímá výlučné místo reportáž 30 LET CÍRKVE ČESKOSLOVENSKÉ, kterou pro Ústřední radu CČS natočil Kamil Kácha, podepsaný pod většinou zpřístupňovaných filmů. Titul o délce asi 30 minut zachycuje přípravu na oslavu výročí a události s jubileem přímo spjaté. Vystupují v něm osobnosti, objevující se i v dalších titulech. Patří k nim František Kovář, tehdejší patriarcha CČS,²⁾ František Plechatý, místopředseda ústřední rady, pověřený vedením jubilejního roku, a Miroslav Novák, biskup pražský. Vedle instalací nových biskupů jednotlivých diecézí má film tři tematické vrcholy: pražské zahájení putovní výstavy k 30. výročí CČS (červen 1950), třetí řádný sněm CČS (červenec 1950) a zahájení činnosti Husovy československé bohoslovecké fakulty (říjen 1950). Film otevírá slavnostní bohoslužba v Chrámu sv. Mikuláše na pražském Staroměstském náměstí, kde byla CČS 11. 1. 1920 vyhlášena. Zakončuje jej odhalení památníku v Husově sboru na Smíchově. Tam byla 8. 1. 1920 v Národním domě na schůzi kněží Klubu reformního duchovenstva CČS založena.

Obrazový materiál filmu 30 LET CÍRKVE ČESKOSLOVENSKÉ posloužil ke vzniku dalších filmů kratší metráže, vycházejících z dílčích témat ústředního titulu. Jako nejnosnější se v tomto směru ukázala výstava k 30. výročí založení CČS, neboť se po pražské instalaci, v letech 1950–1951, přesunovala do dalších českých měst (Teplíce,

Rakovník, Hradec Králové, Náchod, Havlíčkův Brod, Olomouc, Brno, Jihlava, Tábor, České Budějovice, Plzeň, Louny a Hranice). Téměř každé expozici byl věnován samostatný film.

Další reportáže z přírůstkovaných titulů lze tematicky rozdělit na záznamy otevírání Husových sborů (Lipník nad Bečvou, Prostějov, Strakonice) nebo položení základního kamene sboru (Příbram)³⁾ a záznamy poutí, z nichž nejčastěji jde o poutě ve Škodějově, rodišti Karla Farského (1957, 1967 a 1982). Reportáže týkající se vnitřního fungování CČSH zastupují snímky SVĚCENÍ NOVÝCH DUCHOVNÍCH a POVĚŘENÍ NOVÝCH KAZATELŮ (oba 1950), PRVNÍ FESTIVAL PĚVECKÝCH SBORŮ CČS (1950), KURS PRO LAICKÉ PRACOVNÍKY V DUCHOVNÍ PÉČI O MLÁDEŽ V NOVÉ VSI NAD NISOU 26. 12. 1950 AŽ 2. 1. 1951, CELOCÍRKEVNÍ IDEOVÁ SOUTĚŽ JEDNOT MLÁDEŽE V BRNĚ ROKU 1951, OKRSKOVÝ DEN VE ŽLUTICÍCH, VI. ŘÁDNÝ SNĚM 1981, TÁBOR CIDLINA. SYNODA 1981. Širší společenský rozměr má titul ZAVÁTÉ ŠLÉPĚJE (1947), zachycující slavnostní odhalení stejnojmenného sousoší Jaroslava Šlezingra na památku obětí hrotovecké tragédie,⁴⁾ a NÁŠ SLIB (1950), v němž moravský biskup CČS František Sedláček vykonává tryznu za oběti, popravené gestapem v areálu Kounicových kolejí v Brně.

Početnou skupinu titulů tvoří filmy věnované jednotlivým církevním hodnostářům, kteří jsou nejčastěji zachyceni při výkonu svých pracovních povinností (PATRIARCHA ČESL. PHDR. A THDR. FRANTIŠEK KOVÁŘ V OSTRAVĚ aj.), oslavách životních jubileí (OSMDESÁTINY SLEZSKÉHO BISKUPA FERDINANDA STIBORA aj.) nebo při rozloučení na cestě poslední (POHŘEB ŽEHEM BISKUPA CČM ST. KORDULE aj.). Zvláštním případem portrétu osobnosti bez její přítomnosti před kamerou je snímek Josefa Dolejša Po

2) František Kovář zastával post patriarchy CČS v letech 1946–1961.

3) Husovým sborem jsou v CČSH nazývány církevní stavby (kostel nebo modlitebna). Slovo „sbor“ v něm má asociovat shromažďování lidu.

4) V Hrotovicích 8. 5. 1945 sovětská vojska omylem svrhla do davu tři pumy, které usmrtily 120 občanů, mezi nimi 42 členů CČS.

STOPÁCH KARLA FARSKÉHO (1968), zaměřující se na místa se zakladatelem ČČS spojená.⁵⁾ O pár let později věnoval týž autor film POSEL MÍRU Miroslavu Novákovi, který v letech 1961–1990 zastával v ČČSH post patriarchy.

Filmů osvětového typu se v akvizici nachází jen několik, ačkoliv název titulů mnohdy svědčil o opaku.⁶⁾ Snímek DÍTĚ V ŽIVÉ CÍRKVI (1950) byl věnován nedělním školám jako jednomu ze způsobů výuky náboženství v ČČS. Na vzdělávání bohoslovců a bohoslovyň z pražské Husovy fakulty pro misijní činnost se zaměřil titul JDĚTE A ZVĚSTUJTE... Z nesestavených materiálů, uložených pod názvem FILM PRO PÁSMO O JIRÁSKOVI, lze usuzovat, že byly určeny ke vzniku filmu o spisovateli Aloisi Jiráskovi, zasvětivšího svou literární tvorbu dějinám zemí Koruny české. Vedle záběrů hrobu národního klasika obsahovaly i pasáž z hraného filmu Otakara Vávry FILOSOFSKÁ HISTORIE (1937), v níž se litomyšlští studenti zapojují do bojů na pražských barikádách roku 1848 proti Rakouskému císařství.

Jedinou výjimku mezi dokumentárními filmy ČČSH, jimž jsme se věnovali až doposud, tvoří snímek KRÁLŮV KEJKLÍŘ, který je filmem hravým. Vznikl u příležitosti 100. výročí narození spisovatele Aloise Jiráska.⁷⁾ Do skromných dekorací je v něm situován příběh o kejkliři a čaroději Žitovi, který je šlechtou a vysokým duchoven-

stvem osloven, aby zavraždil krále. Zatímco na dvorním plesu probíhá tanec „divých mužů“, Žito nasype Václavu IV. do poháru jed. Jeho počínání sleduje hofmistrův služebník Jan Šíp, jenž na kejkliřův čin upozorní. Král je zachráněn a Žito putuje ke katovi. Šíp dostane od krále za odměnu dům. Když jde Václav IV. městem děkovat Bohu za svou záchranu, narazí v jedné z ulic na nápis na zdi: „Václav je druhý Nero.“ Panovník k němu připiše: „Václav, druhý Nero, nebyl jsem, teprve budu...“

KRÁLOVA KEJKLÍŘE natočil na materiál 16 mm jako němý, asi osmnáct minut dlouhý snímek Kamil Kácha. Informace o dalších spolupracovnících, kteří se na vzniku filmu podíleli, chybí, lze ale předpokládat, že se jednalo o amatéry, včetně hereckých představitelů. Na dílku samotném je pozoruhodné, jakým způsobem pojímá postavu samotného Žita. Na rozdíl od známějších *Starých pověstí českých*, kde jej Jirásek ztvárnil veskrze kladně, nese v dříve napsaném románu a v Káchově filmové transpozici záporné rysy.⁸⁾ V podstatě jde o záškodníka, usilujícího o život hlavy státu, čemuž zabrání bdělý a ostražitý Šíp. V kontextu raných 50. let a politických procesů s nepřáteli lidu vyvolává KRÁLŮV KEJKLÍŘ asociace právě tímto směrem. Je možné, že vzešel z tehdejších vazeb politiky a církve, což nebyl jen případ ČČSH.⁹⁾

5) S Karlem Farským se pojí i další tituly: PÁSMO O DR. KARLU FARSKÉM, BOHOSLUŽBY KU 25. VÝROČÍ ÚMRTÍ PATRIARCHY KARLA FARSKÉHO a ODHALENÍ PAMĚTNÍ DESKY A BUSTY DR. K. FARSKÉHO V PLZNI.

6) Například pod obecným názvem ČESKOSLOVENSKÁ CÍRKEV V MÍROVÉM ÚSILÍ se skrývaly záběry ze zahájení teplické výstavy k 30. výročí založení ČČS. Snímek SLOVÁCKO V PRÁCI A ZBOŽNOSTI je záznamem slavnosti biřmování, které v Hovoranech na Hodonínsku vedl 25. 6. 1950 moravský biskup ČČS František Sedláček.

7) „V roce 1951 vzpomínal český národ Aloise Jiráska. Uplynulo sto let od jeho zrození. Mistr českého historického románu obrátil k sobě zrak umělců, aby mu vzdali dík za vše, čím obohatil naši kulturu. Na karlovarském festivalu našich kinoamatérů byl mimo jiné uveden krátký film, k němuž byl základem úsek Jiráskova románu *Mezi proudy*, kde spisovatel ukazuje, jak pomalu se začaly zdvihát proudy lidské bouře, která strhla lid proti šlechtě, jež se postavila proti králi Václavu IV., za nímž lid stál.“ (úvodní mezititulek filmu).

8) Román *Mezi proudy* psal Alois Jirásek v letech 1887–1890, kniha *Staré pověsti české* vznikla v roce 1894.

9) V roce 1950 působilo v ČČS 84 duchovních, kteří byli členy KSČ. V roce 1955 jich bylo 56. V jiných církvích byl tento počet nižší. V roce 1955 pracovalo v řadách duchovních Římskokatolické církve 7 členů KSČ, v řadách ČCE 4 členové KSČ, v Pravoslavné církvi 30 členů KSČ, ve Slovenské evangelické církvi a. v. 15 členů KSČ. Viz Martin J i n d r a, *Církev československá (husitská) v období komunistické totality*. In: Tomáš B u t t a (a kol.), *90 let Církve československé husitské*. Praha: Církev československá husitská ve spolupráci s Náboženskou obcí ČČSH 2010, s. 100.

Filmy Církve československé husitské byly do NFA dodány na černobílém (Gevaert, Ferrania, Kodak, Orwo, Agfa aj.) a výjimečně i na barevném materiálu v poměrně dobrém technickém stavu, pokud za hlavní kritérium tohoto tvrzení bereme zasažení plísní, které zde nebylo žádné. Pouze u dvou kopií byl diagnostikován octový syndrom. Nedostatky v obrazu, kterých není málo, vznikly při samotném natáčení. Zejména záběry ze sakrálních staveb jsou tmavé, což znesnadňuje identifikaci interiérů a postav. U několika černobílých snímků se objevuje snaha o jejich ozvláštnění prostřednictvím barevných pasáží. Ve VÝSTAVĚ TŘICET LET CÍRKVE ČESKOSLOVENSKÉ se nacházejí barevné záběry ze setkání patriarchy Františka Kováře s krojovanými hosty ze Slovácka. Ve filmu RŮST A OVOCE se tvůrci pokusili o virážování (červené, žluté a azurové tóny). Zcela barevný je snímek ŠKODĚJOV 1957 a v záznamu téže akce o deset let později se kombinují barevné záběry (Agfacolor) s černobílými.¹⁰⁾

Většina zpřístupňovaných filmů CČSH vznikla z podnětu Ústřední rady CČS.¹¹⁾ Autoři pod nimi podepsaní je tedy natáčeli na objednávku. Zatímco u některých víme, že byli duchovními CČSH (Milan Salajka, Zdeněk Svoboda, Josef Dolejš, Josef Dolejš ml.), u jiných tato spojitost není ověřena (Jan Švec, Luboš Matoušek, Stanislav Bdínka, Josef Pecina a Kamil Kácha). Archivovaný materiál čeká na další, z hlediska fungování CČSH zasvěcenější zpracování. Na jeho základní identifikaci spolupracoval s autorem tohoto textu Jiří Horníček, kurátor sbírky neprofesionální kinematografie v NFA, a Jaroslav Hrdlička, člen katedry historické teologie a církevních dějin na Husitské teologické fakultě UK v Praze.

Tomáš Hála

10) Jim jsou vyhrazeny interiéry modliteben. Exteriéry jsou barevné.

11) Přímou o tom vypovídá úvodní titulok „Ústřední rada CČS uvádí“. Výjimku tvoří např. OKRSKOVÝ DEN V ŽLUTICÍCH v režii Josefa Dolejše mladšího, kde je jako výrobce uvedeno jisté Amigo.

Metóda medzi metódami

(Marek Jícha, Jaromír Šofr a kol.: *Živý film. Digitalizace filmu Metodou DRA*)

Keď na sklonku osemdesiatych rokov minulého storočia holandský historik umenia Ernst van de Wetering predstavil prostredníctvom tzv. Decision making modelu zodpovednosť spoločnosti za stratu, ktorá je zákonným výsledkom každého konzervátorsko-reštaurátorského zásahu,¹⁾ nebolo naše (vtedy) československé prostredie ešte pripravené opustiť utopickú vieru v reverzibilitu konzervátorsko-reštaurátorského zásahu.²⁾ Dnes sa však zdá, že aj u nás je už spoločnosť pripravená pamiatkovú starostlivosť vnímať ako komplexný systém v danom historickom kontexte a je ochotná o jej čiastkových i všeobecných otázkach me-

todického procesu rozhodovania³⁾ stále viac komunikovať. A to na úrovni užšieho odborného kruhu aj verejnej platformy. Snaha otvoriť sa voči verejnosti a sprostredkovať proces a výsledky svojej práce zo strany pamiatkarov, umenovedcov, aktívnych umelcov, majiteľov a správcov statkov kultúrneho bohatstva a najmä samotných konzervátorov-reštaurátorov by mohla priniesť svoje ovocie.

Konzervovanie-reštaurovanie sa otvorilo aktuálnejším interpretáciám základných pojmov (napr. autenticita, originál) a uznalo nevhodnosť nekritického aplikovania zásad tzv. klasických te-

- 1) E. van de Wetering predstavil tzv. Decision making model ako kruh s navzájom na seba pôsobiacimi vektormi okolností, ktoré proces konzervátorsko-reštaurátorského rozhodovania ovplyvňujú. Van de Wetering k nemu dospel po niekoľkoročnom detailnom výskume diel Rembrandta van Rijna (Rembrandt Research Project, od roku 1968) a následne bol aplikovaný v projektoch záchrany a ochrany súčasného umenia: online: <<http://www.sbm.nl/uploads/decision-making-model.pdf>>, [cit. 30. 10. 2016].
- 2) V texte používam pojem „konzervovanie-reštaurovanie“ s odvolaním sa na rezolúciu ICOM-CC z roku 2008 online: <<https://ceroart.revues.org/2794?file=1>>, [cit. 30. 10. 2016]; v českom prostredí tento pojem zaviedol *Dokument o profesi konzervátora-restaurátora* (Asociace muzeí a galerií České republiky, 2011): online: <<http://www.cz-museums.cz/web/amg/zakladni-dokumenty/dokument-o-profesi-konzervatora-restauratora>>, [cit. 30. 10. 2016], tiež knižne: Martina Lehmanová (ed.), *Etické kodexy*. Praha: Český výbor ICOM, 2014, s. 59 a nasl. Pojmy „konzervovanie“ a „reštaurovanie“ používam iba v situácii, keď citujem iných autorov, alebo dokumenty, ktoré ich používajú v tejto forme.
- 3) K metodickému procesu rozhodovania napr. Zuzana Bauerová, *Proti času. Konzervovanie-reštaurovanie v Československu 1918–1971*. Praha: VŠUP 2015, s. 13 a nasl.
- 4) Salvador Muñoz Viñaz, *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford: Butterworth-Heinemann 2005, s. xi–xii. Novšie aj v českom preklade: Salvador Muñoz Viñaz, *Současná teorie konzervování*. Pardubice: Univerzita Pardubice 2015.

órií konzervovania-reštaurovania.⁴⁾ Tzv. západné kultúrne prostredie prijalo nové prístupy k uplatňovaným metodickým postupom. Výsledkom je neutíchajúca diskusia nad samotnou terminológiou používanou v záchrane, ochrane a prezentácii kultúrneho bohatstva. Vývojom materiálov a ich používaním v najrozličnejších oblastiach ľudskej činnosti a tvorivosti dochádza na jednej strane k doposiaľ nezvyčajnej degradácii objektov s priznanými najrozličnejšími hodnotami (umeleckou, dokumentárnou, historickou a pod.) a na strane druhej zažívame stále väčšiu bezmocnosť v boji o ich záchranu. Paralelne ale do nášho života vstupujú nové techniky i možnosti a tým aj nádej na ich záchranu, alebo aspoň udržanie. Na „scénu“ okrem moderného a súčasného umenia prichádzajú diela iných disciplín a oborov (napr. film, predmety užitého umenia) a doposiaľ nepreverených materiálov.⁵⁾ Spoločne s využívaním stále dokonalejších konzervátorsko-reštaurátorských techník a technologických postupov sa tak v konzervátorsko-reštaurátorskej praxi presadil princíp zdržanlivejšieho zásahu. Výsledkom (alebo teda aspoň jedným z mnohých) je, že sa záchrana kultúrneho bohatstva rozširuje a celý obor zažíva bezodkladnú potrebu predísť vhodným riešením časovanej bomby — absencii odborníkov na takto úzko špecializované konzervovanie-reštaurovanie.⁶⁾

Napriek naliehavosti situácie sa v našom (českom a slovenskom) prostredí nestáva často, aby

sa k spomínaným oblastiam objavovala systematická diskusia alebo na ne orientovaná literatúra.⁷⁾ Preto sú všetky aktivity orientované týmto smerom vždy viac ako vítané. V lete 2016 publikovaná kniha s názvom *Živý film* a podtitulom *Digitalizace filmu Metodou DRA* medzi tie očakávané právom patrí. Je výstupom (zatiaľ čiastkových) výsledkov výskumného projektu Akademie múzických umění v Praze (AMU): *Metodiky digitalizace národního filmového fondu. Metodiky hodnocení kvality filmového obrazu z pohledu zrakového vjemu diváka s cílem vytvoření rovnocenné restaurované digitální kopie v porovnání s mateřskými archivními filmovými obrazovými zdroji* (projekt Metodiky). Napriek svojmu deklarovanému zámeru — reprezentatívne predstaviť konkrétne výsledky výskumu a prispieť k diskusii naprieč inštitúciami, obormi a verejnosťou, však kniha vyvolala vlnu jednoznačného negatívneho vymedzenia sa voči publikácii zo strany štátnych inštitúcií⁸⁾ a zároveň sa stala predmetom otvoreného a na verejnosti prezentovaného sváru.⁹⁾

Prečo tomu tak je, si vyžaduje komplexnejší rozbor vývoja oboru ochrany filmov, vrátane ich záchrany, konzervovania-reštaurovania, prezentácie a sprístupňovania. Tento systematický prístup je určite výzvou pre povolanejších odborníkov. Preto sa recenzný príspevok pokúsi zamerať na formálne spracovanie knihy a v druhej časti na teoreticko-terminologickú stránku smerovania

5) K otázke vystavovania, uchovávanía a konzervovania-reštaurovania moderného a súčasného umenie pozri novšie: Terezie Ne kv i n d o v á, Jak stárne současné umění? *Art+Antiques* 15, duben 2016, č. 4, s. 46–53.

6) Tamtiež, s. 46.

7) Z posledných takto profilovaných počínov v českém prostredí možno spomenúť napr. tematické číslo Zpráv památkové péče, venované historickej fotografii a filmu v ochrane pamiatok: *Zprávy památkové péče* 76, 2016, č. 1, alebo tiež výzvu Národního památkového ústavu k príprave tematického čísla tohto periodika (2017) so zameraním na teóriu a dejiny pamiatkovej ochrany.

8) Stanovisko Národního filmového archivu: <<http://nfa.cz/cz/o-nas/aktuality/?a=15250-narodni-filmovy-archiv-se-vyjadruje-k-publikaci-zivy-film>>, [cit. 30. 10. 2016]; stanovisko Státního fondu kinematografie: <http://fond.kinematografie.cz/assets/media/files/tiskove%20zpravy/TZ_DRA_publikace_v2.pdf>, [cit. 30. 10. 2016].

9) K tomu pozri napr.: <<http://art.ihned.cz/film-a-televize/c1-65434930-zivy-flm-digitalizace-filmu-metodou-dra-kniha>>, [30. 10. 2016]. K napätej situácii tiež: <http://www.lidovky.cz/jicha-proc-se-stat-nestara-o-digitalizaci-kdyz-za-projekt-jeji-metodiky-zaplatil-miliony-gbg-/kultura.aspx?c=A151122_204129_ln_kultura_hep>, [cit. 31. 10. 2016].

tejto špecifickej oblasti ochrany kultúrneho bohatstva.

Hneď v úvode je dôležité vyzdvihnúť hlavný prínos knihy *Živý film*: v dnešnej situácii je pozitívom už to, že vôbec vznikla potreba sa systematicky danej téme venovať a že súčasťou projektu je i publikácia určená odbornej i širokej verejnosti. V neposlednom rade je potrebné oceniť aj príspevok knihy k histórii technicko-umeleckej práce československého kameramana pri vzniku filmov v 20. storočí a na začiatku 21. storočia, jej zasadenie do kontextu národnej filmovej tvorby z perspektívy konkrétnych umelcov¹⁰⁾ a ďalších (doposiaľ marginalizovaných) profesií technických pracovníkov (napr. premietáčov — V. Hosman, *Vliv promítáče na audiovizuální dílo a jeho úloha při převedení*, s. 236–241). Publikácia tak prispieva aj k snahe o vzkriesenie takmer stratenej histórie oboru.

Avšak *Živý film* je hlavne o digitálnom reštaurovaní filmov, konkrétne o jednej metóde — Metóde digitálne reštaurovaného autorizátu (Metóda DRA). Tzv. klasickému ošetrovaní filmového materiálu fotochemickou cestou, ani digitalizácii (komplexu zásahov prevádzajúcich analógové informácie do digitálnej podoby)¹¹⁾ sa autori nevenujú vôbec. Tým sa zameranie publikácie a téma prípadnej diskusie prirodzene značne zužujú iba na jednu časť procesu záchrany, ochrany a prezentácie nášho kultúrneho bohatstva — konkrétne na sprístupnenie filmov verejnosti pomocou jednej metódy (z mnohých používaných).

Prechod na uplatnenie informačno-komunikačných technológií (ICT) v 21. storočí pri záchrane filmových zbierok a audiovizuálnych archíválií umožnil pamäťovým inštitúciám rozšíriť svoje aktivity archivovania smerom k výraznej-

šiemu sprístupneniu bohatej histórie filmovej tvorby. S veľkou nádejou uvítali digitalizáciu filmov archívy, zberatelia, kritici, akademici, filmoví tvorcovia a postupne aj široká verejnosť. Ako autori recenzovanej publikácie zdôrazňujú, ruku v ruku s masívnou digitalizáciou sa začala presadzovať aj tzv. „divoká digitalizácia“. Nad jej výsledkami stratili kontrolu inštitucionálne autority a najmä samotní tvorcovia, či ich dediči. Je tak potrebné kladne ohodnotiť skutočnosť, že výstupom výskumného projektu zameraného na „metódy digitalizácie národného filmového fondu“, ktorý je financovaný zo štátneho rozpočtu, sú práve návrhy riešenia tejto neprípustnej situácie.

Cieľom projektu s celkovým rozpočtom 52 506 tis. Kč, s príspevkom zo štátneho rozpočtu z Programu na podporu aplikovaného výskumu a vývoje národnej a kultúrnej identity (NAKI) vo výške 51 875 tis. Kč, ktorého realizácia spadá do rokov 2013 až 2017, je podľa dostupných informácií

...uchování hodnot kulturního dědictví pro další generace a jeho zpřístupnění široké obci zájemců a uživatelů s možností rozšíření i do mezinárodních zájmových sfér v kvalitě věrné původnímu dílu. S tím souvisí výzkum nástrojů a metodik a jejich ověření pro odborné zkvalitnění současného systému péče o archivní fondy s využitím nových metod a moderních technologií průzkumu a prezentace kulturního dědictví, jejichž cílem je jeho zabezpečení a ochrana.¹²⁾

10) Veľmi zaujímavé sú informácie o spôsobe používania filmového materiálu (zn. ORWO a KODAK) v Československu a o formách vyrovnávania sa s nedostatočnými technickými a technologickými možnosťami pozitívnej suroviny ORWO.

11) Súčasná prax sprístupňovania filmov v podstate neumožňuje iný ako digitálny prístup, keďže dnešné kiná sú usposobené iba na digitálne premietanie.

12) Online: <<https://www.rvvi.cz/cep?s=jednoduche-vyhledavani&ss=detail&n=0&h=DF13P01OVV006>>, [cit. 19. 10. 2016].

Okrem nových metodických prístupov sa majú výsledky výskumu priamo aplikovať do praxe, a to formou certifikovaných metodík Ministerstva kultúry (MK):¹³⁾

Jde o vytvoření certifikovaných metodik nejvýhodnějšího post-produkčního zpracování digitalizovaného filmu tak, aby jasová a barevná struktura obrazů na plátně u filmové a digitální projekce byla rovnocenná a přitom vynaložené finanční prostředky státu na digitalizaci byly minimální. Současným cílem je vytvoření měřicí laboratoře založené na laboratorním filmovém a digitálním kalibrovaném projektoru v prostoru se standardními pozorovacími podmínkami. Součástí bude také vytvoření centra poradenské a analytické služby pro potřeby průmyslové digitalizace kinematografických obrazů, které bude zajišťovat aplikaci certifikovaných metodik v praxi.¹⁴⁾

Tento ambiciózný projekt jednoznačne patrí k významným projektom Filmové a televizní fa-

kulty (FAMU) na AMU. Ku dňu 15. 6. 2015 sa prefinancovalo cca 77 % z celkových uznateľných nákladov projektu.¹⁵⁾ Doposiaľ verejnosti prezentovaným výstupom je práve plne farebná publikácia na kriedovom papieri *Živý film* a webová stránka projektu.¹⁶⁾ Z nej sa návštevník dozvie, že jednej metodike s názvom *Metodika digitálního restaurování filmů, jejímž výsledkem je digitálně restaurovaný autorizát (DRA)* bol Českou společností pro jakost, z.s. už udelený certifikát,¹⁷⁾ avšak metodika samotná, ani vyjadrenie MK k nej, ani informácie o ostatných metodikách doposiaľ prístupné nie sú.

Publikácia z pera kolektívu autorov pod vedením hlavného riešiteľa projektu Mareka Jíchu a spoluriešiteľa Jaromíra Šofra (obaja sú profesormi na Katedre kamery FAMU) vyšla v nakladateľstve Lepton studio. V edičnej rade FAMU, ani na stránkach fakulty, či projektu DRA samotného, ju ale nenájdeme. Už táto skutočnosť vyvoláva istú dávku podozrenia.¹⁸⁾ Je nápodnou k pochopeniu potreby vydať túto publikáciu spoločný záujem o ICT u vydavateľa¹⁹⁾ a certifikačnej spoločnosti?²⁰⁾ Alebo je ním osoba Lukáša Hythy — konateľa Lepton studio, spol. s r. o., šéfredaktora *Zpráv památkové péče*, časopisu státní památkové péče vydávaného Národním památkovým ústavem (NPÚ) a editora *Živého filmu* v jednej osobe? Že by to bolo iba náhodným využitím platformy

13) Příkaz ministra kultury ČR č. 25/2014: <<https://www.mkcr.cz/postup-certifikace-metodik-pamatkovych-postupu-a-special-map-s-odbor-obsahem-jako-uznatelných-vysledku-vavai-z-podpory-mk-862.html?searchString=metodiky%20certifikace>>, [cit. 19. 10. 2016].

14) Cit. v pozn. 12.

15) Podľa dostupných informácií (<<https://www.rvvi.cz/cep?s=jednoduche-vyhledavani&ss=detail&n=0&h=DF-13P01OVV006>>, [cit. 19. 10. 2016]) bol tento dátum termínom posledného uvoľnenia účelovej podpory. Rok 2016 má finančné prostriedky vo výške 6 301 tis. Kč pridelené a na rok 2017 je plánovaných 5 611 tis. Kč.

16) Online: <<http://www.research-dra.com/>>, [cit. 27. 10. 2016].

17) Online: <<http://www.research-dra.com/wp-content/uploads/2016/08/CERTIFIKAT-DRA-PROHLASENI.pdf>>, [cit. 19. 10. 2016].

18) AMU je podľa autorskej tiráže knihy stále nositeľom jej autorských práv.

19) Spoločnosť Lepton studio, spol. s r. o. sa na svojich webových stránkach (<<http://www.lepton.cz/it/index.php>>, [19. 10. 2016]) prezentuje ako reklamná agentúra, grafické štúdio, IT konzultant a tvorca prezentácií, či webových stránok. V portfóliu má aj vydavateľskú činnosť v oblasti záchrany a ochrany pamiatok: je vydavateľom časopisu Národného památkového ústavu, územního odborního pracoviště Střední Čechy v Praze — *Průzkumy památek* <<http://www.průzkumypamatek.cz/uvod.php>>, [cit. 31. 10. 2016] a tiež zborníka Sdružení pro stavebně historický průzkum — *Sborník* <<http://iispp.npu.cz/carmen/detail/685110>>, [cit. 31. 10. 2016].

20) Online: <<http://www.csq.cz/>>, [cit. 31. 10. 2016].

NPÚ po uverejnení dvoch článkov o Metóde DRA v monotematickom čísle časopisu *Zpráv památkové péče* v januári roku 2016?²¹⁾ Odpovede na tieto závažné otázky a odôvodnenie publikovania mimo edičný plán akademického nakladateľstva však v knihe nenájdeme. Sú to ale informácie podstatné, zvlášť keď si uvedomíme, aké „turbulencie“ vyvolala Metóda DRA (odstúpenie spoluriešiteľa projektu Národného filmového archivu [NFA] ku dňu 20. 3. 2015) a aj recenzovaná publikácia tesne pred jej zadaním do tlače (rezignácia prodekanke FAMU Andrey Slováckovej v auguste 2016)²²⁾. Pritom sa stále pohybujeme na poli vedeckého výskumu financovaného zo štátnych zdrojov a verejnej akademickej inštitúcie...

Nedôveru k publikácii ešte znásobuje už vyššie zmienená slovná prestrelka medzi verejnými inštitúciami (NFA, Státního fondu kinematografie [SFK] a FAMU).²³⁾ A nezmenšuje ju ani na prvý pohľad evidentná nedôslednosť v redakčnej a editorskej práci na knihe: ako autori sú menovite uvedení Marek Jícha a Jaromír Šofr a kolektív 31 autorov. V zázname autorov je ako editor knihy uvedený už zmieňovaný L. Hytba, ktorého podiel na publikácii je nejasný: nemá v nej žiaden príspevok, ani „svoj“ medailón v časti *Autori textu* (k tomu nižšie) a nikde sa nedozvieme nič o koncepcii publikácie, ani o výbere autorov či príspevkov. Tento mätúci prvok v zostavení publikácie neobjasňuje ani úvodné slovo (z pera jedného z dvoch hlavných autorov M. Jíchy) a na škodu veci nie je v knihe ani edičná poznámka. A čo je ešte viac zarážajúce — prológ ani úvodné slovo prvej kapitoly (obe od M. Jíchy) neobjasňujú zá-

mer ani cieľ publikácie.²⁴⁾ Nedá sa nespomenúť ani povrchnosť redakčnej práce (odborným redaktorom je opäťovne L. Hytba, jazykové korektúry uvedené nie sú), keď mená autorov jednotlivých príspevkov nie sú uvedené v obsahu a tak čitateľ nadobúda dojem, že texty vznikli spoločne ako jedna kolektívna práca, pri ktorej autori postupovali spoločne. Publikácia je ale súborným dielom rozdielne orientovaných príspevkov s rôznymi metodikami ich spracovania a bohužiaľ aj rozdielnej kvality. Mohla by byť skôr inšpiratívnym zborníkom štúdií z konferencie na tému digitálneho reštaurovania.

Kniha je rozdelená do štyroch hlavných kapitol a dvoch kapitol príloh — osobné svedectvá a dokumenty najrozličnejšieho druhu a charakteru (od prepisov neautorizovaných súkromných korešpondencií, až po základné dokumenty, etické kódexy a deklarácie národných a medzinárodných stavovských či odborných organizácií). Je doplnená o literatúru, menný register a prílohu so stručnými medailónmi autorov príspevkov (bez základných informácií o editorovi publikácie). Knihu uzatvára anglické resumé. Zdanlivo sú jednotlivé kapitoly tematicky členené do troch základných okruhov — *I. Vymezení problému*, *II. Metoda DRA* a *III. Historická zkušenost*. Skutočnosťou ale je, že tieto tri okruhy, ktoré sú zároveň i názvami prvých troch kapitol, nedokázal editor (alebo autori ?) publikácie naplniť zodpovedajúcim obsahom. Vďaka zvolenému štýlu jazyka plného náreku nad nespravodlivosťou osudu kameramanov a Metódy DRA, sa z 30 príspevkov stal zhluk neštruktúrovaných textov. Ich prevaž-

21) K tomu pozri pozn. č. 7.

22) K tomu: <<http://art.ihned.cz/film-a-televize/c1-65434930-zivy-flm-digitalizace-filmu-metodou-dra-kniha>>, [cit. 31. 10. 2016].

23) Odpoveďou na reakcie NFA a Státního fondu kultury (pozri pozn. č. 8) sú stanoviská Filmové a televizní fakulty AMU: <<https://www.famu.cz/aktuality/vyjadreni-dekana-famu-k-dopisu-nfa/>>, [cit. 30. 10. 2016] a <<https://www.famu.cz/aktuality/vyjadreni-vedeni-famu-k-tiskove-zprave-statniho-fondu-kinematografie/>>, [cit. 30. 10. 2016].

24) Nejednoznačné formulácie zámeru a cieľu publikácie sú na s. 15 a 16. Autori (M. Jícha a N. Savický) sa o ne pokúsili ale až po tom, ako už bola čitateľovi predstavená Metóda DRA ako jediná správna. Samotný postup, na ktorom je Metóda DRA postavená, predstavuje M. Jícha až o niekoľko príspevkov neskôr (na s. 58–59, alebo potom opäťovne a obsiahlejšie v samostatnej kapitole „Metoda DRA“, s. 89 a nasl.).

júcim obsahom je nekritické presadenie autormi vyvinutej Metódy DRA: a to pomocou „teoretických štúdií“ a správ o konkrétnom použití predmetnej metódy pri digitalizácii vybraných filmov českej proveniencie. Výnimkou sú iba príspevky výrazne technického a technologického charakteru (napr. optické a priestorové požiadavky na digitalizáciu archívneho filmového materiálu), príspevok estetikov Petra Michaloviča a Vlastimila Zusky (Existuje originál kinematografického diela?, s. 20–26) a neprepracovaný exkurz do inštitucionálnej histórie ochrany filmov v Československu a ČR (Daniel Souček, *Kameraman pri vzniku analogových a digitálnych archívů*, s. 259–273).

Texty tak často nadobúdajú charakter osobných výpovedí k téme histórie vzniku filmov v druhej polovici 20. storočia a začiatku 21. storočia z pohľadu kameramanskej práce. Ich miesto by malo preto byť skôr v časti „Přílohy — osobní svědectví“. Domnievam sa ale, že zvolená forma prezentovania veľmi cenných osobných pohľadov na históriu oboru a na Metódu DRA (podľa nejasného kľúča) vybranými kameramanmi, spoločne s rozhovormi s domácimi a zahraničnými účastníkmi procesov záchrany filmov uvedenými v samostatnej prílohe, by si zasluhovala osobitné spracovanie metódou orálnej histórie. Docielil by sa tak jednoduchší prístup a eliminovali by sa zbytočné osobné invektívy (napr. voči vedeniu NFA), sexistické (voči pracovníkom NFA, M. Jícha, s. 70) a šovinistické napadnutia (proti Maďarom a Nórom: „norsko-maďarský digitalizát NFA“, M. Jícha, s. 71). Jednoznačne by sa vymedzil cieľ výskumu a zdôvodnila by sa aj opodstatnenosť jeho výstupov. Výpovedná hodnota príspevkov by sa tak výrazne zvýšila. V tejto súvislosti by potom určite stálo za zváženie, či výstupom takto definovaného výskumu by viac neprislúchala iná forma prezentácie — webová databáza, príp. sa-

mostatná publikácia, v ktorej by mali miesto aj v knihe tak často nevhodne uplatnené súkromné fotografie dokumentujúce spoločenské pôsobenie riešiteľov tejto časti projektu (za všetky napr. obr. č. 21–23).

Tento nešťastný prístup v kombinácii s nezvládnutou editorskou a redakčnou prácou má za následok, že sa mnohé informácie veľakrát opakujú (napr. celé pasáže o používaní materiálov ORWO v krajinách RVHP a Československu, o pozitívach a negatívach digitálneho reštaurovania, o ukrivdených kameramanoch a nepochopení Metódy DRA), dokonca sa viackrát objavujú identické časti textov (a to nemalého rozsahu), nie sú v texte riadne označené citovania, mnohé informácie sú neúplné a vytrhnuté z kontextu (vrátane útržkových informácií o projekte Metodiky, neuvedenia webovej stránky projektu). A naopak — mnohé otázky zostávajú bez odpovedí, či logickej argumentácie založenej na výsledkoch výskumu, ktorý by objektivizoval veľmi subjektívne výroky. V porovnaní s týmito chybami sú potom zlé odkazy na stránky a poznámky (napr. s. 60, 63, pozn. 57 a ďalšie), alebo zle uvádzané skratky a ich absencie v zozname skratiek (napr. DCI, SROCC, MOS, HVS, HDR ...), či nejednotnosť v uvádzaní/neuvádzaní titulov osôb, rozdielna grafická úprava názvov príspevkov v „Obsahu“ a potom pri ich uvedení a posunutí číslovania stránok v „Obsahu“ oproti realite (s. 169–259), už len chybami kozmetickými. Výsledkom je, že sa kniha veľmi ťažko číta a je až utrpením ju prelúškať do konca. Spoločne s pribúdajúcimi stránkami gradujú neprofesionálne útoky na konkrétne osoby (M. Breganta, N. Mazzantiho a ďalších), či inštitúcie (NFA, SFK, FIAF — International Federation of Film Archives, ...) ²⁵⁾ a rastie aj čitateľov pocit z jednostrannej manipulácie celého projektu. Ten je oprávnené znásobe-

25) Poslednými inštitúciami, ktoré autori publikácie nenapádajú a neodsudzujú sú NPÚ a Asociace českých kameramanů (AČK). Prezidentom AČK je hlavný riešiteľ projektu Metodiky, spoluautor recenzovanej publikácie a autor najväčšieho počtu jej príspevkov M. Jícha: <<http://www.ceskam.cz/>>, [cit. 21. 10. 2016]. Táto stavovská organizácia ale od 14. 2. 2016 (aj kvôli Metóde DRA) už nie je ani členom Európskej federácie kameramanov (IMAGO). NPÚ s knihou spája s najväčšou pravdepodobnosťou osoba jej editora. Aj keď je to inštitúcia s iným

ný aj nikde neobjasnenými zvýrazneniami celých viet, či odstavcov v každom príspevku. Vzhľadom na nejasnosť konceptu knihy a jej zostavenia je možné iba veľmi ťažko určiť, ktorú fázu spracovania publikácie autori podcenili.

Z pohľadu nezávislého posudzovateľa je zaujímavé pozastaviť sa pri konzervátorsko-reštaurátorskej terminológii, ktorá je v knihe prezentovaná s ambíciou presadiť sa v praxi konzervovania-reštaurovania filmov. Ona charakterizuje aj predstavený metodický prístup záchranu a prezentácie digitalizovaných filmov Metódou DRA. Nejednotnosť použitej terminológie u jednotlivých prispievateľov a najmä veľké množstvo novej (napr. aj samotná „DRA“), alebo v novom kontexte použitej terminológie (napr. „derivát originálneho diela“, s. 26), či spojení (napr. „nový originálny zdroj filmu“, s. 32, 38 a „vznik pôvodného originálneho diela“ digitálnym reštaurovaním, s. 91) možno opätovne pripísať na vrub redakčnej práci. Tým by sa ale celá situácia značne zjednodušila a diskusia o metóde alebo o konzervátorsko-reštaurátorských otázkach špecifického média by ani nezačala. Predpokladám ale, že to nebolo zámerom autorov knihy. Práve naopak — verím, že to je oblasť, na ktorú autori očakávajú odborné reakcie. Moje presvedčenie vychádza aj zo skutočnosti, že hlavní riešitelia projektu a hlavní autori publikácie v jednej osobe — M. Jícha a J. Šofr — v publikácii, ale aj pri ďalších príležitostiach (semináre, rozhovory v médiách apod.)²⁶⁾ volajú po založení nového študijného oboru „digitálny reštaurátor“ (tu napr. M. Jícha, s. 33, 37 a ďalšie). To, že predpokladajú, že sa takto legitimizuje nimi navrhovaná Metóda DRA aj na akademickej pôde, môžeme nateraz pone-

chať stranou. Oveľa zásadnejšia je totiž reálna akútna potreba výchovy odborníkov v oblasti konzervovania-reštaurovania tzv. moving images (teda pohyblivých obrazov) v našom prostredí. V tomto kontexte potom zamyslenie sa nad terminológiou v oblasti digitálneho konzervovania-reštaurovania ako jednej časti komplexného procesu konzervovania-reštaurovania filmov, nado- búda nebývalého významu.

Metóda DRA je jej autormi predstavená ako adekvátny postup reštaurátorských zásahov, ktorý nasleduje po digitalizácii filmového materiálu. Digitalizácia je teda podľa interpretácie publikácie technologickým problémom, pričom samotnému procesu predchádza tzv. klasické ošetrovanie filmového materiálu fotochemickou cestou. Konzervovanie-reštaurovanie filmového materiálu tak M. Jícha ponecháva v kompetencii filmových archívov a ich konzervátorov a reštaurátorov (napr. s. 11, kde vidí postavenie archívov v „neustále ochrane pomocí tradičných fyzikálno-chemických reštaurátorských a preservačných metod“). Už v technologickej oblasti digitalizácie ale nado- búda na dôležitosti otázka identifikovania vhodného zdroja pre digitalizáciu (problém referenčná kópia vs. pôvodný negatív filmu).²⁷⁾ Jej zodpovedanie je podľa M. Jíchu v jednoznačnej kompetencii kameramana konkrétneho filmu, alebo z dôvodu (v texte ničím nepodloženého) zdedenia „kameramanského nadania“, dokonca i jeho dedičov. Aj keď sa autori príspevkov v tomto bode jednoznačne nezhodujú v takto kategorickom prístupe, väčšina prispievateľov — kameramanov využíva tento moment na zdôraznenie svojho výlučného postavenia pri určení správneho zdroja pre digitalizáciu. Spolu s M. Jíchom

poslaním a predmetom svojho záujmu, autori publikácie (alebo editor?) zaiste takto hľadali v štátnej odbornej inštitúcii aspoň formálnu podporu. Aj keď je inšpirácia z oblasti ochrany nehnuteľných pamiatok zaiste čiastočne prínosná, autorom knihy *Živý film* sa nepodarilo odfiltrovať zásadný metodický a terminologický rozdiel medzi predmetnými oblasťami záujmu. K špecifickej situácii v ochrane nehnuteľných pamiatok najnovšie: Vít J e s e n s k ý, Teorie restaurování Muñoz-Viñase. *Zprávy památkové péče* 76, 2016, č. 4, s. 447–450.

26) Napr. Seminář o digitálním restaurování, NFA, Kino Atlas, Praha, 15. 4. 2016.

27) K tomuto problému existuje viac prístupov. M. Jícha presadzuje použiť pôvodný negatív filmu (s. 27 a nasl., najmä s. 39 — kde je toto stanovisko ešte zdôraznené podtitulom v príspevku: „Filmový negatív jako nosič záznamu autorské vůle kameramana“).

prezentujú svoje absolútne presvedčenie o tom, že kameraman je jediným nositeľom „autorské vôle“ (napr. M. Jícha, s. 31) a „autorského konceptu“ (napr. M. Jícha, s. 36) vzniku filmového obrazu, a preto je spolu s režisérom autorom filmu. Túto interpretáciu v publikácii na viacerých miestach v rôznych príspevkoch dokonca dotiahnu do pózy jediného autora filmu. Absurdnosť tejto polohy potom nezmiernuje ani pokus o argumentáciu, ktorá je založená na pripodobení práce kameramana fotografovi (M. Jícha, s. 29), alebo v knihe formálne opakovaná potreba spolupráce viacerých expertov. Čitateľovi tak znovu oprávnene chýba istá dávka vedeckej etiky a nadhľadu. Takmer zbožštená osoba kameramana sa vďaka premrštenému zdôrazňovaniu jeho citlivosti, vzdelania, kvalifikácie, najväčšieho „know-how“ (s. 49) „mistrů české kamery“ a doloženej autority ocitá dokonca aj v pozícii „restaurátora“: „zodpovedný a kvalifikovaný kameraman — to je restaurátorský interpret“ (Jiří Šimůnek, s. 75). Podľa autorov je totiž pri digitálnom reštaurovaní podstatné „to, čo sa vytvorilo, nikoli lenom to, čo sa dochovalo“ (J. Šofr, s. 46). Preto iba komunita kameramanov — „živému organizmu pamäťové banky“ (J. Šofr, s. 49) sa ako jedinej podarí dosiahnuť „nejpresnejší restaurátorské odvození původního autorského záměru“ (M. Jícha, s. 29).

Hlavný záujem prispievateľov recenzovanej knihy je sústredený na digitálne reštaurátorské procesy, ktoré prichádzajú po samotnej digitalizácii. Tieto vnímajú ako umeleckú interpretáciu, ktorá oprávňuje „restaurování filmů chápat jako tvůrčí proces“ (M. Jícha, N. Savický, s. 14) zacieľený na „restaurátorské odvození původního autorského záměru“ (M. Jícha, s. 29). Nesystematický výskum, dogmatický pohľad na tvorbu kameramana a pravdepodobne nedostatočná orientácia v obore konzervovania-reštaurovania,²⁸⁾ spôsobi-

li značný chaos v uvažovaní nielen o čiastkových obsahoch digitálneho reštaurovania filmov, ale aj o digitálnom reštaurovaní ako celku. V knihe sa táto skutočnosť prejavila až únavným opakovaním niektorých tvrdení, často za pomoci príbuzných slov či slovných spojení s približným významom, niekedy aj protichodných vetných konštrukcií (napr. o absolútnom rešpekte k pôvodnému dielu, jeho nedotknuteľnosti a zároveň o možnosti jeho vylepšovania v mene technologického pokroku, alebo o pôsobení času a nadčasovosti — P. Weigl, s. 17 a ďalšie).

Autori hľadali cestu v inšpirácii v ochrane kultúrneho bohatstva výtvarného umenia a krásnej literatúry. Na škodu veci ale siahli do viac ako 50ročnej minulosti, do obdobia tzv. klasických teórií konzervovania-reštaurovania.²⁹⁾ Odkryli sa im „klasické“ neistoty v interpretácii základných kategórií týchto teórií: vzťah originálu a kópie, význam autenticity diela, autorstva a opodstatnenosti a rozsahu konzervátorského a reštaurátorského zásahu. Tieto potom v podstate iba prekopírovali do situácie digitalizácie filmov. Iba tak si možno vysvetliť, že sa autori Metódy DRA uspokojili s postupom a výsledkom pri digitálnom reštaurovaní filmu KAMENNÝ MOST (ČR 1996, rež. Tomáš Vorel, kamera Marek Jícha, scénár Tomáš Vorel, Jaroslav Dušek), ktorý svojim naplnením pôvodne z technických dôvodov nerealizovateľných predstáv režiséra pripomína až éru Violetta-le-Duca (1814–1879) v ochrane pamiatok. Ak za reštaurovanie autori považujú „interpretaci původního vzhledu filmu“ (M. Jícha, s. 90), nie je úplne jasné, prečo v celej publikácii prezentujú neistotu v základných pojmoch *interpretácia*, *pôvodný vzhľad* (čo je pôvodné — referenčná alebo premietacia kópia, negatív?) a dokonca aj *film* (pohyblivá fotografia?). V snahe legitimizovať svoj postup a svoje výroky neváhajú autori (M. Ji-

28) Jediný článok konzervátora-reštaurátora — sochára je text od Jiřího Novotného s názvom „Konvergence“, s. 195–199. Jeho melancholická výpoveď, ktorá uvádza nepresvedčivé zhrnutie histórie konzervovania-reštaurovania a schematické predstavenie špecializovaného vzdelávania v obore, akoby ale nemala správne zadanie vzhľadom na obsah publikácie.

29) K tomu pozri pozn. č. 4.

cha, I. Mathé a M. Piškula, s. 208) povolať až z druhého sveta k vymyslenej podpore reštaurátora Bohuslava Slánskeho (1900–1980), ktorý tu „píše“ metóde DRA posudok. Dovolím si jednoznačne konštatovať, že tejto mýtizovanej autorite československého a českého konzervovania-reštaurovania sa vzhľadom na rok vzniku citovaného textu (1971) nemohlo o digitálnom reštaurovaní filmov ani len zdať. Je preto smutné, že toto a podobné účelové prekrútenia textov sú v publikácii prezentované ako seriózne výsledky výskumu.

Domnievam sa, že keby autori publikácie čerpali z aktuálnych interpretácií základnej konzervátorsko-reštaurátorskej terminológie,³⁰⁾ dokázali by sa na digitálne reštaurovanie pozrieť s odstupom 21. storočia. Otvorilo by im to možnosti voľnejšieho uvažovania o menej rigidnom metodickom prístupe. Inšpirácie zo širokej škály prístupu k záchrane, ochrane a prezentácii hmotného i nehmotného kultúrneho bohatstva by obohatili diskusiu o aktuálnych potrebách tak dôležitého oboru, akým je záchrana filmov nepochybne je. Som presvedčená, že potom by im v prezentovaných príspevkoch o Metóde DRA neunikla významná podstata digitalizácie: je ňou sprístupňovanie filmových diel pomocou prispôsobenia sa dynamicky sa vyvíjajúcej a neustále sa meniacej technike a technológiám, ktoré vyžadujú jednoznačné vymedzenie kvality a rozsahu výstupov. Zjednodušene povedané — pri digitalizácii a digitálnom reštaurovaní je nutné si vopred definovať dôvody zásahov a ním prispôbiť ich rozsah a svoje očakávania (M. Frouz, J. Gloc, J. Hubička, s. 255). V tomto kontexte sú potom prezentovaná metó-

da (D = digitalizováno R = restaurováno A = autorizováno jako původní zdroj, s. 91) aj idea „živého umenia“ v názve publikácie úplne legitímne. Vyjadrujú totiž snahu o dosiahnutie konkrétneho cieľa digitalizácie: uspokojenie vybranej skupiny ľudí (autorizáciu) nad vizuálnou kvalitou filmu podľa nimi vopred definovaných kritérií (rozsahu reštaurátorských zásahov). Potom je možné aj veľmi subjektívnu požiadavku, akou je vizuálna kvalita filmu, považovať za objektívny nárok na kvalitu výstupu digitálneho reštaurovania. Ak by však tento cieľ mal byť jediným kritériom práce digitálneho reštaurátora v „uměleckém intepretčním oboru“ (M. Jícha. J. Šofr, s. 107), potom musím konštatovať, že sme ešte nedospeli na debatu o zavedení takto profilovaného akademického oboru.³¹⁾

Metóda DRA určite nájde svoje miesto v našom dnešnom digitálnom životnom štýle. Je ale naivné ju považovať za jedinou správnu s nárokom na paušálne aplikovanie pri záchrane a sprístupňovaní ošetrovaných filmov. Snaha o jej výlučné presadenie totiž jej autorov ako aj autorov publikácie *Živý film* úplne oslepila a zviazala im ruky. *Živý film* tak zostal zmesou nekoordinovaných príspevkov, ktorá vykazuje známky nedostatku času na poctivú mravčiu prácu, „strávenie“ príspevkov a zodpovednú recenziu viacerých odborníkov. Aj napriek svojej reprezentatívnej obálke a naoko profesionálnemu spracovaniu je kniha iba ďalším dôkazom starej známej pravdy, že menej je niekedy viac.

Zuzana Bauerová

30) Konzervovanie-reštaurovanie (Conservation): Preventívne konzervovanie (Preventive Conservation), Sanačné konzervovanie (Remedial Conservation) a Reštaurovanie (Restoration). O zdroji anglickej i českej terminológie pozri pozn. 2.

31) O nejasnej pozícii kvalifikácie digitálneho reštaurátora v akademickom prostredí svedčí aj neexistujúca predstava autorov Metódy DRA o konkrétnych nárokoch na proces jeho vzdelávania. Nemožno ju totiž zameniť za nejasný profil kameramana-zvukára-archivára-historika filmu-konzervátora-reštaurátora: „... musí být schopna množství kvalifikovaných odhadů a odvození, stejně jako nezbytných obrazovězvukových interpretací“ (M. Jícha, J. Šofr, s. 91, ďalej 94, 103). Takéto uchopenie digitálneho reštaurátora nie je v súlade s podmienkami uznania akademického konzervátorsko-reštaurátorského vzdelania, ktoré definuje European Network for Conservation-Restoration Education (ENCoRE), ani s Európskou sústavou kvalifikácií (EQF, 2006), či Národnou sústavou povolaní a Národnou sústavou kvalifikácií.

Do dějin internetového umění

Electronic Superhighway. From Experiments in Art and Technology to Art After the Internet, 2016–1966 (*Whitechapel Gallery, Londýn, 29. 1.–15. 5. 2016*)

V první polovině roku 2016 se v londýnském výstavním prostoru Whitechapel Gallery¹⁾ uskutečnila výstava neskromně si kladoucí za cíl „postihnout dramatický vývoj kreativního spojení umění a nových technologií“ od 60. let 20. století do nejaktuálnější současnosti. Kurátorům šlo především o přiblížení vlivu počítačové technologie a specifiky internetu na umělce a jejich tvorbu.

Název výstavy je odvozeninou titulu slavné práce stěžejního pionýra elektronického obrazu Nam June Paika,²⁾ respektive novotvaru, který tento umělec a vizionář v roce 1974 použil pro svou vizi globálního propojení skrze nové technologie.³⁾ Paikova idea „elektronické superdálnice“, jejímž jádrem je binární systém jedniček a nul oživaných elektrickými impulsy, je dnes dle mnohých jednoznačně ztělesněna internetem. Právě tuto síť lze vnímat jako středobod či

explicitně přiznanou osu celé výstavy ve Whitechapel Gallery, od prvních kolaborativních experimentů probíhajících v 60. letech mezi umělci a technickými inženýry Bellových laboratoří (*Experiments in Art and Technology*) přes specifickou uměleckou formu vlastní internetu druhé poloviny 90. let (*net.art*) až po současné aluminiové post-internetové sochy a mnohem dál.⁴⁾

Od samého počátku byla výstava svými organizátory propagována jako „zcela zásadní“ či „přelomová“⁵⁾ a vyvolávala tedy velká očekávání, nabádající k potenciálnímu srovnání s nejvýznamnějšími výstavami internetového a internetem ovlivněného umění, dokumentou X (1997, Kassel), *CONNESSIONI LEGGENDARIE NET.ART* (1995–2005) (2005, Milán) nebo *Art Post-Internet* (2014, Peking).⁶⁾ Zatímco v Kasselu šlo o vůbec první seriózní snahu vystavit v galerijním

1) 77–82 Whitechapel High Street, London E1 7QX; www.whitechapelgallery.org.

2) Nam June Paik, *ELECTRONIC SUPERHIGHWAY: CONTINENTAL U.S., ALASKA, HAWAII*, 1995.

3) V eseji *Media Planning for the Postindustrial Society — The 21st Century is now only 26 years away*. Celý Paikův esej podrobně analyzuje televizní a komunikační systémy v USA, výňatek, shrnující pouze vizionářský aspekt eseje, je dostupný např. na stránkách Medien Kunst Netz. Online: <http://www.medienkunstnetz.de/source-text/33/>, [cit. 25. 6. 2016].

4) Srov. Omar Kholeif, *You Are Here: Art After the Internet*. Manchester: Cornerhouse and SPACE 2014.

5) Viz například tisková zpráva k výstavě či webové stránky White Chapel Gallery. Dostupné online: <www.whitechapelgallery.org>. Tuto dikci posléze převzala též světová média.

6) *documenta X* (Museum Fridericianum, Kassel, 21. 6. až 28. 9. 1997). Umělecká ředitelka: Catherine David. *Documenta*. Dostupné online: <http://www.documenta12.de/archiv/dx/deutsch/frm_home.htm>.

prostředí net.art, umění vycházející z, vytvořené na a recipovatelné pouze prostřednictvím internetu, a doslovný způsob tehdejší instalace simulující jakési kancelářské prostředí s počítačovými terminály zůstává podnes spíše kritizovaným kontroverzním milníkem,⁷⁾ italská CONNESSIONI LEGGENDARIE byla patrně prvním pokusem uvažovat o net.artu jako o avantgardě — namísto nepatřičné snahy vnášet fragmenty výsostně internetového umění do sterilního galerijního prostoru se soustředila na vyprávění a dokumentaci jeho metanarativu.⁸⁾ Na pekinské výstavě Art Post-Internet se pak kurátoři snažili komplexně pojmut umění označované nedostatečně definovaným a i u nás hojně diskutovaným termínem Post-Internet, které lze vnímat jako svého druhu historického nástupce net.artu a posléze internetového umění.⁹⁾

„Zásadnost“ britské Electronic Superhighway měla spočívat v postižení vývoje či chronologického nastínění uměleckých projevů, které byly ve své podstatě osudově ovlivněny internetem v jeho různých „vývojových stádiích“. Prezентовaná díla tudíž nezahrnovala jen elektronická média, videoart, net.art či aktuální Post-Internet, ale také světelné instalace, objekty, film, sochu, malbu, digitální tisky, kresby, fotografie, mobilní skulptury, dokumentace a artefakty performance, díla mul-

timediální povahy a sofistikované instalace. Celkem výstava nabídla více než stovku prací od sedmdesáti umělců či uměleckých uskupení doslova z celého světa. O časovou náročnost celé výstavy se však spíše než počet prezentovaných děl (či historické rozpětí, kterému se věnovala) postarala zásadní role, jakou v expozici zaujímal pohyblivý obraz — ať již skrytý v náročných interaktivních dílech s rozvětvenými narativy, animovaných gifech, počítačových animací a digitálních videích, klasickém videoartu či videosochách. Cesta od *experimentů s uměním a technologií k umění po internetu* totiž chtít nechtít není pouze cestou internetu, ale také cestou filmového média — cestou pohyblivého obrazu.

V 60. letech, kdy se v Experiments in Art and Technology (E.A.T.) objevily první pokusy s počítačově generovanou animací, existovala ještě jasná dělící linie mezi dvěma formami pohyblivého obrazu — filmem, zaznamenaným na fyzickém analogovém médiu, pro jehož projekci je nutné osvětlovací technické zařízení, a videem — proudem elektronického obrazu rozloženého do prokládaných řádků.¹⁰⁾ Třetí, dnes převažující podoba pohyblivého obrazu — ta digitální — byla vyhrazena pouze animovaným snímkům vytvořeným prostřednictvím počítačového softwaru, a měla zatím ryze experimentální povahu. Kupří-

CONNESSIONI LEGGENDARIE NET.ART (1995–2005) (Mediateca Santa Teresa, Milán, 20. 10. až 10. 11. 2005). Kurátor: Luca Lampo.

Výstavní katalog: Luca Lampo – Marco Deseriis – Domenico Quaranta (eds.), CONNESSIONI LEGGENDARIE. NET.ART 1995–2005. Mediateca Santa Teresa, Milán, 20. 10. až 10. 11. 2005. Milán: Ready-Made 2005. Dostupné online: <<https://files.dyne.org/readers/ConneSSIONiLeggendarie.pdf>>, [cit. 9. 8. 2016].

10) *Art Post-Internet* (Ullens Center for Contemporary Art, Peking, 1. 3. až 11. 5. 2014). Kurátoři: Karen Archey, Robin Peckham, *Art Post-Internet*. Dostupné online: <<http://post-inter.net/>>, [cit. 9. 8. 2016].

7) Viz např. Domenico Quaranta, *Lost in Translation. Or, Bringing Net Art to Another Place? Pardon, Context*. In: Domenico Quaranta, *In Your Computer*. Brescia: Link Editions 2010, s. 71–79. Dostupné online: <http://www.lulu.com/items/volume_70/9992000/9992921/3/print/In_Your_Computer.pdf>, [cit. 9. 8. 2016].

8) Domenico Quaranta, *Legenda net.art*. In: M. Meixnerová, *#mm net art — internetové umění ve virtuálním a fyzickém prostoru prezentace*, s. 52–56.

9) Karen Archey – Robin Peckham (eds.), *Art Post-Internet: INFORMANITON/DATA*. Beijing: Ullens Center for Contemporary Art. Dostupné online: <<http://post-inter.net>>, [cit. 9. 8. 2016]. Srov. Veronika Sellnerová, *Reflection of Czech Post-internet Art // Reflexe českého post-internetového umění*. Dostupné online: <<http://after-post.blogspot.cz/>>, [cit. 9. 8. 2016].

10) Film v elektronické podobě byl pouze výsadou převodu pro televizní vysílání, remediací, technicky umožňující filmové audiovizuální dílo přenést skrze elektronickou televizní technologii k divákovi.

kladu programátor Bellových laboratoří Kenneth C. Knowlton je autorem vůbec prvního systému pro výrobu animovaných filmů BEFLIX,¹¹⁾ s jehož pomocí vytvořil svou sérii osmi filmů POEM-FIELDS (1966–1971) Stan VanDerBeek, nebo pozdějšího EXPLOR (Explicit Patterns, Local Operations and Randomness), který umožňoval snadnější manipulaci s dvojdimenzionálními tvary.¹²⁾ Aby mohly být prezentovány, musely však být tyto snímky vždy převedeny na filmový materiál.¹³⁾ Tvorba filmů za pomoci počítačové animace tak byla ve skutečnosti jen mezičlánkem řetězce využívajícího opět technologie dominantního filmového média.

Jak píše ve svém textu pro katalog výstavy newyorský filmový historik Ed Halter,¹⁴⁾ nástupcem „filmovosti“ se staly až první net.artové práce v polovině devadesátých let. Na rozdíl od videa, pracujícího s rozkladem obrazu, byl web postaven na sekvenčnosti — měl tedy mnohem blíže filmu. Původně undergroundová experimentální filmařka Olia Lialina, která po zrušení výroby 16mm matérie v Rusku¹⁵⁾ přesunula svůj zájem na nejnovější médium — internet — ve svém kanonickém a dodnes obdivovaném net.artovém díle MY BOYFRIEND CAME BACK FROM THE WAR (1996) úspěšně aplikovala postupy sovětské montážní školy. S následným nástupem digitálního videa ale došlo ke zvratu. Tento nový, záhy dominantní „tvar“ pohyblivého obrazu umožnil postupně nejen vznik digitálních snímků přímo v počítači, ale také jejich bezpro-

blémové okamžité šíření po internetu, kde jej rovněž recipují jejich diváci. Díky vývoji technologie, vyřešení problémů s datovým tokem a nejširší uživatelské dostupnosti dříve pouze profesionálům vyhrazených nástrojů pro vytváření a další postprodukci audiovizuálních děl dnes vznikají digitální videa a další práce současných internetových či „post-internetových“ umělců. Internet nejenže se stal přirozenou součástí našich životů, ale prostoupil rovněž životní cyklus pohyblivého obrazu — stejně jako díky němu a mobilním portálům (smarthphonům, tabletům, laptopům ad.) pohyblivý obraz razantněji vstoupil do naší každodennosti.

To je ostatně dobře zjevné díky obráceně-chronologickému řazení, které se kurátoři rozhodli zvolit pro instalaci výstavy. Návštěvník se tak dostával přízemím galerie skrze přítomnost, zastoupenou pracemi Amalie Ulmanové, Ryana Trecartina, Olivera Larica, Jona Raffmana a dalších současných ikon, k jejímu historickému podhoubí v horních patrech Whitechapel; přes zmiňovaného Nam June Paika, Stana VanDerBeeka nebo Roye Ascotta až po nejstarší, v titulu výstavy zastoupený inter-disciplinární projekt Experiments in Art and Technology v poslední místnosti expozice. Zvláštním novým pocitem bylo spatřovat často techno-utopické práce průkopníků prizmatem bezprostřední divácké zkušenosti s neaktuálnějšími díly, nezřídka kriticky poukazujícími na náš současný život nejen již do velké míry závislý, ale i negativně ovlivněný technologií (to jako

11) Srov. desetiminutový film Kenneth C. Knowlton, A COMPUTER TECHNIQUE FOR THE PRODUCTION OF ANIMATED MOVIES, 1963.

12) Ed Halter, Three Episodes in the Evolution of Digital Cinema. In: Omar Kholeif (ed.), *Electronic Superhighway: From Experiments in Art and Technology to Art After the Internet, 2016–1996*. London: Whitechapel Gallery 2016, s. 35.

13) Převedení počítačové animace na filmový materiál neprobíhalo v poměru 1 : 1, ale s precizními instrukcemi pro personál filmových laboratoří týkajících se temporalit jednotlivých sekvencí — jinými slovy, kolikrát je třeba to které konkrétní políčko z masteru na pás vykopírovat k dosažení kýžené délky. Kenneth C. Knowlton, A Computer Technique for Producing Animated Movies, Proceedings of the April 21–23 1964, Spring Joint Computer Conference on — AFIPS '64, 1964. Cit. In: Ed Halter, c. d., s. 36.

14) Ed Halter, Three Episodes in the Evolution of Digital Cinema. In: O. Kholeif, c. d., s. 34–43.

15) Cine Fantom. An Essay on Russian Parallel Cinema by Olia Lialina (1996). Dostupné online: <<http://v2.nl/archive/articles/cine-fantom>>, [cit. 09. 08. 2016].

téma buď přímo řeší, nebo ve svých pracích méně explicitně vyjadřuje dá se říci většina zastoupených umělců mladší generace. Např. Zach Blas: *FACIAL WEAPONIZATION SUITE: FAG FACE MASK* — OCTOBER 20, 2012, LOS ANGELES, CA, 2012; Addie Wagenknecht: *ASYMMETRIC LOVE*, 2013; Evan Roth: *SELF PORTRAIT: JULY 17, 2012, 2013*; Amalia Ulman: *EXCELLENCES AND PERFECTIONS*, 2014; Eva and Franco Mattes: *MY GENERATION*, 2010; Oliver Laric: *VERSIONS /MISSILE VARIATIONS/*, 2010 a další, včetně s internetem úzce souvisejících monitorovacích systémů,¹⁶⁾ jejichž proliferaci z velké míry umožnil právě internet, který se sám stal vysoce „velkobratrským“ prostředím,¹⁷⁾ „náměstím globální vesnice zítřka“.¹⁸⁾

Ač na malém prostoru Whitechapel Gallery výstava působila trochu zahlceným, přeplněným dojmem, dílčím instalacím jednotlivých „expozic“ nelze nic vytknout. Naopak za zvláštní vyzvednutí mi závěrem stojí instalace pod záštitou newyorského ambasadora digitálního umění, organizace Rhizome,¹⁹⁾ precizně prezentující ikonická webová díla jak v jejich interaktivní podobě na dobové technologii, tak formou audiovizuální dokumentace přívětivé k „nezasvěceným“ návštěvníkům,²⁰⁾ či pokojík s vůbec první interaktivní instalací na světě — LORNOU (1987–1982) americké filmařky a umělkyně Lynn Hershman

Leesonové. Také důkladně pojatý výstavní katalog (ed. Omar Kholeif)²¹⁾ sám o sobě zafungoval jako kvalitní nadčasová publikace, vycházející z dlouholeté editorské zkušenosti jednoho z kurátorů výstavy, Omara Kholeifa, který se dlouhá léta věnuje fenoménům umění spjatého s internetem. Kromě kvalitní obrazové dokumentace jednotlivých děl katalog na 272 barevných stranách přibližuje kontext výstavy formou tří obsáhlých teoretických a historických statí („Towards a Possible Future for Art and Internet“ Omara Kholeifa, „Time Frames: Three Episodes in the Evolution of Digital Cinema“ Eda Haltera, „On the Grid“ Eriky Balson) a původními i archivními rozhovory s umělci a archiváři internetového umění (Draganem Espenschiedem, Nam June Paikem, Judith Barry, Jonasem Lundem a Ullou Wiggen). Příjemný stříbřitý retro-futuristický design pracující s oblíbeným prvkem (post)internetových umělců, gradientem, láká k zakoupení do vlastní knihovničky.

Marie Meixnerová

16) Např. *NINE EYES* (2008–), projekt Johna Rafmana pracující se snímky pořízenými kamerami a drony google street view, lustr z CCTV kamer a DSL internetových kabelů *ASYMMETRIC LOVE* (2013) Addie Wagenknecht ad.

17) Této tematice se letos podrobně věnovala např. výstava *GLOBALE: GLOBAL CONTROL AND CENSORSHIP* (Weltweite Überwachung und Zensur) v německém ZKM. (ZKM Karlsruhe, 3. 10. 2015 až 31. 7. 2016). Kurátor: Bernhard Serexh, ko-kurátor: Livia Nolasco-Rózsás.

18) Bill G a t e s , Cit. in. Proslov Jeremy H u n t a , Department for Culture, Media and Sport, 28. 9. 2010. Dostupné online: <<https://www.gov.uk/government/speeches/royaltelevision-society>>, [cit. 26. 10. 2015].

19) Rhizome. Dostupné online: <<http://rhizome.org/about/>>, [cit. 9. 8. 2016].

20) Právě způsoby instalace net-based děl, často interaktivních a se složitou strukturou, jsou často diskutovanou problematikou, kterou se většinou nepodaří příliš dobře zvládnout. Desítky let starý hardware či software („autenticky“ zpřítomněný díky technice emulace původního prostředí, kterou účelně rozvíjí pod vedením konzervátora digitálních děl Dragana Espenschieda právě *Rhizome*) se mnohdy od svého dnešního ekvivalentu neliší, že proniknout do podstaty interaktivního díla může být pro diváka (či „uživatele“) velmi obtížné. Díky technice screen capture lze prezentovat dokumentační video, které zachycuje podstatné momenty díla v nové, remediované podobě — jako digitální videofilm.

21) Omar K h o l e i f (ed.), *Electronic Superhighway: From Experiments in Art and Technology to Art After the Internet, 2016–1996*. London: Whitechapel Gallery 2016.

Výběrová nabídka perspektiv

(20. mezinárodní festival dokumentárních filmů Ji.hlava, 25.–30. října 2016)

Mezinárodní festival dokumentárních filmů Ji.hlava dospěl ve dnech 25. až 30. října 2016 ke svému dvacátému ročníku. Deklarovanou prioritou bylo jako vždy u příležitosti projekcí, prezentací rozpracovaných projektů, master classes, dílen, moderovaných debat či autorských čtení doširoka otevírat diskusi nad aktuálními společenskými tématy. Do několika programových sekcí i do festivalových prostor se však promítla také tendence v souvislosti s jubileem bilancovat a pokládat otázky ontologického rázu. Vznikla též nesoutěžní sekce *Ji.hlavský manifest*. Obsáhla přesně dvacet snímků, což je ovšem počet spíše symbolický, neboť nešlo ani tak o ohlédnutí za jednotlivými ročníky, ale skutečně o jistý druh manifestu, jenž představil programový půdorys festivalu. Realita je ještě poněkud složitější, protože v manifestu byla na úkor jiných exponována především formálně radikální a avantgardní linie výběru.

Ji.hlavský manifest tvořily autorské dokumenty různé provenience, pohybující se mezi filmovou básní, esejem a autobiografickou výpovědí. Jejich společným rysem byla nepopisnost a cílem zpochybnění daností a viděné skutečnosti. Ještě před zahájením festivalu, a tudíž neprávem poněkud skrytě, byl například uveden snímek maďarského filmaře a specialisty na amatérský film Pétera For-

gácse EL PERRO NEGRO — PŘÍBĚHY ZE ŠPANĚLSKÉ OBČANSKÉ VÁLKY (El Perro Negro: Stories from the Spanish Civil War, 2005). Jde v podstatě o ságu ze zdrojů found footage, která mimo vlastní výpověď o občanské válce odhaluje ohromný potenciál sbírek neprofesionální kinematografie. Jiný způsob alternativního filmového dějepisu reprezentuje film Jaye Rosenblatta LIDSKÉ POZŮSTATKY (Human Remains, 1998), sestávající ze svérázných portrétů diktátorů dvacátého století, zaměřených na jejich soukromí, intimní problémy a slabosti. V jedné půlhodině je tak odhaleno banální pozadí nejstrašnějších zločinů v dějinách. S demytizačním účinkem obrazů banality pracuje i rozsáhlý opus Karla Vachka NOVÝ HYPERION ANEB VOLNOST, ROVNOST, BRATRSTVÍ (1992), který v Jihlavě zpřítomnil raná devadesátá léta a z různých stran nahlédl prezidentské volby v Československu roku 1990.

Pluralita a konfrontace lidských a filmových pamětí jsou z nejčastějších jihlavských témat. Můžeme k nim volně vztáhnout i leitmotivickou otázku dvacátého ročníku: Co si neseme na zádech? Specifické odpovědi přinesly jak novodobé manifestační eseje, tak tradiční uvedení archivních snímků. Letos šlo předně o sovětské němé filmy v rámci sekce *Ruská avantgarda*. Její potenciál byl bohužel využit jen zčásti. Některé projek-

ce jako by se stávaly především prostorem pro živý hudební doprovod (ačkoli hudebníci paradoxně většinou zůstávali v anonymitě) či snad měly být obskurní podívanou hodnou populárního promítacího času. To byl případ filmu ŠESTINA SVĚTA (Šestaja čas mira, 1926) Dzigy Vertova, ukázky klasické manipulace filmovou montáží. U některých sovětských filmů, jako v případě SOLI PRO SVANETII (Sol Svanetii, 1930) Michaila Kalatozova, bylo vytržení z kontextu kompenzováno alespoň projekcí z pětatřicetimi-limetrových kopií, jež sama o sobě začíná v dnešní době představovat událost.

Bill Morrison, americký umělec a dokumentarista a jeden z hlavních festivalových hostů, posouvá vnímání archivních filmů ještě na jinou úroveň. Degradace obrazu, k níž dochází na filmovém pásu, je pro něj výrazovým prostředkem. Vizualní ozvláštnění je přitom jen jednou z hodnot, o kterou je obraz poškozením obohacen. Morrisonovo dílo bývá s ohledem na pronikání konceptuálního dokumentaristického a „archeologického“ rozměru s narativem prezentováno jak ve výstavních síních, tak i v kinech. V Jihlavě autor promluvil na své master class nazvané *Vyjdi ze zdroje* a v retrospektivě bylo uvedeno dvanáct jeho filmů, včetně proslulého celovečerního snímku DECASIA (2002). Název tohoto díla sestává ze slov *decay* (rozklad) a *fantasia*, a vystihuje tak základní princip Morrisonovy tvorby, jímž je fascinovaný průzkum estetického potenciálu poškozené filmové materie. Důležitou součástí těchto fantazijních tvarů je pak hudba. Jak sám Morrison říká, má štěstí na skladatele, jejichž kompozice nejsou jen doprovodem, ale záměrně se rozkládají v nesouladu a nepřesnosti, analogicky k filmovému materiálu.

Dramaturgie festivalu neopomíná ani autobiografickou a introspektivní inklinaci autorských dokumentů. Napříč sekcemi, *Ji.hlavským manifestem* počínaje a krátkometrážními ranými díly konče, ji významně zastupují především dokumentaristky. Je záhodno upozornit ne tolik na jejich počet, ale naopak spíše na výlučnost někte-

rých ženských perspektiv a jejich podíl na tematické i formální pestrosti a životnosti programu.

Uvedení snímku NO HOME MOVIE (2015) v rámci manifestové sekce bylo mimo jiné vzpomínkou na nedávno zesnulou belgickou režisérku Chantal Akermanovou (1950–2015). Tento svůj poslední film věnovala matce, se kterou natáčela v posledních měsících jejího i svého života. Akermanová se jako filmařka a průkopnice filmového hyperrealismu stala mezinárodně uznávanou autorkou a inspirátorkou. Podstatnou část života trávila na cestách mezi městy i kontinenty. Její matka přežila věznění v Osvětimi a většinu dalšího života strávila v domácnosti, ukrývající se před světem. Dialog mezi oběma ženami se plynule vine a postupně slábne v cyklu Chantalových cest a návratů, skypových hovorů a společných chvil u kuchyňského stolu. Montáž dlouhých statických záběrů působivě relativizuje hranice zabývaného a cizího prostoru, blízkost a vzdálenost. Stříh je dílem Claire Athertonové, která s Akermanovou tvořila dlouhou dobu tvůrčí tandem. V Jihlavě vystoupila se svou master class nazvanou *Lekce stříhu* a byla porotkyní festivalové soutěže *Opus Bonum*, v níž každoročně jediná osobnost vybírá nejlepší světový dokument. Athertonová ocenila vizuálně vycizelovaný film STRAŠIDLA OBCHÁZEJÍ EVROPOU (Fantasmata planiountai pano apo tin Evropi, 2016), subjektivní, až poetizující komentář k migrační krizi a vzpouře v uprchlickém táboře Idomeni. Jako svůj celovečerní debut jej natočila řecká dokumentaristka a fotografka Maria Kourkoutaová.

Jiný debut, oceněný v létě v Locarnu cenou Doc Alliance Selection Award, přinesla sekce *Průhledná krajina: Turecko*. Zaynê Akyolová, mladá režisérka s kurdskými kořeny žijící v Kanadě, našla podnět k natočení filmu GULISTAN, ZEMĚ RŮŽÍ (Gulistan, Terre de roses, 2016) v příběhu své starší přítelkyně z dětství, jež se z kanadské emigrace vrátila v devadesátých letech do rodného kraje a přišla o život v povstaleckém boji. Autorka se po jejích stopách vydala do hor Kurdistánu

s filmovou kamerou. Natočila film o ženách odhodlaných postavit se se zbraní v ruce Islámskému státu, tureckým i iránským vojskům. Zajímala ji motivace žen i hranice mezi statečností a fanatismem.

Zcela odlišným tónem, ovšem opět na půdě celovečerního debutu, zazněl ženský hlas i v malé hudební sekci *Zkouška sirén*. Jedna z pozdně večerních projekcí patřila filmu *PUNKOVÁ ZPĚVAČKA* (The Punk Singer, 2013) režisérky Sini Andersonové. Film o představitelce ženského hudebního undergroundu a feministické aktivistce Kathleen Hanna připomíná na první pohled zcela „nepunkový“ biografický formát, protagonistka do něj však vnáší dostatečně provokativní napětí. Film z roku 2013 byl navíc aktualizován předfilmem v podobě klipu na podporu Hillary Clintonové v prezidentských volbách, ve kterém se po letech sešla kapela Le Tigre.

K méně nápadným, leč pozoruhodným zážitkům, které letošní ročník nabídl, patřil středometrážní snímek chorvatské režisérky a scenáristky Katariny Zrinky Matijevićové *ZA TVÁŘÍ ZRCADLA* (Iza lica zrcala, 2016), uvedený v sekci *Mezi moři*. Detaily života v přírodě pořízené v chorvatském regionu Lika připomínají přírodopisný dokument. Autorka je svým slovním komentářem a minimálními vstupy lidské tělesnosti přetváří v nástroj sebenahlížení a usměrnění.

Odstředivé a dostředivé síly autorského dokumentu nepodléhají na jihlavském festivalu striktní dramaturgické kategorizaci. Hranice jednotlivých sekcí jsou určeny pragmaticky, nejedná se tudíž o homogenní, jasně vyprofilované celky. Zatímco výsledky soutěžních sekcí a divácký zájem ukazují na nevyčerpatelnost i popularitu observační metody, napříč programem (který letos čítal přes 300 filmových titulů z 62 zemí) lze vysledovat výběr ze široké škály jiných možných perspektiv. A zatímco z některých bodů programu se stávají vskutku jedinečné události, standardní besedy s tvůrci či protagonisty bezprostředně po projekci občas vytvářejí filmu spíše umělou auru. Nic z toho v zásadě není chyba, byť

disproporce v rozsahu a propagaci programových sekcí či v realizaci jednotlivostí jsou jistě do budoucna výzvou.

Alena Šlengerová

Z přírůstků Knihovny NFA

ABENTEUER

Abenteuer Alltag : zur Archäologie des Amateurfilms / Siegfried Mattl ... et al. (Hg.). -- Wien : Österreichisches Filmmuseum : Synema – Gesellschaft für Film und Medien. -- 270 s. : il. (některé barev.), faksim. -- (FilmmuseumSynemaPublikationen ; Bd. 25). -- Úvod, poznámky v textu, o editorech a autorech - Obsahuje též: Amateurfilme unter Bedingungen eines staatlichen Archives / Jiří Horníček — Kolektivní monografie mezinárodních autorského týmu je první publikací v německy mluvících zemích, která poskytuje přehled o aktuálním, archivně založeném výzkumu amatérského filmu v Evropě. Svazek prezentuje eseje k tématům jako jsou technologie a estetika, žánry a variace, politika a historie amatérského filmu. Kromě toho vybrané evropské a americké archivy referují o svých sbírkách a svých archivačních strategiích. -- ISBN 978-3-901644-63-4 (brož.)

ALBERTOVÁ, Helena

Irena Greifová / Helena Albertová, Markéta Vöröšová. -- Praha : Institut umění - Divadelní ústav, 2016. -- 167 s. : il. (převážně barev.), portréty, faksim. -- (Osobnosti české scénografie ; sv. 5). -- Souběžný anglický text - Chronologie, teatrografie, filmografie a výstavy I. Greifové, soupis vyobrazení - Bibliografie na s. 167 - Monografie kostýmní výtvarnice Ireny Greifové (nar. 1939) mapuje její více než čtyřicetiletou divadelní a filmovou tvorbu. Odborná studie autorek se zabývá nejvýznamnějšími inscenacemi, na kterých se podílela například s režiséry J. Grossmanem, E. Sokolovským, I. Rajmontem, či P. Novotným. Vedle Národního divadla, Divadla na zábradlí a Městských divadel pražských působila v mnoha divadlech mimo hlavní město a do roku 2008, kdy se rozhodla svoji uměleckou dráhu ukončit, vytvořila kostýmní návrhy k téměř 300 inscenacím. Vedle divadla se vytvořila řada výtvarně výrazných kostýmů ve filmu (například Morgiana, Petrolejové lampy nebo Noc na Karlštejně). Součástí česko-anglické publikace

je rozsáhlý soupis díla a obzvláště bohatý obrazový materiál: kostýmní návrhy, fotografie z inscenací, filmů a osobního archivu. -- ISBN 978-80-7008-367-3 (brož.)

BELLOUR, Raymond

La querelle des dispositifs : cinéma - installations, expositions / Raymond Bellour. -- Paris : P.O.L., 2012. -- 573 s. : il. (některé barev.), portréty. -- Úvod, citáty, poznámky v textu - Bibliografie na s. 533-537, rejstřík - Antologie autorových esejů z let 1999 až 2012 analyticky zkoumajících tvorbu mnoha současných audiovizuálních umělců a filmařů (Eija-Liisa Ahtila, Chantal Akerman, Zoe Beloff, James Benning, Dara Birnbaum, Jean-Louis Boissier, Janet Cardiff a George Bures Miler, Hans Castorf, David Claerbout, James Coleman, Pedro Costa, Harun Farocki, Masaki Fujihata, Yervant Gianikian a Angela Ricci Lucchi, Douglas Gordon, Pierre-Marie Goulet, Philippe Grandrieux, Gary Hill, Alfredo Jaar, Ken Jacobs, Rinko Kawauchi, Thierry Kuntzel, Fritz Lang, Chris Marker, Cildo Meireles, Jonas Mekas, Avi Mograbi, Antoni Muntadas, Max Ophuls, Tony Oursler, Pipilotti Rist, Doug Aitken, Tania Ruiz Gutiérrez, Sarkis, Shelly Silver, Robert Smithson, Michael Snow, Beat Streuli, Sam Taylor-Wood, Eulalia Valldosera, Danielle Vallet Kleiner, Agnè Varda, Bill Viola, Jeff Wall et Apichatpong Weerasethakul). -- ISBN 978-2-8180-1701-2 (brož.)

BELLOUR, Raymond

Le corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités / Raymond Bellour. -- Paris : P.O.L., 2009. -- 637 s. : il., portréty. -- Prolog, citáty, poznámky v textu - Bibliografie na s. 596-597 - Antologie, strukturovaná do tří tematických oddílů, nabízí textuální analýzy významného francouzského filmového teoretika a kritika, který se v nich zamýšlí nad problematikou vztahu filmu, hypnózy, emocí a živočišnosti. -- ISBN 978-2-84682-279-4 (brož.)

BENDAZZI, Giannalberto

Animation : a world history / Giannalberto Bendazzi. -- Boca Raton : CRC Press, 2016. -- 3 sv. : il., portréty, faksim. -- Úvod, poznámky v textu, rejstřík v každém svazku - Obsahuje: Vol. 1. Foundations - the golden age. 226 s. - Vol. 2. The birth of a style - the three markets. 464 s. - Vol. 3. Contemporary times. 416 s. - Třísvalkové dějiny světového animovaného filmu podávají chronologicky a geograficky strukturovaný detailní přehled o významných obdobích, teoriích, proudech a tvůrčích tohoto filmového odvětví od jeho počátku až k současnému věku elektronické animace. V kapitolách pojednávajících o jednotlivých národních školách včetně české, je věnován prostor klíčovým osobnostem. -- ISBN 978-1-138-94307-0 (pack : váz.). -- ISBN 978-1-138-85452-9 (vol. 1 : váz.). -- ISBN 978-1-138-85481-9 (vol. 2 : váz.). -- ISBN 978-1-138-85482-6 (vol. 3 : váz.).

BOYCE, Michael W.

The lasting influence of the war on postwar British film / Michael W. Boyce. -- 1st publ. -- New York : Palgrave Macmillan, 2012. -- 212 s. : il., portréty. -- Úvod, seznam vyobrazení, výňatky, poznámky na s. 181–199, filmografie - Bibliografie na s. 201–208, rejstřík - Monografie amerického filmologa, který analyzováním klíčových britských filmů a hvězd, jež vznikly bezprostředně po druhé světové válce, zkoumá z genderového, žánrového a sociologického hlediska válečná traumata, která ovlivnila tehdejší britský život a kulturu. -- ISBN 978-0-230-11689-4 (váz.).

CARBONE, Mauro

The flesh of images : Merleau-Ponty between painting and cinema / Mauro Carbone ; translated by Marta Nijhuis. -- Albany : State University of New York Press, 2015. -- vii, 119 s. -- (SUNY series in contemporary continental philosophy). -- Úvod, citáty, poznámky na s. 85–112, o autorovi a překladatelce - Rejstřík - Knižní studie důmyslně a komplexně zkoumá několik souvisejících témat v pozdních filozofických koncepcích Maurice Merleau-Pontyho (1908–1961), zejména o úloze obrazů jako ztělesnění myšlenek. - Název originálu: *La chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma* / Carbone, Mauro, 1956-. -- Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2011. -- ISBN 978-1-4384-5878-6 (brož.).

CIMENT, Michel

Pas do Hollywoodu : Wilder, Huston, Mankiewicz, Polanski, Forman, Wenders / Michel Ciment ; [z francouzského originálu ... přeložili Antonie Dědečková a Jiří Dědeček ; editorka a autorka úvodu Tereza Brdečková ; redakce, poznámkový aparát, filmografie, rejstřík a fotografie Miloš Fikejz]. -- Praha : Limonádový Joe,

2016. -- 324 s. : portréty. -- Předmluva k českému vyd., poznámky v textu, filmografie, o autorovi - Rejstřík jmenný - Kniha rozhovorů předního francouzského filmového kritika s šesti filmovými režiséry (Billy Wilder, John Huston, Joseph L. Mankiewicz, Roman Polanski, Miloš Forman a Wim Wenders), většinou původem ze střední Evropy a s židovskými kořeny, kteří stoprocentně komerčně uspěli v Hollywoodu a zároveň se stali klasiky světové kinematografie. Autor, zakladatel a dlouholetý šéfredaktor filmové revue *Positif*, zpovídal umělce opakovaně v různých fázích jejich kariéry a ve svém svědectví o jejich životě a díle podává zároveň plastický obraz 20. století. - Název originálu: *Passeport pour Hollywood* / Ciment, Michel, 1938-. -- Paris : Seuil, 1987. -- ISBN 978-80-905624-6-2 (brož.).

CINÉMA

Le cinéma d'animation en 100 films / sous la direction de Xavier Kawa-Topor et Philippe Moins. -- [Paris] : Capricci, 2016. -- 348 s. : il. (převážně barev.). -- Další autoři: Marco de Blois, Marie-Claire Kuo-Quiquemelle, Ilan Nguyê, Jean-Pierre Pagliano a Pascal Vimenet - Předmluva, poznámky v textu, slovníček pojmů, o editorech a přispěvatelích - Bibliografie na s. 340–341, rejstřík jmenný a filmů - Encyklopedie nabízí chronologický přehled napříč stovkou filmů, které určovaly historii světové animované kinematografie. Mistrovská díla nebo zapomenuté filmy, umělecké či ekonomicky náročné projekty, jež znamenaly historické zlomy nebo zjevné slepé uličky, jsou v analytických heslech pojednány se zvláštním zřetelem na okolnosti jejich realizace, na jejich estetické vklady a jejich tvůrce. Panoráma je široké: historické (počátků až po současnost), geografické (od Afriky do Japonska), estetické (od experimentálních filmů po komerční produkci) a technické (od modelíny k syntetickým obrazům). Českou kinematografii zde reprezentují snímky *O skleničku víc* (1954), *Vynález zkázy* (1958), *Ruka* (1965) a *Možnosti dialogu* (1982). -- ISBN 979-10-239-0110-8 (brož.).

CULT

The cult film reader / edited by Ernest Mathijs and Xavier Mendik. -- 1st ed. -- Maidenhead : Open University Press, 2008. -- xxii, 549 s. -- Autor předmluvy Roger Corman - Ediční poznámka, výňatky, citáty, poznámky v textu, tabulky, o editorech a autorech příspěvků - Bibliografie na s. 495–521, rejstřík názvů filmů a generální - Ve světovém měřítku první antologie o kultovním filmu sdružuje stěžejní díla v oblasti týkající se struktury, formy, postavení a divácké recepce tradic kultovního filmu. Ve spektru textů, které zahrnuje práce klíčových světových vědců v oboru (mj. Siegfried Kracauer, Umberto Eco, Janet Staiger, Jeffrey Sconce, Henry Jenkins a Barry Keith Grant) stejně jako nové pohledy na postupně se vyvíjející kánon kultovního filmu, kniha ne-

jen představuje přehled způsobů, kterými lze ke kultovnímu filmu přistupovat, ale také přehodnocuje metody používané při studiu textu o kultovním filmu a jeho čtenáři. -- ISBN 978-033521923-0 (brož.)

DECHERNEY, Peter

Hollywood's copyright wars : from Edison to the internet / Peter Decherney. -- New York : Columbia University Press, 2013. -- xii, 287 s. : il., portréty, faksim. -- (Film and culture). -- Úvod, seznam vyobrazení, poznámky na s. 243–274, o autorovi - Rejstřík - Knižní studie o právním, technickém a estetickém dohadování nad filmovými autorskými křivdami a právy v Hollywoodu od němé éry až po současnost. Kniha přináší řadu konkrétních sporů a kauz z dávné i nedávné minulosti, na kterých demonstruje složitosti této problematiky, kterou tak razantně zkomplikoval vzestup digitálních médií a internetu. -- ISBN 978-0-231-15947-0 (brož.)

EDGAR

Edgar G. Ulmer : essays on the king of the B's / edited by Bernd Herzogenrath ; foreword by Arianné Ulmer Cipes. -- Jefferson ; London : McFarland & Company, Inc., Publishers, 2009. -- 287 s. : il., portréty, faksim. -- Úvod, poznámky v textu, citáty, výňatky, o editorovi a autorech příspěvků - Rejstřík - Obsahuje též: Ulmer's anti-syphilis film : Damaged lives and its novelization / Marcel Arbeit - The effects of the displacement of home in Daughter of Dr. Jekyll / Michal Peprník - What you see is what you get : Ulmer and the nudist picture / Petra Hanáková - Kolektivní monografie se ve dvaceti esejích mezinárodního kolektivu filmových, literárních a kulturních teoretiků a historiků, mezi nimiž jsou i tři čeští filmologové, pokouší o analytický portrét amerického filmaře rakousko-židovského původu Edgara G. Ulmera, jemuž se přezdívalo „krále béčkových a nízkorozpočtových filmů“. Některé jeho stylové a excentrické filmy různých žánrů (horory, film noir, sci-fi a etnické filmy), které natočil většinou mimo studiový systém Hollywoodu, získaly dokonce kultovní status. -- ISBN 978-0-7864-3700-9 (brož.)

EXPOSING

Exposing the film apparatus : the film archive as a research laboratory / Giovanna Fossati and Annie van den Oever (eds.). -- Amsterdam : Amsterdam University Press, 2016. -- 478 s. : il., faksim. -- (Framing film). -- Úvod, citáty, poznámky na s. 365–428, o editorkách a autorech - Bibliografie na s. 429–461, rejstřík - Kolektivní monografie nabízí celou řadu esejů o historických i současných filmových přístrojích, technických zařízeních a mediálních technologiích. Mezinárodní skupina 32 archivních odborníků (sbírkoví specialisté, kurátoři, promítači) a akademických pracovníků z různých obo-

rů vybrala různé typy a druhy 29 přístrojů z několika období, sahajících od prehistorické éry kinematografie do digitálního věku, nad jejichž významem pro své konkrétní oblasti výzkumu se zamýšlejí. -- ISBN 978-94-6298-316-8 (brož.)

FANDOM

Fandom at the crossroads : celebration, shame and fan/producer relationships / edited by Lynn Zubernis and Katherine Larsen. -- 1st publ. -- Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2012. -- x, 249 s. : il., portréty, faksim. -- Úvod, seznam vyobrazení, výňatky, tabulky, o editorkách - Bibliografie na s. 230–241, rejstřík - Publikace nabízí nové perspektivy pohledu na ambivalentní vztah mezi producenty a fanoušky, možnou terapeutickou roli některých fanouškovských aktivit a proměny fanouškovských komunit v období konvergence médií. -- ISBN 978-1-4438-4140-5 (brož.)

FIKCE

Fikce Jaroslava Haška / F. A. Podhajský (ed.). -- Vyd. 1. -- Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2016. -- 307 s. : il., portréty, faksim. -- Úvodní poznámka, poznámky v textu, citáty, anglické resumé - Bibliografie v textu, rejstřík jmenný - Obsahuje též: Kinematografický výskyt Josefa Švejka aneb Osudy románových taktik ve třech českých adaptacích s jednou britskou zacházkou / Radomír D. Kokeš - Kolektivní monografie literárních, divadelních a filmových vědců, kteří se zaměřili na rozbor Haškovy prozaické a ideologické fikce v průřezu celé jeho tvorby a na díla jimi a jím inspirovaná. -- ISBN 978-80-880699-27-0 (brož.)

GERAGHTY, Lincoln

Cult collectors : nostalgia, fandom and collecting popular culture / Lincoln Geraghty. -- 1st publ. -- London ; New York : Routledge, 2012. -- xii, 2012 s. : il. -- Úvod, seznam vyobrazení, výňatky, filmografie, o autorovi - Bibliografie na s. 186–196, rejstřík - Text revidující stereotypy zobrazování a reflexe fanoušků a sběratelů filmového a televizního merchandisingu. Analyzuje aspekty fanouškovství zahrnující gender, nostalgii, vliv sociálních médií a propojenost fanouškovských komunit s prodejem a nákupem filmových memorabilií. -- ISBN 978-0-415-61766-6 (brož.)

HILLS, Matt

Fan cultures / Matt Hills. -- 1st publ. -- London ; New York : Routledge, 2002. -- xviii, 237 s. -- (Sussex studies in culture and communication). -- Transferred to digital printing 2010 - Předmluva, výňatky, citáty, grafy, poznámky v textu a na s. 185–206, o autorovi - Bibliografie na s. 207–231, rejstřík - Monografie podává první obšířný přehled o fanoušcích a fanouškovské teorii. Zdůrazňováním protikladů fanouškovství, autor nazna-

čuje, jak mediální fanoušci byli pojmáni v kulturní teorii. Čerpajíc z případových studií určitých fanouškovských skupin, od Elvisových imitátorů k fanouškům sci-fi seriálů Star Trek a Akta X, Hills popisuje širokou škálu přístupů k fandomu, od Frankfurtské školy k psychoanalytickým výkladům, a ptá se, zda vývoj nových médií vytváří možnosti nových forem fandomu. -- ISBN 0-415-24025-5 (brož.)

JENKINS, Henry

Textual poachers : television fans and participatory culture / Henry Jenkins. -- Updated 20th anniversary ed. -- New York ; London : Routledge, 2013. -- lii, 370 s. : il., portréty. -- Úvod, výňatky, o autorech - Bibliografie v textu a na s. 307-328, rejstřík - Dvacáté, výroční vydání teoretické knihy o textuálním pytláctví, ve které autor přirovnává fanoušky k pytlákům, kteří kradou a přepracovávají původní příběhy. Monografie přináší dnes již kanonický text nové generaci studentů zajímajících se o průsečíky fanouškovství, kulturní podílnosti, populární spotřeby a teorii médií. Původní, klasický text je doplněn o rozhovor Suzanne Scottové s autorem a o studijního průvodce. -- ISBN 978-0-415-53329-4 (brož.)

JIRAS, Pavel

Miloš Forman : Barrandov nezapomenutelní / Pavel Jiras. -- Praha : Ottovo nakladatelství, 2016. -- 512 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Předmluva, úvod - Velkoformátová výpravná obrazová kniha zachycuje životní příběh nejúspěšnějšího českého režiséra Miloše Formana, mapuje jeho rodinné osudy, těžké chvíle po ztrátě rodičů, první krůčky k filmu, československé tvůrčí období i přebírání Oscarů a celosvětovou proslulost. Filmový historik a publicista Pavel Jiras uspořádal unikátní soubor téměř tisíce fotografií, přičemž využil podpory Formanovy rodiny a jeho nejbližších přátel i filmových spolupracovníků. Snímky z rodinných archivů a většina pracovních fotografií z filmových natáčení je publikována zcela poprvé. -- ISBN 978-80-7451-547-7 (váz.)

KIRSCHENBAUM, Matthew G.

Mechanisms : new media and the forensic imagination / Matthew G. Kirschenbaum. -- 1st paper. ed. -- Cambridge ; London : The MIT Press, 2012. -- xvii, 296 s. : il. -- Předmluva, poznámky v textu, citáty - Bibliografie na s. 266-277, rejstřík - Monografie zkoumá nová média a elektronické psaní ve srovnání s původními textovými a technologickými funkcemi, kterými se řídí psaní, vkládání textů a jejich šíření ve všech médiích: vymazatelnost, variabilita, opakovatelnost a životnost. Jedná se o první knihu ve svém oboru, která věnuje velkou pozornost uchovávaní dat (zejména na pevném disku) pro pochopení nových médií. Autor ve své studii o nových

mediálních dílech využívá aplikované počítačové forenzní techniky. Stejně jako humanitní disciplína textových studií zkoumá knihy jako fyzické objekty a sleduje různé varianty textů, tak i počítačové forenzní vědy podporují naše vnímání nových médií z hlediska konkrétních verzí, platforem, systémů a zařízení. Kirschenbaum demonstruje tyto techniky v mediálně specifických interpretacích tří stěžejních děl nových médií a elektronické literatury, to vše z formativní éry osobních počítačů: interaktivní fikční hra Mystery House, Afternoon: A Story od Michaela Joyce a elektronická báseň Agrippa od Williama Gibsona. -- ISBN 978-0-262-51740-9 (brož.)

KRÁL, Petr

Tělo obrazů - Petr Král / Petr Král. -- Praha : Národní filmový archiv, [2016]. -- 24 s. : il. -- Poznámky v textu, poznámka, o autorovi - Brožura k večeru pořádanému v archívním kině Ponrepo v září 2016 k pětasedmdesátým narozeninám básníka, esejisty a filmového kritika Petra Krále přináší jeho text, který vznikl v roce 1981, kdy patřil k redakční radě francouzské filmové revue Positif, jako odpověď na anketu, ve které měli všichni redaktoři revue shrnout svůj postoj k filmům, to, co od nich čekají, a hlediska - včetně těch nejosobnějších -, podle nichž je hodnotí. -- (Sešit)

KURT

Kurt Kren : structural films / edited by Nicky Hamlyn, Simon Payne and A. L. Rees. -- 1st publ. -- Bristol ; Chicago : Intellect, 2016. -- 283 s. : il. (některé barev.). -- Úvod, poznámky v textu, filmografie K. Krena, o editorech a autorech - Bibliografie v textu - Antologie věnovaná tvorbě, respektive strukturálním filmům Kurta Krena (1929-1998), zásadní postavě rakouské avantgardní kinematografie v poválečném období. Editori v knize shromáždili rozhovory se samotným umělcem, jeho filmové partitury a klasické, dosud netištěné eseje, spolu s reflexemi současných teoretiků a filmařů. -- ISBN 978-1-78320-551-6 (váz.)

MEKAS, Jonas

Scrapbook of the sixties : writings 1954-2010 / Jonas Mekas ; [book concept Jonas Mekas with Fabian Bremmer and Pascal Storz ; editor Anne König]. -- 1st ed. -- Leipzig : Spector Books, 2015. -- 455 s. : il., portréty, faksim. -- Rejstřík - Antologie publikovaných a nepublikovaných textů amerického experimentálního filmaře, spisovatele a básníka litevského původu Jonase Mekase obsahuje jeho rozhovory s různými umělci (Susan Sontag, Gregory Corso, Hermann Nitsch, Peter Kubelka, Emile de Antonio, Gerd Stern, John Lennon a Yoko Ono), deníkové zápisky, úvahy a poznámky o divadle, filmu, literatuře a hudbě. -- ISBN 978-3-95905-033-3 (brož.)

MÉRIGEAU, Pascal

Jean Renoir / Pascal Mérieau. -- Paris : Flammarion, 2012. -- 1101 s., [32] s. obr. příl. : il., portréty, faksim. -- (Grandes biographies). -- Poznámky v textu a na s. 929-1014, filmografie a teatrografie J. Renoira, o autorovi - Bibliografie na s. 1047-1057, rejstřík děl J. Renoira, filmů a jmenný - Obsáhle knižní biografie francouzského filmového a divadelního režiséra Jeana Renoira sleduje nejen jeho životní osudy, ale přináší rovněž jeho zevrubný umělecký portrét s okolnostmi vzniku jeho děl. -- ISBN 978-2-0812-1055-4 (brož.)

MILLER, Don

„B“ movies : an informal survey of the American low-budget film 1933-1945 / by Don Miller ; foreword by Leonard Maltin. -- [USA : CreateSpace Independent Publishing Platform], 2015. -- xii, 404 s. : il., portréty, faksim. -- Úvod, citáty, o autorovi - Knižní studie sleduje historii hollywoodských kinematografických „nevlastních dětí“, nízkorozpočtových filmů z let 1933-1945, které pocházely od pofiderních výrobců, jakož i hlavních studií. -- ISBN 978-1512267419 (brož.)

O

O umění s rozumem / Zygmunt Bauman ... [et al.]. -- 1. vyd. -- Brno : Host - vydavatelství, 2015. -- 149 s. : il. (některé barev.). -- Částečně slovenský text - Další autoři textů z tit. strany: Václav Cílek, Jiří Drahoš, František Koukolík, Václav Pačes, Dušan Šlosar, Ivan Wilhelm, Rudolf Zahradník - Úvod editorů, poznámky na s. 147-149, o autorech - Na obálce a na hřbetě označení: RUV 4 - Kniha názorů na vztah umění a vědy z per našich předních exaktních a společenských vědců a lékařů. Řešitelé projektu Registru uměleckých výstupů (RUV), který se snaží zrovnoprávnit financování vysokých uměleckých škol a škol s uměleckými programy s ostatními univerzitami a vysokými školami, vyzvali k tomuto úkolu na šedesát českých a slovenských vědeckých osobností, z nichž svými texty přispěly bezmála tři desítky. -- ISBN 978-80-7491-554-3 (brož.)

OSUDOVÁ

Osudová osamělost : obrysy filmové a literární tvorby Václava Kršky / Milan Hain, Milan Cyroň a kolektiv. -- Vyd. 1. -- Praha : Casablanca, 2016. -- 270 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- (Filmová mozaika ; sv. 3). -- Úvod, poznámky v textu, výňatky, filmografie V. Kršky, seznam vyobrazení, anglické resumé, o editorech a autorech příspěvků - Bibliografie na s. 255-259, rejstřík - Kolektivní monografie věnovaná vybraným aspektům filmové (a v jednom případě i literární) tvorby českého filmového a divadelního režiséra, spisovatele a dramatika Václava Kršky. Jednotlivé studie se snaží postihnout různé vývojové etapy tohoto tvůrce od raných

lyrických projektů (Ohnivé léto, Řeka čaruje) přes expresivní momenty rané poválečné tvorby (Housle a sen) a slavné šrámkovské adaptace (Měsíc nad řekou, Stříbrný vítr) až po výraznou stopu na poli filmových životopisů (Housle a sen, Z mého života, Posel úsvitu) a pozdní díla 60. let, která nezapadala do linie nové vlny. Kniha představuje také některé dosud neakcentované aspekty (expresionismu, ženské postavy apod.). -- ISBN 978-80-87292-32-7 (brož.)

PARIKKA, Jussi

A geology of media / Jussi Parikka. -- Minneapolis ; London : University of Minnesota Press, 2015. -- xiv, 206 s. : il. -- (Electronic mediations ; vol. 46). -- Předmluva, citáty, poznámky na s. 155-191, o autorovi - Rejstřík - Monografie zkoumá sociální aspekty masmédií a kultury. Historie médií je stará miliony, dokonce miliardy let. To je základní teze autorovy průkopnické a provokativní knihy, která dokazuje, že pro náležité pochopení současné mediální kultury musíme začít od hmotných skutečností, které předcházejí samotným médiím - historie Země, geologické útvary, minerály a energie. -- ISBN 978-0-8166-9552-2 (brož.)

PARVULESCU, Constantin

Orphans of the East : postwar Eastern European cinema and the revolutionary subject / Constantin Parvulescu. -- Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 2015. -- 189 s. : il. -- Úvod, citáty, výňatky, poznámky na s. 159-176 - Bibliografie na s. 177-182, rejstřík - Knižní studie se zabývá obrazem sirotka v poválečné východoevropské kinematografii, traumatizovaného sirotka, který ztělesňuje napětí jednotlivců snažících se vzpamatovat z války a potýkajících se s neznámou budoucností pod sovětskou nadvládou. Analýzou šesti filmů natočených v poválečném Maďarsku (Někde v Evropě, 1947; Deník pro mé děti, 1982), NDR (Román mladého manželství, 1951), Československu (Dita Saxová, 1967), Polsku (Amatér, 1979) a Rumunsku (Písečné duny, 1983), autor sleduje způsob, jakým kinematografie předvídala a diskutovala podmínky poválečného občana a „nového člověka“ sovětského stylu komunismu. -- ISBN 978-0-253-01685-0 (brož.)

PECHA, Richard

Benzin & celuloid : automobilový závodník a filmový magnát hrabě Saša Kolowrat / [text, ilustrace, adaptace Café Elektrik Richard Pecha ; grafická úprava Babeta Ondrová ; odpovědná redaktorka a autorka úvodu Dominika Kolowrat-Krakowská ; překlady z angličtiny Eva Pechová]. -- 1. vyd. -- Praha : Kolowratovy domy. -- 214 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- (2016). -- Předmluva, výňatky - Bibliografie na s. 212 - Výpravná kniha (více než 280 reprodukcí původních tiskovin a fotografií a 20 původních ilustrací) o životě prvoroze-

ného syna ze starého a významného rodu Kolowrat-Krakowských, hraběti Alexanderu „Sašovi“ Kolowrat-Krakowskému. Byl účastníkem bezpočtu motocyklových a automobilových závodů (v letech 1907–1909 nejlepším evropským jezdcem), proslul však také jako aviatik a zejména jako filmový producent, kameraman, režisér a vůdčí postava počátků rakouské kinematografie. Stal se objevitelem a mentorem světových filmových hvězd Marlene Dietrich, Alexandra Kordy, Michaela Curtize (Casablanca). Kniha, obsahující rovněž fotomán z posledního filmu *Café Elektrik*, vznikla na popud rodiny Kolowrat-Krakowských ke 130. výročí narození Alexandra hraběte Kolowrata. -- ISBN 978-80-906473-0-5 (brož.)

POP, Doru

Romanian new wave : an introduction / Doru Pop. -- Jefferson : McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014. -- 240 s. : il. -- Předmluva, výňatky, o autorovi - Bibliografie na s. 229–237, rejstřík - Monografie, zkoumající a reflektující vývoj moderní rumunské kinematografie, komparativním přístupem a hledáním podobností mezi filmovými styly a trendy ukazuje, jak se mladí rumunští režiséři od roku 2001 stále výrazněji prosazují v kontextu evropského uměleckého filmu. Spektrum diskuse se pohybuje od specifických témat, motivů a příběhů k filozofii celé generace, kterou reprezentují například Cristi Puiu, Cristian Mungiu, Radu Muntean, Corneliu Porumboiu, Tudor Giurgiu. -- ISBN 978-0-7864-7937-5 (brož.)

PŘEDJAŘÍ

Předjaří : Československo 1963–1967 / Jiří Petráš, Libor Svoboda (eds.). -- Vyd. 1. -- Praha : Ústav pro studium totalitních režimů ; České Budějovice : Jihočeské muzeum v Českých Budějovicích, 2016. -- 406 s. : il., portréty, faksim., mapy. -- Částečně slovenský text - Úvod, citáty, výňatky, poznámky v textu, tabulky, anglické resumé, o autorech - Bibliografie na s. 366–387, rejstřík jmenný - Obsahuje též: Tematika holocaustu v československé filmové a televizní tvorbě v letech 1963–1967 / Petr Bednařík - Český historický film 1963–1967 / Petr Kopal - Kolektivní monografie, která navazuje na knihy *Osm let po válce*. Rok 1953 v Československu a Československo v letech 1954–1962, se skládá z více než tří desítek příspěvků zabývajících se obecnými společenskými problémy, tak i úzce vymezenou regionální tematikou. Rozčleněny jsou do čtyř tematických oddílů: první se zabývá kulturou (dvě studie reflektují filmovou a televizní tvorbu), další zkoumá stav společnosti včetně působení církve v ní, poté následují okruhy věnované jednak průmyslu, potažmo hospodářské sféře a jejímu centrálnímu plánování, jednak politice a mezinárodním vztahům. -- ISBN 978-80-87912-45-4 (Ústav pro studium totalitních režimů : brož.). -- ISBN 978-80-

87311-74-5 (Jihočeské muzeum v Českých Budějovicích : brož.)

ROSI, Francesco

Io lo chiamo cinematografo / Francesco Rosi ; conversazione con Giuseppe Tornatore. -- Milano : Oscar Mondadori, 2014. -- 469 s., [16] s. obr. příl. : il., portréty. -- (Piccola biblioteca Oscar ; 746). -- O autorech - Kniha rozhovorů, ve kterých italský režisér Giuseppe Tornatore (nar. 1956) zpovídá svého staršího kolegu, klasika italské kinematografie Francesca Rosiho (1922–2015). Legendární filmový režisér v něm odkrývá cesty, které ho přivedly až na samotný vrchol toho, co lze v tomto oboru dosáhnout, a díky citlivému tazateli neopomíná žádnou z filmových disciplín. V zaujaté debatě se čtenář dozví o hledání a prosazování námětů, psaní scénáře, kritériích používaných při výběru herců, ale i odborná fakta týkající se používání kamer i detailní popisy provedení jednotlivých scén. -- ISBN 978-88-04-64705-8 (brož.)

SHERLOCK

Sherlock and transmedia fandom : essays on the BBC series / edited by Louisa Ellen Stein and Kristina Busse. -- Jefferson ; London : McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012. -- x, 241 s. -- Úvod, citáty, o editorech a autorech příspěvků - Bibliografie v textu, rejstřík - Kolektivní monografie o kritikou nadšeně přijatém britském televizním seriálu *Sherlock* (2010–), který vyvolal ducha Doylova viktoriánského detektiva pro digitální věk, spojující účastníky v aktivní sherlockovské / holmesovské tradici a fanoušky z jiných komunit, včetně sci-fi, médií a anime. Tento soubor statí z různých hledisek zkoumá kulturní průsečíky a fanouškovské tradice, které se sbíhají v Sherlockovi a jeho příznivců. Eseje se zaměřují na pracovní a kulturní souvislosti Sherlockova uvedení, na texty o Sherlockovi jako adaptaci a transformativním díle a na kritickou a populární recepci tohoto seriálu. -- ISBN 978-0-7864-6818-8 (brož.)

SILENT

Silent women : pioneers of cinema / edited by Melody Bridges and Cheryl Robson. -- 1st publ. -- Twickenham : Supernova Books, 2016. -- 311 s., [16] s. obr. příl. : il., portréty. -- Autorka předmluvy Bryony Dixon - Poznámky v textu, výňatky, citáty, filmografie v textu, o autorech a editorkách - Bibliografie v textu, rejstřík - Kolektivní monografie zkoumá neuvěřitelný podíl a významný přínos žen v počátcích kinematografie, kdy bylo, překvapivě, zaměstnáno v americkém filmovém průmyslu na všech úrovních a profesních postech více žen než je tomu nyní. Průkopnice, jako byla Alice Guy Blaché, režírovaly stovky filmů, vymýšlely náměty, prokazovaly technické schopnosti, rozvíjely a řídily podnikání a zakládaly distribuci, ale se vzestupem studiového

systému došlo k genderově nerovnosti ve prospěch mužů, která trvá dodnes. -- ISBN 978-0-9566329-9-9 (brož.)

SKUPA, Lukáš

Vadí - nevádí : česká filmová cenzura v 60. letech / Lukáš Skupa ; [odpovědná redaktorka Lucie Česálková]. -- Vyd. 1. -- Praha : Národní filmový archiv, 2016. -- 263 s. : il., portréty, faksim. -- Předmluva, citáty, poznámky v textu, seznam vyobrazení a příloh, zkratky, anglické resumé - Bibliografie na s. 247-250, rejstřík jmenný a filmů - Monografie odhaluje pečlivě utajovanou komunikaci rozličných osob a institucí zapojených do procesu české filmové cenzury a nabízí poněkud jiný a často i překvapivý pohled do zákulisí české kinematografie šedesátých let. Kniha, která je přepracovanou a aktualizovanou verzí disertační práce, obhájené v roce 2014 na Ústavu filmu a audiovizuální kultury Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, přibližuje systém cenzurního vyjednávání, které předcházelo přidělení (nebo také nepřidělení) nezbytné cenzurní značky ve formě čísla, jež bývalo nenápadně začleněno do úvodních či závěrečných titulků všech domácích filmů. Součástí knihy je obsáhlá obrazová dokumentace přetisků písemných archiválií. -- ISBN 978-80-7004172-7 (brož.)

SPREADABLE

Spreadable media : creating value and meaning in a networked culture / Henry Jenkins, Sam Ford, and Joshua Green. -- New York ; London : New York University Press, 2013. -- xv, 351 s. -- (Postmillennial pop). -- Předmluva, úvod, výňatky, poznámky na s. 307-312, o autorech - Bibliografie na s. 313-331, rejstřík - Průvodce novými normami, formami, kulturami, iniciativami a společenskými jevy, které umožňují vytvářet síťovou komunikační kulturu. Monografie mapuje a dokládá na příkladech z hudby, her, komiksů, televize, reklamy a PR průmyslu zásadní změny, k nimž dochází v našem současném mediálním prostředí, prostoru, kde korporace již pevně řídí distribuci médií a mnozí z nás jsou přímo zapojeni do šíření obsahu. -- ISBN 978-0-8147-4350-8 (váz.)

STEPHENS, Michael L.

Art directors in cinema : a worldwide biographical dictionary / by Michael L. Stephens. -- Jefferson ; London : McFarland & Company, Inc., Publishers, 2008. -- x, 350 s. : il. -- Předmluva, úvod, - Bibliografie na s. 317-321, rejstřík - Obsahuje též: Zázvorka, Jan [heslo], s. 316 - Biografický slovník světových filmových architektů, designérů výtvarných a vizuálních koncepcí, návrhářů filmových dekorací a staveb. Encyklopedie zahrnuje nejen velké světové umělce, ale i neprávem opomíjené filmové designéry minulosti i současnosti. Mezi více než 300 osobnostmi se nacházejí průkopníci z němých

filmů, výtvarní návrháři z Hollywoodu a evropského zlatého věku, asijské postavy, osobnosti post-zlaté éry, čelní představitelé evropských a amerických nových vln a mnoho současných filmových scénografů. Každé heslo se skládá z životopisných informací, analýzy umělecké kariéry a klíčových filmů a rozsáhlé filmografie včetně zmínek o udělených Oscarech či Oscarových nominacích. Českou kinematografii reprezentuje Jan Zázvorka. -- ISBN 978-0-7864-3771-9 (brož.)

TREZOROVÉ

[Trezorové a pozastavené filmy / oddělení tiskové služby ÚPF]. -- Praha : Oddělení tiskové služby Ústřední půjčovny filmů, [1990]. -- 59 s. -- Údaje převzaty z obálky a tiráže - Separát, který byl určen pracovníkům filmové distribuce a novinářům, poskytuje souhrn základních informací o tzv. trezorových a pozastavených filmech, s jejichž uvedením se počítalo v průběhu roku 1990. -- (Sešit)

VALUŠIAK, Josef

Základy stříhové skladby : [účelová publikace pro celostátní soutěžní přehlídku amatérské filmové tvorby mladých autorů - Mladá kamera, Uničov 1980] / Josef Valušiak. -- Ostava : Krajské kulturní středisko v Ostravě, 1980. -- 22 s. -- Na obálce název: Mladá kamera Uničov 1980, celostátní soutěžní přehlídka amatérské filmové tvorby mladých autorů 22.-24. 2. 1980 - Úvod, závěr - Bibliografie na s. 3 - Výťah ze skript, napsaných pro posluchače FAMU. Jejich autor, český filmový střiháč a pedagog, se v nich pokusil o přehledné uspořádání elementárních poznatků roztroušených porůznu v nespécializované odborné literatuře a jejich doplnění zkušenostmi z vlastní praxe. -- (Brož.)

VISCONTI

Visconti : Schriften, Filme, Stars und Stills / Marianne Schneider, Lothar Schirmer (Hrsg.) ; mit Texten von Luchino Visconti ; mit einer Biographie von Caterina D'Amico ; mit Filmgeschichten von Wolfram Schütte ; mit Kommentaren von Marianne Schneider ; [Übersetzungen aus dem Italienischen: Marianne Schneider]. -- München : Schirmer/Mosel, 2008. -- 315 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Velkoformátová výpravná monografie věnovaná životu a dílu italského filmaře Luchina Viscontiho je sestavena ze 191 kvalitně reprodukcí fotografií z jeho filmů a soukromí, textů samotného umělce, rozhovorů s ním, biografického portrétu, faktografických údajů k filmům, komentářů a výňatků z dobového tisku a bibliografie. -- ISBN 978-3-8296-0236-5 (váz.)

WAHL, Chris

Multiple language versions made in Babelsberg : Ufa's international strategy, 1929-1939 / Chris Wahl ;

[translated from the German by Steve Wilder]. -- Amsterdam : Amsterdam University Press, 2016. -- 458 s. : il., portréty, faksim. -- (Framing film). -- Úvod, poznámky na s. 275–372, filmografie, o autorovi - Bibliografie na s. 373–393, rejstřík názvový a jmenný - Anglický překlad obsáhlé knižní studie zkoumající ekonomickou, politickou a kulturní strategii, technicko-mediální aspekty a metody výroby, produkce a distribuce filmů, které německé studio Ufa natáčelo v prvním desetiletí zvukové éry v různých jazykových verzích, s herci z různých zemí. - Název originálu: Sprachversionsfilme aus Babelsberg : die internationale Strategie der Ufa 1929–1939 / Wahl, Chris, 1974-. -- München : Richard Boorberg Verlag, 2009. -- 458 s. : il. -- ISBN 978-90-8964-633-0 (váz.)

WHITLOCK, Cathy

Designs on film : a century of Hollywood art direction / Cathy Whitlock ; and The Art Directors Guild. -- 1st ed. -- [New York] : It Books, 2010. -- xii, 384 s. : il. (převážně barev.), portréty, faksim. -- Autor předmluvy Thomas A. Walsh - Úvod, citáty, poznámky na s. 339–344, filmografie, o autorce - Rejstřík - Výpravná, širokoformátová monografie mapující za pomoci kvalitní obrazové dokumentace estetické a stylové konvence filmového architektury a scénografie v hollywoodském filmech během celého století kinematografie. Kniha po dekáдах představuje napříč všemi žánry reprezentativní filmy a jejich ikonické scény. Na závěr je připojen slovníček pojmů a přehled tvůrců architektonického, scénografického a výtvarného řešení všech filmů, kterým se kniha podrobněji věnuje. -- ISBN 978-0-06-088122-1 (váz.)

WIE

Wie der Film unsterblich wurde : vorakademische Filmwissenschaft in Deutschland / herausgegeben von Rolf Aurich und Ralf Forster. -- München : edition text+kritik : Richard Boorberg Verlag, 2015. -- 416 s. : il., portréty, faksim. -- (Film Edbe ; Bd. 1). -- Předmluva, poznámky v textu, filmografie, o autorech a editorech - Bibliografie na s. 385–395, rejstřík jmenný - Téměř 40 statí této antologie se zabývá problematikou rané a předakademické fáze filmových studií v Německu (1925–1965), kdy se teprve rodilo a budovalo institucionální zázemí pro archivování, odborné zpracovávání, historické reflektování a zpřístupňování filmového dědictví. -- ISBN 978-3-86916-407-6 (brož.)

ŽIVÝ

Živý film : digitalizace filmu Metodou DRA / Marek Jícha, Jaromír Šofr [a kolektiv]. -- 1. vyd. -- Praha : Lepton studio, 2016. -- 495 s. : il. (převážně barev.), portréty, faksim. -- Další autoři: Jan Černíček, Karel Fliegel, Jiří Folvarčný, Martin Frouz, Klaus Fuxjager, Jan Gloc,

Vladimír Hendrich, Václav Hosman, Jan Hubička, Lukáš Hytha (ed.), Juraj Jakubisko, Ivo Mathé, Jiří Menzel, Peter Michalovič, Jiří Myslík, Miloslav Novák, Jiří Novotný, Petr Páta, Josef Pecák, Martin Piškula, Pavel Rejholec, Nikolaj Savický, Daniel Souček, Zdeněk Stuchlík, Jiří Šimunek, Martin Štoll, Stanislav Vitek, Petr Weigl, Antonín Weiser, Brian Winston, Vlastimil Zuska - Prolog, poznámky v textu, zkratky, anglické resumé, o autorech - Bibliografie na s. 457–473, rejstřík jmenný - Kolektivní monografie, která shrnuje výsledky pětiletého výzkumného projektu hledajícího metodiku digitalizace národního filmového fondu v rámci programu NAKI, seznamuje v širších souvislostech, avšak vyhradenou a emotivně zabarvenou rétorikou, s metodou digitálně restaurovaného autorizátu (DRA), která se stala předmětem odborného sporu. Vedle statí jednotlivých expertů a tvůrců knihu doplňují rozhovory s našimi i zahraničními archiváři a filmaři (Vladimír Opěla, Jurij Norštejn, Willy Kurant, Ivo Špalj, James Mockski) a dokumenty (deklarace, kodexy, výzvy, prohlášení, memoranda a korespondence). -- ISBN 978-80-904503-4-9 (váz.)

Připravil Miloš Fikejz.

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

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

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

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

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 Špaček). Otázkou do budoucna zůstává, jak seriálová zkušenost ovlivní jejich tvorbu pro kina.

Tyto a další související trendy badatelům otevírají neobyčejně zajímavé pole pro výzkum proměn domácí seriálové produkce, její návaznosti na film, na českou seriálovou tradici a na mezinárodní vývoj. Jestliže se česká mediální studia dosud věnovala primárně recepci seriálů, připravované číslo *Illuminace* se zaměří na jejich produkci a programování. Naše redakce uvítá příspěvky pohlížející na seriály z níže uvedených perspektiv, ale bude otevřená i jiným tématům:

- Veřejnoprávně-institucionální: rozhodování o výběru námětu, tvůrců a koproducenta, schvalování, 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 započítáním recenzního řízení jazykové i věcné úpravy nabízených textů nebo je do recenzního řízení vůbec nepostoupit, pokud nesplňují základní kritéria původní vědecké práce. Toto rozhodnutí musí autorovi náležitě zdůvodnit. Každou předběžně přijatou studii redakce předloží k posouzení dvěma recenzentům. Recenzenti budou vybíráni podle kritéria odborné kvalifikace v otázkách, jimiž se hodnocený text zabývá, a po vyloučení osob, které jsou v blízkém pracovním nebo osobním vztahu s autorem. Autoři a posuzovatelé zůstávají pro sebe navzájem anonymní. Posuzovatelé vyplní formulář, v němž uvedou, zda text navrhuje přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučují zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, respektive podněty

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

Další ustanovení

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

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



NFA

Sbírka orální historie v Národním filmovém archivu

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

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

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

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

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



15

WHY LOOK AT ANIMALS?

PAF Olomouc © 1-4 12 2016

WHY LOOK AT ANIMALS?

Přehlídka filmové animace a současného umění *Festival of Film Animation and Contemporary Art*

Jiné vize 2016 *Other Visions 2016*

Proč se dívat na zvířata? *Why look at animals?*

Aport animace *Aport Animation*

Film Labor *Film Labor*

PAF Art *PAF Art*

www.pifpaf.cz



ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

3 / 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, Jana Dudková, Nataša Ďurovičová,
Tereza Cz Dvořáková, Radomír D. Kokeš, Jakub
Korda, Tomáš Lachman, Alice Lovejoy, Jakub Macek,
Petr Mareš, Richard Nowell, Francesco Pitassio,
Pavel Skopal, Ondřej Sládek, Andrea Slovákova,
Kateřina Svatoňová, Jaroslav Švelch

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 (Laborať)

www.laboratory.cz

Tisk / Print: Profi-tisk, s. r. o.

Iluminace vychází 4× ročně. /

Iluminace is published quarterly.

Rukopis byl odevzdán do výroby v listopadu 2016. /

The manuscript was submitted in November 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; MIČ 47285, ISSN 0862-397X

© Národní filmový archiv

CONTENTS ILUMINACE 3/2016

ARTICLES

Pavel Zahradka: The Ethics of Copying of Cultural Content. A Qualitative Study of Internet Piracy in the Czech Republic

Martin Zelený: Collecting and Secondary Market of Analog Film Prints in the Czech Republic

Jaroslav Lopour: Films of Private Producers in the State-owned Film Industry. The Nationalization and Its Influence on the Continuity of Czech Film Production

Jan Švelch: Paratextual Analysis as a Complementary Method of Research of Historical Reception. Language and National Identity in Paratexts of Czech and Foreign Sound Films Screened in 1930 in Czechoslovakia

ANALYSIS

Tomáš Gruntorád: SCHOOL IS THE FOUNDATION OF LIFE. Opposites Attract

INTERVIEW

Andrea Průchová: The Institutional Criticism of Academic Writing: Participatory Writing, Allegorical Reading, Experiment. An Interview with James Elkins

35029/2016/3

OBSAH ILUMINACE 3/2016

Knihovna Národního filmového archivu



10115270

ČLÁNKY

Pavel Zahradka: Etika kopírování kulturních obsahů. Kvalitativní studie internetového pirátství v České republice

Martin Zelený: Sběratelství a sekundární trh s filmovými kopiemi v České republice

Jaroslav Lopour: Filmy soukromých výroben ve státní kinematografii.

Zestátnění a jeho vliv na kontinuitu české filmové tvorby

Jan Švelch: Paratextuální analýza jako doplněk výzkumu historické recepce.

Jazyková a národní identita v paratextech českých a zahraničních zvukových filmů uvedených v roce 1930 v Československu

ANALÝZA

Tomáš Gruntorád: ŠKOLA ZÁKLAD ŽIVOTA. Protiklady se přitahují

ROZHOVOR

Andrea Průchová: O institucionální kritice akademického psaní: participativní psaní, alegorické čtení, experiment. Rozhovor s Jamesem Elkinsem