



1

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

1 / 2017



pohltivé



Front cover / Na obálce:
Foto ze snímku...

ILUMINACE

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

1 / 2017

Ročník / Volume 29

OBSAH

Články

- Michal Večeřa:** „Jen pro pár kin a hodně lacino“. Hrané filmy v obchodních plánech pražských výroben mezi lety 1911 a 1915 5
- Jan Černík:** Scenáristika a Hlavní správa tiskového dohledu v Československu, 1953–1962 29
- Lea Petříková:** Umělecké filmy produkované farmaceutickou společností Sandoz 51

Analýza

- Briana Čechová:** Pojetí činné mysli hrdinů v debutech Jana Němce a Drahomíry Vihanové 69

Rozhovor

- Šárka Gmíterková – Ondřej Pavlík:** Transmédia mohou být fantastickým sociálním nástrojem. Rozhovor s Matthewem Freemanem 83

Edice a materiály

- Martin Štoll:** Nad archiválií a panikou v zavádění televize v Československu 91
- Vývoj a dnešní stav československé televize (1951) 94

Ad fontes

- Marcela Týřová:** Svaz českých filmových pracovníků (1939) 1945–1946 (1951) 100
- Michaela Mertová:** ETUDE DU TOUCHER Václava Mergla — unikátní akvizice sbírky animovaného filmu 104

Obzor

- Ivan Klimeš:** „Zlatá šedesátá“ z cenzurní perspektivy (Lukáš Skupa: *Vadí – nevadí. Česká filmová cenzura v 60. letech*) 107
- Lucie Česálková:** Dvoji Ivens, dvoji biografie filmaře (André Stufkens, *Joris Ivens. Filmař světa*. Thomas Waugh, *The Conscience of Cinema. The Works of Joris Ivens 1912–1989*) 109
- Petr Mareš:** Haškovské fikce v textech, na divadle a ve filmu (František A. Podhajský (ed.), *Fikce Jaroslava Haška*) 116
- Pavčina Vogelová:** Trnitá cesta k českému Národnímu filmovému muzeu (Expozice *Na film! 2: V pohybu*) 119

Příloha

- Přírůstek Knihovny NFA 122

CONTENTS

Articles

- Michal Večeřa:** “Just for a Couple of Cinemas and Very Cheap”. Feature Films in the Business Plans of Prague Producers between 1911 and 1915..... 5
- Jan Černík:** Screenwriting and The Main Administration of Press Supervision in Czechoslovakia, 1953–1962 29
- Lea Petříková:** Arthouse Films Produced by the Pharmaceutical Company Sandoz 51

Analysis

- Briana Čechová:** Rendition of The Thinking Mind in the Feature Film Debuts of Jan Němec and Drahomíra Vihanová 69

Interview

- Šárka Gmitterková – Ondřej Pavlík:** Transmedia Can Be a Fantastic Social Tool. An Interview With Matthew Freeman..... 83

Documents

- Martin Štoll:** On One Archival Document and a Panic about the Introduction of Television in Czechoslovakia..... 91
- Development and Current State of Czechoslovak Television (1951) 94

Ad fontes

- Marcela Týřová:** Union of Czech Film Workers (1939) 1945–1946 (1951)..... 100
- Michaela Mertová:** ETUDE DU TOUCHER by Václav Mergel — A Unique Acquisition of NFA Animated Film Collection..... 104

Horizon

- Ivan Klimeš:** “Golden Sixties” from the Censorship Perspective (Lukáš Skupa: *Vadí – nevadí. Česká filmová cenzura v 60. letech*) 107
- Lucie Česálková:** Dual Ivens, Dual Biography of a Filmmaker (André Stufkens, *Joris Ivens. Filmař světa*. Thomas Waugh, *The Conscience of Cinema. The Works of Joris Ivens 1912–1989*) 109
- Petr Mareš:** Hašek’s Fiction in Texts, Theater, and Film (František A. Podhajský (ed.), *Fikce Jaroslava Haška*)..... 116
- Pavčina Vogelová:** A Tough Journey to the Czech National Film Museum (Exposition *Na film! 2: V pohybu*) 119

Appendix

- New Acquisitions of the NFA Library 122



Michal Večeřa

„Jen pro pár kin a hodně lacino“

*Hrané filmy v obchodních plánech pražských výroben
mezi lety 1911 a 1915*

V první polovině 10. let se na programy evropských kin pomalu prosazovaly vícedílné celovečerní filmy, které oproti dříve většinové krátkometrážní produkci nabízely komplikovanější narativy, bohatší výpravu nebo větší koncentraci hereckých hvězd. V méně vyspělých státech, nebo periferních oblastech velkých státních celků, dominovaly krátkometrážní filmy. Praha v tomto období představuje příklad jednoho z takových lokálních filmových center, kde se po z velké části nahodilých pokusech z předešlé dekády začaly rozvíjet systematictější snahy o filmovou výrobu. Vzhledem k omezenému odbytu a lokálnímu významu podnikatelských aktivit filmových výroben se nelze divit, že natáčení hraných filmů obvykle zůstávalo prodělečným podnikem. Jak je ale tedy možné, že se svými aktivitami neskončily po natočení několika filmů, ale pokračovaly i několik let? Odpověď na otázku tkví v tom, že spoléhaly především na jiné druhy aktivit, které tvořily stabilnější základ firemního portfolia doplňovaného o hrané snímky. Kromě natáčení nonfikčních titulů se soudobé společnosti věnovaly též distribuci, provozování biografů nebo poskytování laboratorních služeb.

Středobodem textu bude analýza pozice hraného filmu¹⁾ ve firemních plánech čtyř pražských výroben ASUMu, Kinofy, Illusionfilmu a Lucernafilmu mezi lety 1911 a 1915.²⁾ Počáteční období označuje počátek těchto výroben, který shodou okolností časově korespondoval také s narůstající rychlostí rozvoje kinematografie ve Vídni nebo v sousedním Německu.³⁾ Pokud vycházíme ze zkoumaného materiálu při určování konce období, tak se

- 1) Samotné vymezení kategorie hraného filmu nemusí být vždy zcela zřetelné, v tomto ohledu se kromě katalogu *Český hraný film I.* řídím i dobovými materiály a tím, jak jsou některé tituly označovány. V článku z časopisu *Kino* se hrané tituly Kinofy objevují buď jako komické, veselohry nebo drama. Naproti tomu tituly nonfikční nesou označení jako přírodní, sportovní nebo vědecký. Některé nonfikční filmy sice mohou obsahovat jakési zárodky narativů, ale jejich primární funkcí nebývá vyprávět příběh. Například u snímku *CHOV HUSÍ* v *LIBUŠI* (1913) zařazeného mezi přírodní vidíme cestu husy na strávníkův stůl. Anon., *Důkaz* p. Lukavskému, že Kinofa „nic nedělá“. *Kino* 1, 1913, č. 4 (24. 10.), s. 11.
- 2) Studie vychází z autorovy připravované disertační práce, která se zabývá vývojem kinematografické firemní infrastruktury a formováním firemních strategií v němé éře české kinematografie.
- 3) Richard Abel (ed.), *Encyclopedia of Early Cinema*. London: Routledge 2005, s. 73–76, 387–397.

jeví jako užitečné si stanovit jako závěr rok 1915, nikoliv začátek první světové války v předcházejícím roce. Pokud bychom se rozhodli zakončit výzkum se začátkem válečného konfliktu, opominuli bychom tím činnost některých ze sledovaných společností, jež pokračovala ještě zkraje roku 1915. Tehdy se sice už nejednalo o fikční filmy, ale i samotné odstoupení od jejich dalšího natáčení ukazuje, jaký typ výrobku představoval pro podnikatele větší obchodní jistotu.

Zkoumání ekonomické historie filmové výroby ve vymezeném období komplikuje fakt, že k tématu neexistuje ucelený soubor archivních pramenů. Veškeré dostupné materiály jsou spíše jednotliviny obsažené v různých fondech Národního archivu, Národního filmového archivu a Státního oblastního archivu. Podobně útržkovité jsou informace v několika dochovaných oborových časopisech, jež jen zřídka informují o rozsahu obchodních aktivit soudobých výrobců, nebo v denním tisku, v němž se objevují zprávy o programech uskutečněných projekcí nebo natáčených filmech. Dohledávání dobových projekcí ke všemu komplikuje skutečnost, že se filmy neudržely na programu delší dobu a zároveň se jen u některých z nich podařilo doložit jejich opětovné uvedení. Existující sekundární literatura se tématu obchodních plánů prvních výroben dotýká povětšinou jen okrajově,⁴⁾ jako nejužitečnější se ukazují publikace Zdeňka Štábly *Data a fakta z dějin české kinematografie* a *Náš film* od Luboše Bartoška, z nich lze získat vodítka pro provádění dalších rešerší v primárních zdrojích. Absence pramenů je jedním z důvodů, proč se text zaměřuje výhradně na čtyři patrně nejznámější pražské společnosti — Kinofu, Illusionfilm, Lucernafilm a ASUM.⁵⁾ Prokazatelně existovaly i další výrobní podniky, z archivních pramenů se lze dozvědět, že v Praze ještě existoval Český ateliér filmů „Olympia“ v Praze Vysočanech⁶⁾ nebo půjčovna Bohemian-Artistic-Films Co., samostatně podnikal také kameraman Illusionfilmu Josef Brabec.⁷⁾ Výrobě hraných filmů se věnovali i někteří mimopražští podnikatelé především z příhraničních oblastí jako Rudolf Walter s Josefem Holubem z Liberce. K aktivitám jmenovaných podnikatelů ale existují pouze torzovité informace, a proto ani nešlo podrobně analyzovat jejich činnost. Z příkladu jmenovaných čtyř pražských firem ale stále vyplývá, že hrané filmy vyrůstaly ze základů nonfikční produkce, byť je nutné se při určování počtu titulů spolehnout spíše na přibližný odhad než jejich přesný výčet. S podobnými údaji se musíme spokojit například i u distribuce, kde se v lepším případě dozvídáme, že se jí v nějaké míře tehdejší společnosti zabývaly.⁸⁾ Čtyři pražské společnosti sice tedy neposkytnou podrobný pohled celou filmovou produkci v českých zemích, ale jasně se na nich ukazuje, že hraná produkce vyrůstala z mnohem širšího základu činností a netvořila tu nejvýznamnější část veškerých obchodních aktivit.

4) Např. Ivan Klimeš, *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*. Praha: Karlova univerzita, 2016. Jiří Hilmer, *Stavební historie pražských kinosálů*. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 119–164.

Václav Wasserman, *Václav Wasserman vypráví o starých českých filmařích*. Praha: Orbis 1958, s. 48–49.

5) Kromě těchto firem se do výroby hraných filmů pustil samostatně jen kameraman Illusionfilmu Josef Brabec, k jeho samostatné činnosti ale neexistují žádné prameny. Údajně měl natočit celkem tři tituly — *LÁSKA A DŘEVÁKY* (1914), *ČESKÉ HRADY A ZÁMKY* (1914) a snímek *AHASVER* (1915). U posledního jmenovaného se ale dostupné zdroje vzájemně rozcházejí — podle některých film produkoval Josef Brabec, podle jiných půjčovna Lido-bio a další uvádí, že snímek vyprodukoval pro Lido-bio na objednávku Lucernafilm. Kolektiv autorů, *Český hraný film I*. Praha: Národní filmový archiv 1995, s. 25–26, 43–44, 102.

6) Anon., *Český ateliér filmů Olympia*. *Kinematografický věstník* 1, 1914, č. 4 (10. 7.), nestr.

7) Anon., Bohemian-Artistic-Films Co. *Kinematografický věstník* 1, 1916, č. 1 (28. 4.), s. 13.

8) Dostupné jsou buď jen velmi kusé informace, obvykle jen názvy filmů bez dalších údajů.

První pražské filmové společnosti

Všechny čtyři zkoumané společnosti vznikly prakticky současně v rozmezí několika málo let — Kinofa v květnu 1911, Lucernafilm a ASUM v polovině následujícího roku. Majitelé Illusionfilmu Alois Jalovec a František Tichý sice provozovali už mezi lety 1906–1908 kino Illusion, ale půjčovnu a k ní přidruženou výrobu založili až na začátku desátých let.⁹⁾ Pokud bychom posuzovali jejich výchozí pozici z hlediska objemu dostupného kmenového kapitálu, uvidíme, že se od sebe příliš nelišily — všechny disponovaly kapitálem řádově ve výši několika desítek tisíc korun.¹⁰⁾ Výraznější rozdíly ale spatříme při pohledu na jejich výrobní portfolia a obchodní plány, takové hledisko je rozděluje na dvě samostatné skupiny. Kinofa, Illusionfilm a Lucernafilm se v drtivé většině zaměřovaly na nehrané tituly s občasnými odbočkami do oblasti hraného filmu, zatímco výrobní program ASUMu stál hlavně na osobě divadelní herečky Anduly Sedláčkové. Takové rozdělení do velké míry vyplývalo i z personálních vazeb, které mezi jednotlivými výrobny existovaly — první tři propojovala jména hned několika osob, zatímco ASUM pracoval samostatně bez zjevného napojení na ostatní.

Při snaze o prozkoumání vzájemných vztahů mezi Kinofou, Lucernafilmem a Illusionfilmem stojí v centru osoba původem českobudějovického fotografa Antonína Pecha. Ten za finanční spoluúčasti několika pražských podnikatelů koncem května 1911 přetvořil svoji původní soukromou kinematografickou živnost v novou firmu nazvanou Kinofa. Mezi jeho novými společníky se tehdy objevila i další dvě jména z kinematografického oboru — Eduard Klejzar a František Tichý. Vliv obou dvou lze do určité míry předpokládat spíše na neformálnější úrovni, vzhledem k tomu, že současně provozovali v Praze několik biografů¹¹⁾ a jejich vstup mohl být motivován snahou rozšířit své podnikání i do dalších oblastí. Kinofa zase mohla potenciálně jejich prostřednictvím snadněji získávat volné promítací termíny pro své filmy.¹²⁾ František Tichý ke všemu ještě současně figuroval jako majitel konkurenčního Illusionfilmu. Podle vzpomínek herečky Katy Kaclové-Vališové k oficiálnímu založení Kinofy snad došlo přímo z iniciativy Františka Tichého a jeho společníka Aloise Jalovce — v době aktivní existence společnosti podléhal Antonín Pech právě Tichému.¹³⁾

9) Václav W a s s e r m a n , Jak začínali VI. Alois Jalovec. *Film a doba* 3, 1954, č. 6, s. 1100–1109. NFA, Sbirka zvukových dokumentů. Rozhovor s Josefem Brabcem vedl Zdeněk Štábla.

10) Podle biografie Anduly Sedláčkové měli oba manželé získat část financí na provoz ASUMu od Urbanovy matky Marie. Josef B r o ŝ , *Aféry Anduly Sedláčkové*. Praha: Petrklíč 2008, s. 39–41.

11) Navíc už v této době lze vyzorovat zárodky praktiky nazývané „propachtování kinolice“. Pro kino Louvre měl mít licenci Jan Kříženecký, ale zároveň činnost kina financoval František Tichý. Rozhovor s Katy Kaclovou-Vališovou vedl Zdeněk Štábla. NFA, Sbirka zvukových dokumentů. Kaclová-Vališová byla nejmladší sestrou Jalovcovy ženy. Václav W a s s e r m a n , *Václav Wasserman vypráví o starých českých filmech*. Praha: Orbis 1958, s. 48–49. Digitalizované pobytové přihlášky pražského policejního ředitelství (kon-skripcie) 1850–1914. Dostupné online: <<http://digi.nacr.cz/prihlasky2/?session=037195a076f5c3bc1a44875782e65728d384ddb3b450225ba53098a0c5351e8&action=image&record=1>>, [cit. 9. 9. 2014].

12) Žádost o zápis společnosti do OR, 26. 5. 1911. SOA Praha, f. Krajský soud obchodní, k. 2205, sl. Kinofa, sign. C II/250/1.

13) Tichý musel nějakým způsobem ovlivňovat fungování Kinofy. Po jejím zrušení měl údajně zaměstnat Pecha jako promítače v biografu Louvre, nicméně je otázkou, do jaké míry lze v tomto ohledu Katy Kaclové-Vališové věřit. V kině Louvre měl totiž tehdy pracovat architekt Jan Kříženecký. Rozhovor s Katy Kaclovou-

Když vlastníci Kinofy v září 1912 informovali v tisku o zvýšení kmenového kapitálu společnosti na 100 tisíc korun, došlo k propojení s další výrobnou, Lucernafilmem. Tato společnost vznikla z iniciativy inženýra Václava Havla a jeho švagra Richarda Baláše už v červnu 1912, až do roku 1914 ale nelze dohledat žádné zprávy o tom, že by se aktivně zapojovala do výroby. Namísto intenzivního rozvíjení vlastní společnosti se ale Havel s Balášem rozhodli přistoupit k již existující výrobě.¹⁴⁾ Kinofa se obratem přestěhovala ze své původní adresy na Riegrově nábřeží do ateliéru po fotografovi Vladimíru Jindřichovi Bufkovi v paláci Lucerna ve Vodičkově ulici čp. 704, jenž patřil právě rodině Havlových.¹⁵⁾ Zástupci obou dvou zdánlivě konkurenčních společností si pro sebe navíc získali místa jednatelů, kde nahradili Antonína Pecha.¹⁶⁾ Toho údajně práce spojené s praktickým provozem firmy zaměstnávaly natolik, že se musel vzdát své dosavadní pozice.¹⁷⁾

Na propojení všech tří firem poukazuje i doba, během níž její hrané filmy vznikaly. Produkci Kinofy lze rozdělit do dvou vln — první v roce 1911, kdy Kinofa vyprodukovala osm filmů z celkových jedenácti, a poté o dva roky později, když vznikly tři snímky PĚT SMYSLŮ ČLOVĚKA (1913), ZUB ZA ZUB (1913) a FAUST (1913). Důvod pro takovou odmlku a následné opětovné oživení je prostý. Po finančním neúspěchu první vlny se společnost začala věnovat výhradně natáčení nonfiktčních snímků. Situace se změnila po vstupu nových společníků, kteří iniciovali hranou produkci.¹⁸⁾ Propojení Kinofy s Illusionfilmem v druhé vlně výroby hraných titulů nasvědčuje především seznam osob podílejících se na natáčení. Na výrobě tří z pěti hraných filmů Illusionfilmu spolupracovali stejní tvůrci jako na ZUBU ZA ZUB od Kinofy — Katy Kaclové-Vališové, Antonín Michl,¹⁹⁾ František Fořt nebo Václav Piskáček.²⁰⁾ Všichni se účastnili výroby titulů ZAMILOVANÁ TCHÝNĚ (1914) a CHOLERA V PRAZE (1913). Kaclová-Vališová se ještě s Františkem Fořtem objevila ve ZKAŽENÉ KRVÍ (1913). Antonín Michl navíc napsal námět pro ZUB ZA ZUB a ZAMILOVANOU TCHÝNI. Režie posledního jmenovaného filmu se ke všemu ujal ředitel Kinofy Antonín Pech.²¹⁾ Výpověď Katy Kaclové-Vališové situaci ještě více znepráhledňuje, když nepřímo označuje za producenty PĚTI SMYSLŮ ČLOVĚKA a ZUBU ZA ZUB Františka Tichého a Aloise Jalovce a tvrdí, že Jalovec údajně natáčel společně s Pechem v ateliéru Kinofy

-Vališovou vedl Zdeněk Štábla. NFA, Sbírka zvukových dokumentů. Rozhovor s Josefem Brabcem vedl Zdeněk Štábla. NFA, Sbírka zvukových dokumentů.

14) Na zprávu vyzývající k investici do podniku uveřejněnou v dobovém tisku se přihlásilo jen šest nových podniků s vkladem v celkové výši 9 500 korun. Změna zápisu v OR, 20. 12. 1912. SOA Praha, f. Krajský soud obchodní, k. 2205, sl. Kinofa, sign. C II/250/21. Zápis navýšení kmenového kapitálu do OR, 19. 12. 1912. SOA Praha, f. Krajský soud obchodní, k. 2205, sl. Kinofa, sign. C II/250/21.

15) Navýšení kmenového kapitálu na 34 500 korun, 7. 12. 1913. SOA Praha, f. Krajský soud obchodní, k. 2205, sl. Kinofa, sign. C II/250/37.

16) Jednateli se stali František Tichý za Illusionfilm a Richard Baláš za Lucernafilmm. Protokol z valné hromady, 18. 4. 1913. SOA Praha, f. Krajský soud obchodní, k. 2205, sl. Kinofa, sign. C II/250/30.

17) Zajímavý zákulisní pohled poskytuje svědectví Katy Kaclové-Vališové, která tvrdí, že Kinofa se dostala do finančních problémů kvůli Antonínu Pechovi a jeho zálibě v nadměrné konzumaci alkoholu. Rozhovor s Katy Kaclovou-Vališovou vedl Zdeněk Štábla. NFA, Sbírka zvukových dokumentů.

18) Kolektiv autorů, c. d.

19) Antonína Michla Katy Kaclová-Vališová zmiňuje i jako spolupracovníka na PĚTI SMYSLÍCH ČLOVĚKA. Rozhovor s Katy Kaclovou-Vališovou vedl Zdeněk Štábla. NFA, Sbírka zvukových dokumentů.

20) Luboš Bartošek, *Náš film*. Praha: Mladá fronta 1985, s. 40.

21) Kolektiv autorů, c. d., s. 232.

v Lucerně reklamní snímek propagující očkování proti nemoci.²²⁾ Z výše uvedeného plyne, že propojení Illusionfilmu s Kinofou personálními vazbami se velmi výraznou měrou projevovalo rovněž v angažování tvůrců pro hranou produkci.

Další souvislosti mezi hranou produkcí Kinofy a Illusionfilmu uvidíme, pokud se podíváme na data premiérového uvedení jednotlivých titulů. Poslední film Kinofy, ZUB ZA ZUB, se v kinech objevil 15. srpna 1913 a shodou okolností šlo právě o snímek, na němž se podíleli stejní tvůrci jako u ZAMILOVANÉ TCHÝNĚ a CHOLERY V PRAZE z produkce Illusionfilmu.²³⁾ Tyto dva tituly si odbyly premiéru až v lednu a únoru 1914, tedy v době, když už bylo rozhodnuto o likvidaci Kinofy.²⁴⁾ Vzhledem k tomu, že Illusionfilm natáčel své filmy v kulisách postavených v plenéru, tak můžeme rovněž předpokládat, že vyrobené snímky vznikly nejpозději na podzim 1913, kdy byly ještě dostatečné podmínky pro venkovní natáčení.²⁵⁾ Skutečnosti, že převzetí zmíněných filmů Illusionfilmem představovalo určitou formu majetkového vyrovnání při rušení Kinofy, nasvědčuje i to, že Lucernafilm zase získal jiný z titulů natočených Kinofou — VI. VŠESOKOLSKÝ SLET.²⁶⁾

O spolupráci Kinofy a Illusionfilmu nepřímě svědčí i to, jakým způsobem se v tisku nabýzely k distribuci filmy obou společností. Z reklam v časopise Český kinematograf můžeme vysledovat změny ve způsobu inzerce v době před a po vzniku Kinofy. Zatímco v době svého samostatného podnikání inzeroval Antonín Pech v každém z prvních šesti čísel zmíněného periodika jako samostatný podnikatel, po vzniku výroby jeho jméno zcela vymizelo a namísto toho zde inzeruje výrobky Kinofy jen František Tichý pod hlavičkou Illusionfilmu. Nabízí se proto hypotéza, že Kinofa se soustředila na výrobu, zatímco půjčování zajišťoval, alespoň částečně, Illusionfilm. Vzhledem k neexistenci potřebných archivních pramenů ale nelze takovou domněnku s jistotou potvrdit.

Vzájemná spolupráce všech tří výroben skončila na přelomu let 1913 a 1914, kdy se vedení Kinofy okamžitě po zapsání navýšení kmenového kapitálu do obchodního rejstříku rozhodlo společnost zlikvidovat.²⁷⁾ Dochované archivní materiály nasvědčují tomu, že se Kinofa dostala v průběhu roku 1913 do finančních potíží. Potýkala se totiž s exekucním řízením, kvůli kterému jí úřady zabavily většinu inventáře — včetně uskladněných filmů.²⁸⁾

22) Iniciátorem hrané produkce ale měl být Alois Jalovec, který měl přesvědčovat Františka Tichého k poskytnutí potřebných financí. Rozhovor s Katy Kaclovou-Vališovou vedl Zdeněk Štábla. NFA, Sbirka zvukových dokumentů.

23) Kolektiv autorů, c. d., s. 141, 242–243.

24) CHOLERA V PRAZE se v kinech objevila 16. 1. 1914 a ZAMILOVANÁ TCHÝNĚ se promítala 26. 2. 1914.

25) Kromě světla potřebného pro osvětlení filmové suroviny lze vzít v potaz i venkovní teplotu, která se od listopadu pohybovala průměrně pod 10 °C. Meteorologická stanice Praha–Klementinum, historická data. Dostupné online: <http://www.in-pocasi.cz/archiv/stanice.php?stanice=praha_klementinum&historie_bar_mesic=12&historie_bar_rok=1914&typ=teplota>, [cit. 31. 5. 2016].

26) Dostupné zdroje se o této otázce nezmiňují, podobné tvrzení je proto nutné považovat spíše za hypotézu. Jiří H o r n í č e k, *Miloš Havel a český filmový průmysl*. Magisterská diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova 2000, s. 14.

27) Kinofa se vzdává živnostenského oprávnění, 30. 12. 1913. SOA Praha, f. Krajský soud obchodní, k. 2205, sl. Kinofa, sign. C II/250/39.

28) Exekutoři patrně zabavovali veškerý majetek včetně kancelářského vybavení. V žádosti o navrácení zabavených kopií navíc Kinofa požaduje i navrácení kancelářských hodin s odůvodněním, že zaměstnanci neví, jak dlouho mají pracovat. Žádost o navrácení zabaveného majetku, 14. 1. 1914. SOA Praha, f. Krajský soud obchodní, k. 2205, sl. Kinofa, sign. C II/250/37 — Navýšení kmenového kapitálu na 34 500 korun, 7. 12. 1913; sign. CII/250/.

Kvůli veškerým problémům se zástupci Kinofy rozhodli krátce po Novém roce 1914 ukončit činnost společnosti. Lucernafilm, který doposud stál v pozadí a do výroby nezasahoval, převzal technické vybavení a sám se začal věnovat výrobě nonfiktčních filmů.²⁹⁾ Z článku Bohumila Veselého v časopise *Kino* plyne, že Václav Havel počítal od počátku se zavedením vlastní filmové produkce, vedení Kinofy jakožto zavedeného a vybaveného podniku nepřevzal jen kvůli jejímu zadlužení.³⁰⁾ Tichý s Jalovcem i nadále pokračovali v podnikání pod značkou svojí vlastní společnosti, jejich společné snažení ale přerušilo roku 1915 povolání Aloise Jalovce do armády.

ASUM společně založili manželé Andula Sedláčková a Max Urban v polovině roku 1912 pod jménem Photo-Kinema-Praga.³¹⁾ Na rozdíl od předešlých jmenovaných společností neměla tato výrobní žádná přímá personální napojení na kterékoli z pražských kin a nelze u ní ani prokázat vazbu na jakoukoliv další společnost. Za svoji dvouletou existenci natočila osmnáct hraných filmů, z nichž ve velké části hrála hlavní roli právě Sedláčková, tehdy již známá herečka Národního divadla v Praze. ASUM ukončil veškerou činnost na začátku první světové války jednak kvůli Urbanovu odchodu do vojenské služby a zároveň také z ekonomických důvodů.³²⁾

Při prvním letmém pohledu na pražské výrobce lze rozpoznat čtyři nezávisle fungující společnosti.³³⁾ Zdánlivě jednoduchá vlastnická struktura analyzovaných pražských společností se při bližším zkoumání komplikuje vlivem složitých personálních vazeb mezi třemi z nich. Utvořily se tak dvě na sobě nezávislé skupiny, jež se odlišovaly i svojí obchodní strategií — oproti ASUMu zaměřenému na hranou produkci stáli ostatní, u nichž hrané filmy tvořily jen malou, dílčí součást jejich podnikatelských aktivit.

Převaha krátkometrážní produkce a absence filmových hvězd

Pokud se podíváme do západoevropských kinematografií, zjistíme, že u nich docházelo na přelomu první a druhé dekády 20. století kromě přechodu od prodeje k půjčování současně k nástupu celovečerních filmů. Jak jsem již zmiňoval v úvodu, tak delší stopáž podnítila výrobce k vytváření komplikovanějších narativů a snaze diferencovat své výrobky prostřednictvím různých žánrů a hereckých osobností. Celovečerní snímky se postupně stávaly základem úspěchu řady evropských kinematografií, jako například německé a jejího začínajícího star systému, italské s historickými spektakly nebo francouzské, adaptující pro film díla známých literárních autorů. Pražské výrobní se ovšem nacházely v poněkud jiné situaci než konkurence ve Vídni nebo za hranicemi habsburské monarchie —

29) Výjimku tvoří *Dík VÁLEČNÉHO SIROTKA* (1915).

30) Zmíněný článek ale obsahuje některé faktografické nepřesnosti a nelze s naprostou jistotou spoléhat na pravdivost všech informací. Bohumil Veselý, Třicet dva roky (3). *Kino* 3, 1948, č. 29 (3. 9.), s. 558.

31) Ke změně názvu došlo záhy po jejím vzniku pravděpodobně z důvodu nebezpečí možné záměny za konkurenční Kinofu. Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945 I. Díl*. Praha: ČSFD 1988, s. 203–204.

32) Max Urban natočil poslední snímek pod hlavičkou ASUM, tentokrát už bez Anduly — šlo pouze o snímek *Noční děs* (1914), který Urban natočil ve spolupráci s herci Vinohradského divadla. Jan A. Palouš, Takové to bylo I. *Film a doba* 9, 1963, č. 1, s. 14–16.

33) Viz např. Luboš Bartošek, c. d.

nedisponovaly podobnými prostředky, nemohly proto zahájit výrobu ve větším měřítku, a současně ani počítat s takovým odbytem. Při svých aktivitách se obvykle zaměřovaly na krátkometrážní produkci s co možná nejnižšími náklady. Délka filmů následně determinovala i jejich pozici na programech kin. Podle dochovaných zmínek z denního tisku o uskutečněných projekcích se obvykle objevovaly buď společně s několika dalšími krátkými tituly, nebo jedním celovečerním.³⁴⁾

Výjimku z pravidla zaměření na krátkometrážní snímky tvořil jen ASUM,³⁵⁾ jeho filmové portfolio se ale i tak zabývalo dlouhometrážní tvorbou spíše okrajově. Podle plánů otištěných v soudobém tisku měl ASUM každý měsíc produkovat pět filmů — jedno dlouhometrážní drama, jednu veselohru, po jednom snímku ze série OBRAZY Z ČECH a SVĚTOVÉ LÁZNĚ a pátý film označený jako technický.³⁶⁾ Mezi krátkometrážní komedie patřil například AMERICKÝ SOUBOJ (1913),³⁷⁾ s 230 nebo PODKOVA (1913) se 170 metry.³⁸⁾ Tento typ produkce tvořil většinu hraných filmů natáčených ASUMem, ještě před zveřejněním výrobního plánu vzniklo několik dalších (např. ZÁHADNÝ ZLOČIN, 1913).³⁹⁾ Proti těmto filmům stály delší a nákladnější snímky — mezi nimi přes 1120 metrů dlouhá ESTRELLA (1913), KONEC MILOVÁNÍ (1913) se 600 metry, IDYLA ZE STARÉ PRAHY (1913) anebo filmový záznam vybraných scén z inscenace PRODANÉ NEVĚSTY (1913) sehraný souborem Národního divadla v přírodním divadle v Šárce. Konkurenční společnosti podle dostupných pramenů natočily vícedílné filmy jen ve dvou případech. Z iniciativy Aloise Jalovce a amatérského divadelního režiséra Aloise Wiesnera zfilmoval Illusionfilm hru Ladislava Stroupežnického *Zkažená krev*, přičemž hotový film měřil celkem 750 metrů.⁴⁰⁾ V produkci Kinofy vznikl pouze jediný dlouhometrážní snímek, který navíc nebyl hraný — dokumentární záznam VI. VŠESOKOLSKÉHO SLETU (1912).⁴¹⁾ V obou případech ale šlo o výjimky, žádný další film z produkce Kinofy a Illusionfilmu nepřesahoval svou délkou jeden filmový kotouč. Z uvedených informací je zcela zřejmé, že se tehdejší výrobci zaměřovali především na kratší a méně nákladné tituly.

Vedle délky mohlo být dalším z faktorů ovlivňujících konkurenceschopnost herecké obsazení. Veškeré známější osobnosti, které se v soudobých filmech pražských výrobců

34) S prodlužováním filmů se zároveň pojí i prodlužování a výstavba komplikovanějších narativů. V případě českých snímků šlo výhradně o to, co Mark B. Sandberg označuje jako feature, a nikoli multiple-reel film. Feature (celovečerní film) se odpromítal v rámci jednoho programu, multiple-reel film se mohl po jednotlivých dílech promítat na pokračování. Srov. Richard Abel (ed.), c. d. Londýn: Routledge 2005, s. 648–651.

35) Kolektiv autorů, c. d.

36) Přesný popis toho, co si autor článku představuje pod pojmem technický, se v inzerátu neobjevuje. ASUM inzeruje na 17. října dlouhý KONEC MILOVÁNÍ (1913). 24. října měl ASUM vydat současně jednoduchou veselohru PODKOVA a lázeňský snímek WIESBADEN (1913). Následně pak 31. října průmyslový film ZÁSOBOVÁNÍ VELKOMĚSTA MLÉKEM A MLÉČNÝ PRŮMYSL (1913) a o týden později druhou část série o českých hradech. U zmíněného plánu je nutno podotknout, že zasahuje v podstatě jen období podzimu 1913, nikoliv dobu předtím ani potom. Anon., Z továrny Asum. *Kino* 1, 1913, č. 2 (10. 10.), s. 10. Adolf Branald v beletristické knize uvádí podobné tvrzení — co měsíc, to jeden dlouhý film. Adolf Branald, *My od filmu*. Praha: Mladá fronta 1988, s. 307.

37) Anon., Výroba filmů Asum Praha. *Kino* 1, 1913, č. 5 (31. 10.), s. 8.

38) Anon., Výroba filmů Asum Praha. *Kino* 1, 1913, č. 2 (10. 10.), s. 7.

39) Bohumil Veselý, Třicet dva roky (4). *Kino* 3, 1948, č. 31 (1. 10.), s. 590. Anon., Biograf Lucerna. *Národní listy* 53, 1913, č. 30 (31. 1.) — ranní vydání, s. 3.

40) Anon., *Zkažená krev*. *Kino* 1, 1913, č. 3 (17. 10.), s. 8–9.

41) Karel Smrž, Píseň o sletu — Sletové filmy kdysi a dnes. *Kino* 4, 1949, č. 10 (12. 5.), s. 134.

objevovaly, měly už za sebou zkušenosti z divadelní sféry, s výjimkou Anduly Sedláčkové v ASUMu se ale obvykle jednalo o krátkodobou spolupráci na jednorázových projektech. V tehdejších podmínkách v pražských filmech neexistovala žádná hvězda s kariérou vybudovanou výhradně na filmových rolích. Můžeme sice spatřovat zárodky podobných snah u Illusionfilmu, kde hlavní role ztvárňovala švagrová majitele výroby Aloise Jalovce Katy Kaclová-Vališová, nedá se ale hovořit o výraznějším úspěchu, herečka sama tehdy měla za sebou jen zkušenosti z amatérského divadelního spolku. Nad intenzitou těchto snah můžeme spíš jen spekulovat, protože se o nich dostupné prameny otevřeně nezmiňují.⁴²⁾

S výjimkou ASUMu zkoumané společnosti ve sledovaném období spoléhaly téměř výhradně na služby neprofesionálních herců. Jen u jediného z titulů vyrobených Illusionfilmem, komedie PAN PROFESOR, NEPŘÍTEL ŽEN (1913), se obsazení skládalo z profesionálních herců. Hlavní role a režie snímku se ujal Jiří Steimar, v tehdejší době herec Smíchovského divadla, vedle něho se na snímku podílelo i několik jeho dalších kolegů z tamního hereckého ansámblu — Eduard Kohout, Anna Steimarová, Míla Pačová nebo František Kovářik.⁴³⁾ Pokud se podíváme na filmografii Kinofy, měla být jedinou doložitelnou výjimkou v první vlně tvorby série čtyř grotesek s mladíkem Rudim — účinkoval v ní kabaretiér Emil Artur Longen a několik dalších členů kabaretu u Lhotků.⁴⁴⁾ Veškeré pokusy s vytvořením zmíněné série ale skončily jen u prvních dvou snímků, třetí rozpracovaný už Kinofa nedokončila a čtvrtý zůstal pouze ve fázi plánování. Kromě několika herců se účinkující většinou k filmování patrně dostali jen díky tomu, že se shodou okolností nacházeli v místech, kde se právě natáčelo. U RUDIHO NA ZÁLETECH (1911) se dokonce komparsisté zapojují do narativu, když se účastní honičky na hlavního hrdinu poté, co ve vodě obtěžuje vyhlédnutou dívku. V druhém dochovaném titulu, RUDI SPORTSMANEM (1911), se do děje zapojují sportovci v ulicích Prahy. K dalším snímkům Kinofy z první vlny už neexistují žádné podrobnější údaje o jejich obsazení. Jestliže se podíváme na filmy vyprodukované Illusionfilmem či Kinofou v druhé vlně, účastnili se natáčení členové téhož ochotnického spolku, který personálně spojovala se společnostmi minimálně Katy Kaclová-Vališová. Z častějších spolupracovníků Illusionfilmu a Kinofy mezi takové patřili už výše zmiňovaní — Václav Piskáček, František Fořt nebo Antonín Michl.⁴⁵⁾ U těchto filmů tvůrci ani provozovatelé biografií příliš nepočítali s tím, že by mohlo herecké obsazení působit jako lákadlo pro publikum — v dobovém tisku oznamujícím promítání v konkrétních kinech se nepodařilo objevit inzerát propagující jejich obsazení. V opozici proti Illusionfilmu a Kinofě stál ASUM s již zmiňovanou Andulou Sedláčkovou a dalšími herci ansámblu Národního divadla — amatérské herce Urban se Sedláčkovou angažovali zcela výjimečně.

42) Po letech navíc sama Kaclová-Vališová tvrdila, že na kariéru filmové herečky ani nepomýšlela. Údajně měla možnost získat profesionální angažmá v Divadle na Vinohradech na základě svého předchozího působení v ochotnickém spolku Vinohradská měšťanská beseda. Rozhovor s Katy Kaclovou-Vališovou vedl Zdeněk Štábla. NFA, Sběrka zvukových dokumentů.

43) Kolektiv autorů, c. d.

44) Dostupné materiály uvádí pouze jména Rudolfa Šůvy a Josefa Waltnera.

45) Rozhovor s Katy Kaclovou-Vališovou vedl Zdeněk Štábla. NFA, Sběrka zvukových dokumentů.

Případ ASUMu a Anduly Sedláčkové

Andula Sedláčková tvořila mezi všemi osobnostmi spojenými s filmem v daném období výjimečný případ, jako jediná herečka do určité míry fungovala jako lákadlo pro diváky, minimálně to lze očekávat u diváků z Prahy a okolí, kteří ji mohli znát z divadelního jeviště. Další herci ASUMu pocházeli stejně jako Andula Sedláčková z okruhu umělců okolo Národního divadla — její otec Alois Sedláček, Jiří Steimar nebo Jarmila Kronbauerová. Žádnou z významnějších rolí zde nikdy nehráli amatérští herci.⁴⁶⁾

Spisovatel Adolf Branald v knize *My od filmu* tvrdí, že se ASUM inspiroval obchodní strategií německé společnosti PAGU, produkující a distribuující filmy s dánskou herečkou Astou Nielsenovou. Přestože Branaldova kniha je spíše beletristické povahy, lze spatřovat ve filmech ASUMu určitou podobnost na rovině rozdílnosti zobrazovaných témat a postav.⁴⁷⁾ Pro Astou Nielsenovou zamýšlel producent Paul Davidson vytvořit s každým novým filmem jiný typ role. Herečka zobrazovala v každém snímku v rámci jedné obchodní sezony postavy z různých společenských vrstev s odlišným postavením a v jiné žánrové poloze. Producent se tak snažil zabránit upadnutí do stereotypů, jež se nesly s některými žánry, jako například s westerny.⁴⁸⁾ Podobně jako Davidson se snažili postupovat i Andula Sedláčková s Maxem Urbanem. Pokud si porovnáme role Sedláčkové v *ESTRELLE* a *KONCI MILOVÁNÍ*, vidíme různé postavy zasazené do odlišného prostředí. V prvním filmu představuje Sedláčková žebračku Estrellu, která se se svými dvěma společníky rozhodne okrást bohatého Harryho. Shodou okolností se do Harryho Estrella zamiluje, provdává se za něho, ale celý příběh skončí tragicky smrtí všech protagonistů. Odlišnou roli ztvárňuje Sedláčková v *KONCI MILOVÁNÍ*. Hraje zde roli dívky Ireny, která se pohybuje ve společensky vyšších vrstvách, ale stejně jako Estrella se dočká tragického osudu. Z nešťastné lásky při automobilové nehodě zabije kromě sebe i svého nevěrného nápadníka Freda společně s jeho milenkou Lolottou.⁴⁹⁾

Na Andule Sedláčkové ale nestály jen dlouhé hrané filmy ASUMu, objevila se i v některých krátkometrážních komediích a nonfiktčních titulech. Václav Wasserman dodává, že při natáčení ve světových lázních Sedláčková obvykle pózovala před kamerou jako „stafáž“.⁵⁰⁾ Její jméno se ale v dochovaných dobových periodikách ve spojení se záběry z Deauville a Wiesbadenu neobjevuje, není proto zřejmé, zda byla účast Sedláčkové jakkoli obchodně uplatněna.⁵¹⁾ Postavení Sedláčkové potvrzuje i to, že se objevila téměř

46) Kolektiv autorů, c. d.

47) Adolf Branald, *My od filmu*. Praha: Mladá fronta 1988. Asta Nielsenová byla původně dánská herečka, jež natočila svůj první film *OD STUPNĚ KE STUPNI* (1910) pro společnost Nordisk, a po úspěchu ji najal německý producent Paul Davidson pro svoji společnost PAGU — Projektions Aktiengesellschaft-Union. Richard Abel, c. d., s. 691–692.

48) V obchodní sezóně 1911/1912 natočila Asta Nielsenová s PAGU osm filmů, z nichž sedm bylo společenskými dramaty a sedm z osmi snímků končilo tragicky. Asta Nielsenová hrála například služku, cirkusovou jezdkyňu, dceru šlechtice, venkovanku, proletářskou dívku nebo úřednici z Berlína ad. Martin Loiperdinger, „Die Duse der Kino-Kunst“ Asta Nielsen's Berlin Made Brand. In: Uli Jung – Martin Loiperdinger (eds.), *Importing Asta Nielsen, KINtop 2: The International Film Star in the Making, 1910–1914*. Herts: John Libbey Publishing Ltd. 2013, s. 102–103.

49) Kolektiv autorů, c. d., s. 65.

50) Václav Wasserman, *Václav Wasserman vypráví o starých českých filmařích*, s. 53.

51) Např. Anon. Výroba filmů ASUM Praha. *Kino* 1, 1913, č. 10 (5. 12.), s. 7.

ve všech filmech ASUMu, výjimku tvoří snad jen tituly ZÁHADNÝ ZLOČIN (1913) nebo PODKOVA.⁵²⁾

ASUM se jako jediný snažil pozvednout uměleckou hodnotu vlastní produkce po námetové stránce. Lze tak soudit z toho, že se v několika případech inspiroval v literatuře — u DÁMY S BARZOJEM (1912) Max Urban využil dílo francouzského spisovatele Paula Bourgeta *Une Idylle Tragique*, snímek ŠATY DĚLAJÍ ČLOVĚKA (1913) měl vycházet z předehry Shakespearovy komedie *Mnoho povyku pro nic*. Takový přístup se ale opět uplatňoval u delších titulů, u krátkometrážních se podobně jako u Illusionfilmu jednalo z velké části o komedie.⁵³⁾ Většinu scénářů ASUMu ale psal sám Max Urban, případně ve spolupráci se svojí manželkou bez přiznané inspirace jakoukoliv předlohou. Navíc vzpomínky Anduly Sedláčkové na činnost ASUMu naznačují, že ať už bylo téma jakékoliv, předprodukční fázi vzniku se nemusela věnovat patřičná pozornost. Andula Sedláčková se o několik let později vyjádřila k filmování před první světovou válkou následovně:

Z vlastní zkušenosti v poslední době vím, že scénář se napíše pouze jednou, dá nebo nedá se přečíst účinkujícím, zkoušky se nekonají, pro účinkujícího se přijde, kdy se chce, neřekne se, které scény se budou hrát, nepadá na váhu, budou-li šaty vhodné nebo ne, scény se přidávají nebo ubírají, naivně nastavují, ale pak takový film se chce prodat výhodně do Ameriky!⁵⁴⁾

ASUM patrně selhal na rovině vytvoření životaschopného obchodního plánu — sebevíc propracovaná strategie musí vznikat pro konkrétní podmínky a prostředí, v němž se podnikatelé rozhodli provozovat svoji činnost. Existenci problémů lze odtušit už jen z nedodržování termínů vydávání filmů inzerovaných v časopise *Kino*, prakticky okamžité po jejich otištění se začaly postupně oddalovat ohlášené premiéry. Nedošlo ke včasnému zpracování na říjen avizovaného druhého dílu z cyklu *Hrady v Čechách* — namísto zmíněné listopadové premiéry vyšel až v prosinci, a posunul se i veškerý další program — dlouhometrážní drama *ESTRELLA*, snímek o lázních v Deauville nebo veselohra *AMERICKÝ SOUBOJ* (1913).⁵⁵⁾ Inzerát oznamující změny sice svaloval zpoždění na přílišnou vytíženost dodavatele filmové suroviny, německou továrnu Agfa, značná část viny však pravděpodobně padala na vrub finanční situace výroby. Ve výrobě ASUMu docházelo podle všeho k několikaměsíčním výpadkům už v době před zveřejněním programu na podzim 1913. V lednu tohoto roku totiž vydal dva hrané snímky a jeden nonfiktivní, stejný počet filmů uvedl v březnu, v dubnu už pouze dva nehrané a do další výroby se následně pustil až na podzim, kdy v tisku vyšly několikrát zmiňované inzeráty.⁵⁶⁾ Ekonomické problémy postihly i výrobu Pražského kinematografického žurnálu, natáčeného mezi březnem až květnem 1914.⁵⁷⁾

52) Kolektiv autorů, c. d., s. 67.

53) Luboš Bartošek, *Dějiny československé kinematografie sv. 1, část 1*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1979, s. 33.

54) Anon., Filmová anketa. *Československý film* 2, 1920, č. 3, s. 4.

55) Druhý díl série *Hrady v Čechách* se promítal od 5. do 11. prosince v Grand kinematografu Helios na Sřteleckém ostrově. Anon., Výroba filmů ASUM Praha. *Kino* 1, 1913, č. 1 (3. 10.), s. 14.

56) Kolektiv autorů, c. d.; Anon., Továrna Asum. *Kino* 1, 1913, č. 3 (17. 10.), s. 5.

57) Luboš Bartošek, 90 let čs. kinematografie (4.) — Profesionální filmová výroba 1911–1918. *Zpravodaj československého filmu* 14, 1988, č. 4, s. 42.

Popisované obchodní aktivity a strategie ukazují, že se pražské společnosti od sebe odlišovaly a rozdělovaly se na dvě nezávislé skupiny, jež odpovídaly i tomu, jak je pojily vzájemné vazby. Na jedné straně Kinofa, Illusionfilm a potažmo Lucernafilm⁵⁸⁾ se s výjimkou ZKAŽENÉ KRVE věnovaly výrobě krátkometrážních, jednodílných snímků. Za jejich produkci nestál žádný předem stanovený systematický plán určující dlouhodobější směřování společností, ba naopak. Podle výpovědi Katy Kaclové-Vališové vycházely u některých filmů náměty z náhlých, předem nepromyšlených nápadů. Příkladem může být ZUB ZA ZUB, inspirovaný náhodně objeveným komiksovým stripem z německojazyčného magazínu *Fliegende Blätter*.⁵⁹⁾ Vedle nich stál ASUM s obchodní strategií zaměřenou mnohem intenzivněji na hranou produkci — zatímco Kinofa vyprodukovala jedenáct filmů a Illusionfilm jen pět, pod značkou ASUMu vzniklo dokonce osmnáct hraných snímků. Nicméně taková strategie ani ve spojení s potenciálně atraktivním obsazením nezaručila ASUMu stabilitu, a to vzhledem k nákladnosti produkce a míře návratnosti vložených nákladů.

Délka produkce ale rozhodně nebyla jediným problémem, který ovlivňoval potenciál úspěchu u publika. Předchozí text několikrát narazil na elementární nedostatek finančních prostředků pro filmové natáčení a snahu o minimalizaci výrobních nákladů. Takové problémy zákonitě souvisely s primitivními produkčními podmínkami, nedostačujícím technickým zázemím a v závislosti na nich i s výslednou podobou vyráběného zboží.

Nedostatečné finanční a technické zázemí pro hranou tvorbu

Rozsáhlé problémy s nedostatečným technickým a finančním zázemím pražským výrobcům často ani neumožňovaly s jejich výrobky překročit práh prodejnosti.⁶⁰⁾ Navíc ani ve chvíli, kdy už se film objevil v kině, obvykle nezůstal na programu delší dobu. Sami producenti si problémy s financováním a omezenými možnostmi obchodního uplatnění prokazatelně velmi dobře uvědomovali, snažili se proto snížit náklady na minimum. Už v počátcích Kinofy, v roce 1911, dával Antonín Pech při uzavírání dohody o natočení filmů s mladíkem Rudim Emilu Arturu Longenovi otevřeně najevo, že počítá s uplatněním pouze v několika málo pražských kinech provozovaných českými majiteli. Od toho se následně odvíjelo zcela pochopitelné nařízení, aby se Longen při natáčení snažil o maximální úspory.⁶¹⁾ Kinofa nakonec z finančních důvodů dokončila jen dvě ze čtyř naplánovaných grotesek — třetí zůstala nedokončená, protože výrobci neměli na zaplacení nájemného za zahradu kabaretu U Lhotků ani na herecké honoráře.⁶²⁾ Podobná situace provázela Kino-

58) Lucernafilm stál v pozadí, nevěnoval se aktivní výrobě, ale jeho majitelé poskytovali Kinofě prostor pro podnikání.

59) Rozhovor s Katy Kaclovou-Vališovou vedl Zdeněk Štábla. NFA, Sbírka zvukových dokumentů.

60) Gerben Bakker definoval práh prodejnosti jako souhrn několika faktorů spojujících náklady na výrobu a propagaci, účelnost jejich využití a zájem potenciálního publika o výsledný produkt. Gerben Bakker, *Entertainment Industrialized, The Emergence of the International Film Industry, 1890–1940*. Cambridge — New York: Cambridge university press 2008, s. 257.

61) (jš), Jak se začínalo — Z filmových vzpomínek E. A. Longena. *Kino* 28, 1973, č. 18 (11. 9.), s. 7. Emil Artur Longen, Po kolejkách času. In: Jiří Havělka, *Od kolébky stále výš... Vzpomínka k jubileu 25 let českého filmu*. Praha: Čefis 1935, nestr.

62) Jiří Kamen, I život se musí občas zatížit — O natáčení první české veselohry. *Scéna* 6, 1981, č. 5 (13. 3.), s. 7.

fu v průběhu celé její aktivní existence, v roce 1913 se s obdobnými komplikacemi potýkala při produkci ZUBU ZA ZUB. Snímek vznikl bez propracovaného scénáře na základě aktuálních nápadů jednotlivých tvůrců. Ani v této fázi výroby se nedostávalo financí na natáčení, což mimo jiné dokládá anekdota vyprávěná Kaclovou-Vališovou. Podle ní se režisér zdráhal oznámit nastalé problémy hercům: začal snímek natáčet bez filmu založeného v kameře, aniž by jim to sdělil.⁶³⁾ Jak ale plyne z informací zmíněných i výše v textu, tyto problémy se netýkaly jen Kinofy — podobně na natáčení vzpomínají i jiní filmaři. Kromě již výše zmiňované Anduly Sedláčkové na nedostatek peněz na zakoupení filmové suroviny při natáčení JARNÍHO SNU STARÉHO MLÁDENCE (1910) vzpomínala herečka Berta Friedrichová-Reimanová.⁶⁴⁾

Vzhledem k naprostému nedostatku kapitálu potřebného pro výrobu a omezeným možnostem uplatnění nemohli soudobí podnikatelé investovat větší sumy peněz do kvalitnějšího technického vybavení. V tehdejší Praze neexistovaly žádné dobře technicky vybavené ateliéry, výroby se uchýlovaly jen k improvizovaným řešením v prostorách sloužících původně jinému účelu. ASUM vlastnil malý podkrovní ateliér v paláci Pasáž a Kinofa se roku 1913 ze suterénních prostor na nábřeží Vltavy nastěhovala do fotoateliéru v Lucerně, do té doby využívaného fotografem Vladimírem Jindřichem Buškou. Obě dvě výroby spoléhaly především na přirozené světlo pronikající do interiéru velkými okny. ASUM sice disponoval čtyřmi lampami značky Jupiter, ale ty se využívaly především pro dosvěcování, nikoliv jako primární světelný zdroj.⁶⁵⁾ Většina z hraných snímků se ovšem natáčela v exteriérech, případně na takzvaném „freilichtbühne“ — v kulisách rozestavených v plenéru, kde se filmaři spoléhali na vhodné, slunečné počasí. Tak vznikala většina dobové produkce jak u Illusionfilmu, tak i ASUMu a Kinofy. Kinofa ateliér využila jen pro některé scény ZUBU ZA ZUB a PĚTI SMYSLŮ ČLOVĚKA, ASUM natočil v ateliéru snímek ANDULA ŽÁRLÍ (1913). U většiny dalších filmů ASUMu sice neexistují žádné zdroje informací, ale s jistotou lze tvrdit, že rozhodně ne všechny vznikaly uvnitř ateliéru. Urban používal pro natáčení dům své matky, jenž stál ve Vodičkově ulici. Ve vnitrobloku měl dům terasu a zahradu, kde se stavěly kulisy pro interiérové scény — vznikal zde film ŠATY DĚLAJÍ ČLOVĚKA nebo jeden z mála dochovaných snímků ASUMu, KONEC MILOVÁNÍ (1913).⁶⁶⁾ Illusionfilm používal při natáčení prostranství na střeše paláce Koruna. Kvůli šetření nákladů na kulisy a rekvizity se při natáčení nastěhovalo na střechu vybavení soukromého bytu Františka Tichého.⁶⁷⁾ Přestože si tvůrci uvědomovali problémy s nedostatkem financí, nedokázali se s nimi vyrovnat a dosáhnout toho, aby jejich filmy byly konkurenceschopné vůči dovezenému zboží.

Aby se společnosti udržely na trhu, musely by mít dostatečné odbytiště pro svoje výrobky a současně by se musely vyrovnávat se stále se zvyšujícími výrobními náklady spo-

63) NFA, Sběrka zvukových dokumentů. Rozhovor s Katy Kaclovou-Vališovou vedl Zdeněk Štábla.

64) Premiéru si film odbyl po průtazích až 7. února 1913. Rozhovor s Bertou Friedrichovou-Reimanovou. NFA, Sběrka zvukových dokumentů. Kolektiv autorů, c. d., s. 82.

65) Udávaný počet lamp se v různých zdrojích pohybuje od tří do pěti. Jaroslav Brož – Myrtil Frída, *Historie československého filmu v obrazech 1896–1930*. Praha: Orbis 1959, nestr.

66) NFA — Andula žárlí. Dostupné online: <<http://film.nfa.cz/portal/navrecord/F0020012a03>> [cit. 2. 10. 2014]. Jaroslav Brož – Myrtil Frída, c. d., nestr.

67) Rozhovor s Katy Kaclovou-Vališovou vedl Zdeněk Štábla. NFA, Sběrka zvukových dokumentů.

jenými s prodlužováním filmů a investicemi do technického vybavení. K tomu se přidává faktor opožděného startu provinčních pražských výrobců vůči vyspělejším kinematografům v západní Evropě — vstupovaly na trh, kde již většinu šancí využili konkurenti a ani při postupném rozšiřování trhu s rostoucí mírou kinofikace se jen těžko mohli uplatnit. Pražským výrobnám se tak postavily do cesty k dosažení vlastní obchodní stability nové překážky. Veškeré výše rozebírané problémy výroby hraných filmů nakonec zásadním způsobem ovlivnily jejich šance na úspěch v distribuci.

Doplňkové filmy a problémy s uplatněním

Průvodním znakem nových mediálních průmyslů v nejranější fázi jejich vývoje bývají problémy s uvedením vlastních výrobků do prodeje, ať už spojené s nedostatečným množstvím odběratelů nebo nízkou kvalitou zpracování. Mizivé možnosti obchodního uplatnění ještě ke všemu ovlivňovala velmi pomalu postupující kinofikace a neexistence kontaktů jednotlivých firem s kiny. Andula Sedláčková sama v roce 1920 poznamenala, že řada soudobých filmů se do distribuce dostala právě jen díky osobním vazbám mezi filmaři a provozovateli kin.⁶⁸⁾ Koncem roku 1910 se v Praze nacházelo pouze šestnáct stálých biografů a v celých českých zemích jich promítalo jen čtyřicet, producenti proto nemohli počítat s velkým odbytem. Výrobci si tato omezení prokazatelně uvědomovali, což dokládají už citované Longenovy vzpomínky na natáčení grotesek s mladíkem Rudim, podle nichž Antonín Pech zdůrazňoval nutnost snížit výrobní náklady na minimum. Zmapování úplného rozsahu distribuce bohužel není v rámci zkoumaného období vzhledem k chybějícím pramenům možné. Některé fragmentární informace lze v dobovém tisku vyhledat pro pražské prostředí, šířka kontaktů mezi výrobcí a dalšími soudobými biografiisty ale zůstává velkou neznámou. Podle výpovědi Katy Kaclové-Vališové Kinofa prodávala svoje výrobky na venkov a vyráběla na zakázku i pro mimopražské zákazníky,⁶⁹⁾ z dostupných zdrojů však není jasné, jak často k podobným obchodům docházelo, natož aby se dal posoudit jejich význam z ekonomické perspektivy.⁷⁰⁾

V jisté míře lze o vlivu rozvíjející se sítě kin usuzovat z uvádění hrané produkce Kinofy. Jediným snímkem z první vlny hrané produkce Kinofy, který se objevil v kinech, se stalo *PRO PENÍZE*, u ostatních nelze spolehlivě prokázat, že se vůbec promítaly. U druhé vlny ani u výrobků Illusionfilmu už podobná situace nenastala, všechny se podařilo nějakým způsobem prosadit do programu tehdejších biografů.⁷¹⁾

Zmařit prodej nemusely jen obchodní důvody, vycházející z výsledné podoby filmu, ale i cenzura, jež zasahovala do fungování kinematografie v českých zemích už v době Rakouska-Uherska. Z blíže neurčených důvodů takto nakonec došlo k zákazu uvedení *ZÁHADNÉHO ZLOČINU*, jenž se poprvé měl promítat 31. ledna 1913 v kině Lucerna. Přestože

68) Anon., Filmová anketa. *Československý film* 2, 1920, č. 3, s. 4.

69) Pohřeb kolínského kapelníka Kmocha natáčela na zakázku pro tamějšího biografiistu Karla France. Martina Dobrášová, *Kolínská kina mezi lety 1911–1939: Kinematografické divadlo Karla France a jeho následovníci*. Brno: Masarykova univerzita 2009, s. 22 [bakalářská práce].

70) Rozhovor s Katy Kaclovou-Vališovou vedl Zdeněk Štábla. NFA, Sbírka zvukových dokumentů.

71) Některé z vyrobených snímků se mohly případně dostat do kin až po několika letech od natočení — konkrétně *JARNÍ SEN STARÉHO MLÁDENCE* si údajně odbyl premiéru až v únoru 1913, tři roky po svém vzniku.

ještě den předtím projekci oznamoval inzerát v *Národní politice*, hned následujícího dne tentýž list omlouval náhlou programovou změnu kina s odkazem na policejní zákaz.⁷²⁾ O dalších podobných incidentech a jejich důvodech nevíme, neboť se nedochovaly konkrétní cenzurní zápisy a stopy v denním tisku se objevují spíše zřídka. Úplný zákaz patrně stihnul jen minimum titulů, s výjimkou první vlny produkce Kinofy se totiž všechny v kinech objevily alespoň jedenkrát. Pokud už se filmy pražských výroben promítaly, obvykle nezůstávaly nasazené v programu kontinuálně delší dobu, nicméně alespoň některé z nich se s kratšími přestávkami opakovaně objevovaly v programech různých pražských kin. Z produkce ASUMu mohli diváci v kinech vidět opakovaně v lednu a listopadu 1913 titul STAROPRAŽSKÉ MOTIVY (1912),⁷³⁾ nejhranějším snímkem Kinofy se, alespoň dle vzpomínek Katy Kaclové-Vališové, stal krátkometrážní žert ZUB ZA ZUB.⁷⁴⁾ Takové projekce ale stále byly spíše jednorázového charakteru a nelze proto počítat, že by se podnikatelům dařilo snadno získat nazpátek alespoň výrobní náklady.

Jak lze odtušit z délky soudobé produkce, jen zřídka se jednalo o zlatý hřeb projekce. Jestliže se podíváme na zmiňované STAROPRAŽSKÉ MOTIVY, tak ty se v lednu 1913 promítaly v kině Lucerna jakožto doplněk trojdílného EINE DOLLARPRINZESSIN,⁷⁵⁾ dvojdílného snímku NAPOLEONS FELDZUG IN RUSSLAND⁷⁶⁾ a krátké grotesky s Maxem Linderem.⁷⁷⁾ Stejně si vedla i krátkometrážní PODKOVA, jež doplňovala třídílné drama POMSTA SVEDE-
NÉ.⁷⁸⁾ Podobně se dařilo také dalším titulům — anekdota Josefa Švába-Malostranského PĚT SMYSLŮ ČLOVĚKA se skrývala pod názvem PREFATÝN A JEHO LÁSKA mezi dalšími pěti tituly,⁷⁹⁾ ZUB ZA ZUB se zase v lednu 1913 stal součástí programu, v němž se současně s ním promítaly tři další krátkometrážní tituly a jeden třídílný.⁸⁰⁾ Šla by uvést řada příkladů k dalším filmům, které ale stále poukazují na ten samý fakt — popisované krátkometrážní snímky nemohly hrát v rámci distribuční nabídky velkou roli, a pokud bylo v sále zrovna plno, jak zmiňují některé ze zdrojů, není vůbec jisté, zda publikum přitáhly právě ony. Výjimku z tohoto pravidla mohly tvořit jen některé delší filmy jako ZKAŽENÁ KREV⁸¹⁾ a několik málo titulů konkurenčního ASUMu v hlavní roli s Andulou Sedláčkovou.⁸²⁾ Jed-

72) Anon., Biograf Lucerna. *Národní listy* 53, 1913, č. 30 (31. 1.) — ranní vydání, s. 3.

73) Viz Anon., Biograf Lucerna. *Národní listy* 53, 1913, č. 15 (16. 1.), s. 6. Anon., Bio Helios. *Národní politika* 31, 1913, č. 323 (24. 11.), s. 3.

74) Rozhovor s Katy Kaclovou-Vališovou vedl Zdeněk Štábla. NFA, Sběrka zvukových dokumentů.

75) Pravděpodobně se jednalo o dánský snímek VOR TIDS DAME (1912). Det Danske filminstitut — Filmdatabase Dostupné online: <<http://www.dfi.dk/faktaofilm/film/da/21662.aspx?id=21662>>, [cit. 31. 12. 2014].

76) S největší pravděpodobností jde o ruský snímek Vasilije Gončarova 1812 GOD (1912), protože jeden z dobových programů píše o spolupráci carské armády na natáčení. Anon., Biograf Lucerna. *Národní listy* 53, 1913, č. 15 (16. 1.), s. 6. 1812 god IMDb Dostupné online: <http://2011.russiancinema.ru/index.php?e_dept_id=2&e_movie_id=13921>, [cit. 31. 12. 2014].

77) Anon., Kino-programme. *Bohemia* 86, 1913, č. 11 (12. 1.), s. 26. Anon., Biograf Lucerna. *Národní listy* 53, 1913, č. 15 (16. 1.), s. 6.

78) Bližší údaje k filmu nelze na základě dostupných informací dohledat.

79) Anon., Kam dnes půjdeme?. *Národní politika* 31, 1913, č. 112 (25. 4.) — odpolední vydání, s. 3.

80) Anon., Bio Schwan. *Bohemia* 86, 1913, č. 18 (19. 1.), s. 22.

81) U ZKAŽENÉ KRYE je nezbytné spoléhat při tvrzení o úspěšnosti filmu na výpověď Katy Kaclové-Vališové, konkrétní programy se mi bohužel nepodařilo dohledat. Rozhovor s Katy Kaclovou-Vališovou vedl Zdeněk Štábla. NFA, Sběrka zvukových dokumentů.

82) Například čtyřdílnou ESTRELLU v prosinci 1913 doplňovala veselohra MALÁ RESIDENCE. Anon., Programy biografů od 12. do 18. prosince t. r. *Národní politika* 31, 1913, č. 340 (12. 12.) — odpolední vydání, s. 3.

ním z nejčastěji skloňovaných filmů se v tomto ohledu stal KONEC MILOVÁNÍ. Na rozdíl od výše jmenovaných popisoval uveřejněný inzerát široce jeho obsazení, zatímco ke zbylým dvěma současně promítaným titulům uvádí pouze název.⁸³⁾ Stejně jako jiné delší snímky, mohl i KONEC MILOVÁNÍ stát na programu kin samostatně — například na přelomu listopadu a prosince roku 1913 v Biu Helios, stále ale platí, že se jednalo spíše o výjimky.⁸⁴⁾

Stejně jako u většiny menších kinematografií v počátečním stádiu vývoje se pražští výrobci při pokusech o obchodní uplatnění vlastních výrobků potýkali s velkými problémy. Metráž soudobé produkce ji prakticky předurčila pro roli doplňkových filmů, obvykle se nejednalo o zlatý hřeb celého programu. Výjimku tvořilo několik málo snímků ASUMu, u nichž lze důraz na hlavní herečku a obsazení snadno rozpoznat i na programech kin. Po vyprodukovaných filmech ale prakticky neexistovala poptávka a kina přirozeně programovala primárně tituly vyrobené buď v jiných oblastech Rakousko-Uherska, nebo dovezené ze zahraničí.⁸⁵⁾ Pokud se chtěly výrobní udržet při životě, musely se současně věnovat nějaké méně riskantní činnosti.

Dominance nonfikční produkce

U všech čtyř společností tvořily většinu jejich výrobní činnosti nonfikční filmy, vedle nichž hraná tvorba působila jen jako doplněk celkových aktivit. Orientace na tento druh zboží se zdá jako logický krok, protože hraná tvorba se v daných podmínkách z různých důvodů nevyplácela. K domácí nonfikční produkci dosud neexistuje žádný ucelený katalog a lze k ní dohledat jen fragmentární informace v dobovém tisku nebo ve sbírkách NFA. Dostupná data ovšem nezachycují veškerou dobovou produkci, různé zdroje se od sebe ještě ke všemu vzájemně odlišují,⁸⁶⁾ ale všechny vypovídají o podobném směřování výrobních aktivit soudobých společností z hlediska kvantity konkrétního typu produktu.

Pokud se podíváme na celkové údaje vztahující se ke zkoumanému období, vidíme, že u všech výroben převažovaly nonfikční produkce. Kinofa vyrobila podle dobového tisku dohromady víc než 200 titulů, přičemž pouhých jedenáct z celého počtu tvořila hraná produkce.⁸⁷⁾ Illusionfilm si vedl podobně, pokud nepočítáme nezdařený pokus Vladimíra

83) Anon., Městský biograf „Minuta“. *Národní politika* 31, 1913, č. 285 (17. 10.) — odpolední vydání, s. 3.

84) Anon., Bio Helios. *Národní politika* 31, 1913, č. 330 (1. 12.), s. 8.

85) Před první světovou válkou například v Rakousko-Uhersku získaly silnou pozici filmy francouzské společnosti Pathé. V inzerátech dobových půjčoven můžeme také často najít reklamy na snímky italské proveniencce. Zdeněk Štábl a, Vývoj filmového obchodu za Rakouska-Uherska a Československé republiky (1906–1939). In: Ivan Klimeš (ed.), *Filmový sborník historický* 3. Praha: ČSFÚ 1993, s. 7–9.

86) U jednotlivých údajů je vyznačeno, zda vychází ze sbírky českého dokumentárního filmu v NFA nebo dalších materiálů, jako byl dobový tisk, který může zmiňovat i nekatalogizované tituly (např. soukromé a rodinné filmy). Sbírká českého dokumentárního filmu je zde využita jako příklad, protože představuje jeden z mála větších, ucelených souborů dat. NFA, Sbírká Český dokumentární film I.

87) Článek na rozdíl od *Českého hraného filmu* uvádí Kinofu jako producenta snímku JARNÍ SEN STARÉHO MLÁDENCE (1910), ale nezmiňuje už nedokončenou grotesku RUDI SE ŽENÍ (1911) jako *Český hraný film*. Ani jeden ze zdrojů se nezmiňuje o dochovaném snímku EXPRESNÍ VLAK DO NIZZY (1913). U celkového počtu filmů navíc musíme vzít v potaz, že vznikl už v říjnu a Kinofa natáčela vlastní filmy ještě následující dva měsíce. Ve sbírkách NFA se eviduje jen 35 titulů, v článku z časopisu *Kino* se ale objevují odkazy na více než 200 titulů — z velké části se ale jednalo o filmy na objednávku, které nemusí být ve sbírkách NFA všechny zaznamenané. NFA, Sbírká Český dokumentární film I. Anon., Důkaz p. Lukavskému, že Kinofa „nic nedělá“.

Slavínského z roku 1915, vyprodukoval jenom pět hraných snímků oproti těžko zjiitelnému objemu dalších nonfikčních — do této nekonkrétní množiny spadá minimálně i šedesát titulů evidovaných ve sbírce českého dokumentárního filmu v NFA.⁸⁸⁾ Lucernafilm se soustředil především na produkci reklam, aktualit a dokumentů, z hrané produkce vytvořil jen *Dík válečného sirotka*.⁸⁹⁾ Ačkoliv nelze přesně určit celkový objem produkce, je jisté, že nonfikční tituly početně převažovaly nad hranou produkcí.

Byť byl ASUM ze všech předválečných společností patrně nejaktivnější ve výrobě hraných filmů, stále u něj převládala nonfikční tvorba (oproti 18 titulům hraným). Rozsah aktivit společnosti v této oblasti lze částečně odvodit od výše citovaného obchodního plánu — vedle jednoho hraného vícedílného snímku a jednoho krátkometrážního měly stát tři žánrově odlišné nonfikční tituly. Urban se Sedláčkovou ale od původního záměru rychle ustoupili, patrně kvůli jeho ekonomické neudržitelnosti — kvůli nedostatku financí se drtivá většina z natočených titulů nedostala do distribuce v zamýšlených termínech. S hranou produkcí ASUM skončil na přelomu let 1913 a 1914. Kromě nonfikčních snímků zmiňovaných ve výrobním programu lze navíc ještě uvést tři části *PRAŽSKÉHO KINEMATOGRAFICKÉHO JOURNALU* z první poloviny roku 1914 nebo *ŽIVÉ MODELY* z roku 1912.⁹⁰⁾ Výše uvedené informace jen podporují tvrzení, že většina společností spoléhala na nonfikční produkci, která i v případě specificky zaměřeného ASUMu zaujímala ve výrobním programu významný podíl.

Nedílnou součástí firemních aktivit byla i snaha zasáhnout další možné trhy mimo běžnou kinodistribuci, například prodávat přístroje pro domácí použití a zásobovat domácnosti filmy k soukromému promítání. Kinofa se o to pokusila před Vánoci 1912, když uveřejnila inzerát, v němž popisovala svoje filmy slovy „nejlepší zábava zimních večerů pro malé i velké jakož i filmy pro každý stroj se hodící, zábavné a poučné...“⁹¹⁾ Podobné případy se v dobových pramenech téměř neobjevují, lze proto spekulovat, že ekonomický význam podobné činnosti se ukázal jako mizivý.

Ze všech druhů nehraných filmů natáčených ve sledovaném období vystupují dva nejvýraznější trendy. Před první světovou válkou se tři ze čtyř společností pokoušely s menším či větším úspěchem o produkci vlastního filmového žurnálu. Druhou strategií, jež se ukazuje jako dominantní způsob výroby u některých firem, tvořilo natáčení na zakázku nějakého jiného subjektu, který pak logicky nesl veškeré náklady.

Kino 1, 1913, č. 4 (24. 10.), s. 11. NFA — Expresní vlak do Nizzy. Dostupné online: <<http://film.nfa.cz/portal/avrecord/0064961>>, [cit. 4. 9. 2014].

88) Tuto hypotézu by potvrzovaly i vzpomínky Katy Kaclové-Vališové, která popisovala, jak Alois Jalovec přišel za Františkem Tichým, když se měla natáčet *ZKAŽENÁ KREV*. Zájem Aloise Jalovce o produkci hraných filmů jen dokazují i jeho aktivity po první světové válce. V roce 1918 založil společně Vladimírem Slavínským novou společnost, Pojafilm, která pak natočila několik hraných filmů a v jejích laboratořích se pravděpodobně vyvolávala celá řada snímků z produkce jiných výroben. Václav Wasserman, *Václav Wasserman vypráví o starých českých filmařích*, s. 34–38. Václav Wasserman, Jak začínali VI. Alois Jalovec. *Film a doba* 3, 1954, č. 6, s. 1100–1109. NFA, *Sbírka Český dokumentární film I*.

89) Pokud nepočítáme AHASVERA natočeného údajně Lucernafilmem na objednávku půjčovny Lido-bio. Zdeněk Štábl a, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945 I. díl*, s. 271.

90) *Pražský kinematografický journal*. Dostupné online: <<http://dafilms.cz/film/8645-prazsky-kinematograficky-journal/>>, [cit. 2. 10. 2014].

91) Anon., *Rodinné kinematografie. Národní listy* 52, 1912, č. 332 (1. 12.), s. 24.

První pokusy o kinematografické žurnály

Kinematografické žurnály v kontextu celkové produkce sice zaujímaly minoritní podíl, ale objevují se napříč filmografiemi všech společností s výjimkou Kinofy.⁹²⁾ Můžeme předpokládat, že soudobí filmaři se při jejich produkci mohli inspirovat obdobnými výrobky přivezenými ze zahraničí⁹³⁾ a natáčet obdobu takového programu, s přidanou hodnotou v podobě záběrů z domácího prostředí. Na rovině plánování se obvykle nejednalo o jednorázové projekty, vzhledem k periodické povaze žurnálu museli podnikatelé předem počítat s pravidelnějšími zisky z jejich distribuce. Realizace podobného záměru se ale neselektovala s finančním úspěchem — pokud se výrobci pokoušeli o vydávání žurnálu s pravidelnou periodicitou, většinou končili se ztrátou.

Jako první se do natáčení takového typu filmů pustil Illusionfilm — František Tichý vše inicioval proto, aby na záběry událostí z ulic Prahy nalákal diváky do svého kina.⁹⁴⁾ Veškeré natočené filmy se objevovaly na programu biografu Illusion pod označením PRAŽSKÉ AKTUALITY.⁹⁵⁾ Atraktivitě aktualit Illusionfilmu navíc nahrávalo to, že se mohly promítat ještě v den, kdy vznikly.⁹⁶⁾ Podle dostupných zdrojů se ale o nejsystematičtější produkci filmů žurnálového typu pokoušel Havlův Lucernafilm. V říjnu 1914, tedy už za první světové války, začal vydávat filmový zpravodaj, PRAŽSKÝ TÝDEN, od druhého čísla přejmenovaný na TÝDENNÍ ZPRAVODAJ LUCERNY. Číslo inzerované v *Národních listech* 7. listopadu obsahovalo šoty jako NOVĚ ODVEDENÍ VOJÁCI PŘED ČERNÍNSKÝM PALÁCEM, PRAŽSKÉ HRBITOVY VE DNECH 1. A 2. LISTOPADU, HROBY VELIKÁNŮ NA VYŠEHRADĚ nebo VELKÝ ČESTNÝ HROB PADLÝCH VOJÍNŮ NA VYŠEHRADĚ.⁹⁷⁾ O rozsahu obchodního uplatnění TÝDENNÍHO ZPRAVODAJE můžeme s dostupnými zdroji pouze spekulovat, patrně se ale stále nejednalo o výdělečnou činnost, producenti se totiž rozhodli výrobu zastavit po pouhých devíti týdnech. K problémům s distribucí musíme s ohledem na dobu vzniku připočítat i komplikace při shánění neosvětlené filmové suroviny za první světové války. Majitelé ASUMu na rozdíl od Lucernafilmu hodlali svůj žurnál natáčet s měsíční periodicitou, podobně jako konkurence ve svých snahách ale dlouho nevytrvali, podařilo se jim dokončit pouze tři díly – březnový, dubnový a květnový v roce 1914.⁹⁸⁾ Dostupné zdroje se bohu-

92) Žurnál je v tomto případě patrně přesnější pojem než týdeník, vzhledem k rozdílné nebo nepravidelné periodicitě vzniku.

93) Ve sledovaném období se v českých zemích mohl objevovat například týdeník vyráběný německým Messterfilmem.

94) Do kina se František Tichý snažil přivést publikum i jinak, kupříkladu promítal inscenované záběry ukázek moderních tanců, které předváděly tanečnice z pražského kabaretu Alhambra. U tanců už ale samozřejmě nehrála takovou roli rychlost uvedení filmu do kina jako u zmíněných aktualit. Anon., Reklamní filmy. *Revue Kino* 1, 1913, č. 12 (16. 2.), s. 14.

95) Aktuality vznikaly s použitím až tří kamer a podle Václava Wassermana snímal kameraman Alois Jalovec některé z těchto aktualit za jízdy v drožce. Václav W a s s e r m a n, *Václav Wasserman vypráví o starých českých filmařích*, s. 36–37. Jaroslav B r o ů – M y r t i l F r í d a, c. d., nestr.

96) Anon., Továrna Illusion. *Kino* 1, 1913, č. 3 (17. 10.), s. 6.

97) Anon., Bio Lucerna. *Národní listy* 32, 1914, č. 306 (7. 11.) — ranní vydání; 2. vydání pro Prahu; po konfiskaci nové opravené vydání, s. 8.

98) Pražský kinematografický journal. Dostupné online: <<http://dafilms.cz/film/8645-prazsky-kinematograficky-journal/>>, [cit. 2. 10. 2014].

žel nezmiňují o důvodech, kvůli nimž Max Urban se svou snahou tak záhy přestal, kromě jeho odchodu do vojenské služby v celé věci patrně hrály roli rovněž ekonomické obtíže.

S jistotou lze tvrdit, že druh produkce popisovaný v předešlých odstavcích tvořil jen menší část celkových obchodních aktivit soudobých výroben. Dostupné zdroje bohužel neumožňují zjistit, jaký životní cyklus měly filmové žurnály, jaký o ně jevil obecnost zájem nebo jestli takové snímky mohly mít jiné uplatnění než jen v kinech jednotlivých společností. Zásadním faktorem podmiňujícím úspěšnost podnikatelských plánů byl nedostatečný odbyt. Kvůli všem komplikacím v distribuci tyto podnikatelské pokusy velmi záhy opět končily a většina výrobců se přeorientovala na relativně nahodilou výrobu non-fikčních filmů bez předem stanoveného objemu výroby.

Vedle žurnálů tvořila nonfikční portfolio zkoumaných firem především rozsáhlá skupina zakázkových filmů, kterým se z pochopitelných důvodů dařilo mnohem lépe. V takových případech se sice musel producent řídit zadáním objednavatele, ale nenesl žádné finanční riziko.

Výroba na zakázku

Zakázková produkce se stala v období před rokem 1915 běžnou strategií, výrobci v závislosti na požadavcích objednavatele natáčeli filmy nejrůznějších žánrů — od vědeckých, populárně-vědeckých po rodinné a domácí snímky. Podobné výrobky se ale objevovaly především ve filmografii Kinofy, některé vyprodukovaly i Illusionfilm a Lucernafilm, u ASUMu se o nich ale dostupné zdroje nezmiňují.⁹⁹⁾

Přestože z dostupných zdrojů obvykle nevyplývá, kdo inicioval natáčení, tak přeci jen označení vyráběných filmů alespoň v některých případech napovídá, na čí popud snímek vznikl — s jistotou lze konstatovat, že výrobní firma nebyla iniciátorem u reklam a rodinných snímků. Pokud se podíváme na příklad Kinofy, vidíme, že více než čtvrtina z celkových dvou set vyprodukovaných titulů nesla označení rodinné snímky nebo zachycovala různé soukromé události jako svatby či křtiny a další čtvrtinu tvořily reklamy.¹⁰⁰⁾ Podobnou strategii jako Kinofa do jisté míry uplatňoval i konkurenční Illusionfilm. V jeho produkci vznikla řada krátkých propagačních snímků, mezi jejichž objednavatele patřil například módní salon Weiss, obchod s dámským prádlem M. Plachtové nebo pražský řezník Beránek.¹⁰¹⁾ Výrobu snímku ČERNOŠICE (1913) si podle mezititulků objednal Okrašlovací spolek v Horních Černošicích.¹⁰²⁾ Podobně jako u ostatní nonfikční produkce, nelze ani u většiny zakázkových snímků vysledovat stopy jejich existence, lze se jen domnívat, že dohledané zmínky v tisku dokumentují jen dílčí fragment z celkové činnosti

99) Přestože se v dostupných zdrojích nenachází ani zmínka o aktivitách ASUMu na poli zakázkového filmu, nelze její činnost v této oblasti s jistotou vyloučit.

100) Anon., Důkaz p. Lukavskému, že Kinofa „nic nedělá“. *Kino* 1, 1913, č. 4 (24. 10.), s. 11. NFA — Expresní vlak do Nizy. Dostupné online: <<http://film.nfa.cz/portal/avrecord/0064961>>, [cit. 4. 9. 2014].

101) O takovou formu propagace sice údajně jevil zájem soudobí podnikatelé, majitelé kin ovšem nenasazovali podobné filmy tak často, jak by si přáli představitelé Illusionfilmu. Záběry tanců stejně jako reklamní filmy módního salonu měly vycházet každý týden nové. Anon., Reklamní filmy. *Revue Kino* 1, 1914, č. 12 (16. 2.), s. 3, 11–12, 15.

102) NFA — Černošice. Dostupné online: <<http://film.nfa.cz/portal/avrecord/0064529>>, [cit. 8. 9. 2014].

Illusionfilmu. Lucernafilm vyprodukoval na objednávku kina Maják kulturní snímek *MI-STR JAN HUS* (1915), vedle toho pak ještě *DÍK VÁLEČNÉHO SIROTKA*, objednaný pražským výborem pro válečné vdovy a sirotky, nebo už zmíněného *AHASVERA*.¹⁰³⁾

Zakázky výroby získávaly od nejrůznějších subjektů, nelze ale spolehlivě určit, jestli převažovala dlouhodobá spolupráce, nebo spíš jednorázové zakázky. V případě Kinofy vidíme, že patrně převažovala druhá možnost — můžeme to s jistotou předpokládat u sva-tebních snímků. Tím ale nelze vyloučit, že se podnikatelé nesnažili navázat dlouhodobější spoluprací, a tím také zajistit stabilnější přísun objednávek. Mezi potenciální zprostředko-vatele práce patřilo například ministerstvo veřejných prací. Jeho prostřednictvím chtěla Kinofa navázat spoluprací s etnografickým muzeem¹⁰⁴⁾ nebo jednala o objednávce na snímky o veřejných stavbách a vodních tocích. Antonín Pech vedle ministerstva jednal ještě s radními královského města Prahy o natáčení filmů zachycujících pražské památky a se Správou lázní Luhačovice.¹⁰⁵⁾ Veškeré obchodní snažení podle dostupných zdrojů ale v případě Kinofy zůstávalo na úrovni krátkodobější spolupráce.

Pro svou zakázkovou produkci neměla vyrábějící společnost vždy distribuční práva a nemohla s nimi volně nakládat, byť by třeba byly filmy uskladněné v prostorách produ-centa. Jako konkrétní příklad přiznání práv nakládat s filmy může sloužit žádost zástupců Kinofy o navrácení kopií několika filmů zabavených v exekuci s odůvodněním, že nepatří do majetku společnosti — šlo o *LÁZNĚ LUHAČOVICE*, *JÍZDU KRÁLŮ* a *MORAVSKÉ NÁROD-NÍ SLAVNOSTI*, náležející Správě lázní Luhačovice, nebo *ŽIVOT ZABITÉ ŽÁBY*, který vlastní-la Česká universita Karlo-Ferdinandova (dnešní Univerzita Karlova).¹⁰⁶⁾

Filmy vyrobené na zakázku mohly mít i zcela jiný způsob uvádění nejen oproti hra-ným, ale i nonfiktčním titulům. Namísto veřejně přístupných projekcí v běžných kinech se pořádaly různé akce určené především pro zadavatele zakázek a s nimi nějak spojené oso-by. V případě Kinofy se jednalo o spoluprací se spolkem Č. K. V. Královské Vinohrady, jenž v září 1913 organizoval bicycloplovový turnaj — záběry z této akce se promítaly ještě tentýž den odpoledne.¹⁰⁷⁾ Pro Český Yacht klub se pořádala zvláštní projekce filmového záznamu z výletu spolku po Sázavě.¹⁰⁸⁾ Český ski klub pražský si zase objednal natočení zá-vodu v Jilemnici a běžecké túry z okolí Petrovy boudy.¹⁰⁹⁾ Tytéž záběry se po měsíci obje-

103) Zdeněk Š t á b l a , *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945 I. díl*, s. 263, 271, 278.

104) Archivní prameny blíže nespecifikují, o jakou konkrétní organizaci se jedná, nelze proto zjistit oficiální název.

105) Nelze vyloučit, že k nějaké formě spolupráce s pražským magistrátem nakonec došlo, protože v seznamu natočených filmů se objevuje několik titulů, jež by odpovídaly poznámce z valné hromady — např. *PRAHA I.–III. DÍL* nebo *ODHALENÍ POMNÍKU FRANTIŠKA PALACKÉHO* (objevuje se rovněž pod názvem *SLAVNOST ODHALENÍ POMNÍKU 1. ČERVENCE 1912*). Zápis z valné hromady, 4. 4. 1912. SOA Praha, f. Krajský soud obchodní, k. 2205, sl. Kinofa, sign. C II/250/21. Anon., Důkaz p. Lukavskému, že Kinofa „nic nedělá“. *Kino* 1, 1913, č. 4 (24. 10.), s. 11.

106) Žádost o navrácení zabaveného majetku, 14. 1. 1914. SOA Praha, f. Krajský soud obchodní, k. 2205, sl. Kinofa, sign. C II/250/.

107) Anon., *Cyklistika. Národní politika* 31, 1913, č. 246 (7. 9.) — 3. příloha, s. 2.

108) Podle oznámení z dobových novin šlo o snímek, v němž se střídaly dokumentární záběry se situacemi in-scenovanými pro kameru. Anon., *Vodní sporty. Národní listy* 53, 1913, č. 271 (3. 10.), s. 4. Anon., *II. letoš-ní výprava Českého Yachtklubu v kanoích po Sázavě od Týnice n. Sázavou do Prahy. Národní listy* 53, 1913, č. 243 (4. 9.), s. 4.

109) Anon., *Lyžařské kurzy na Šumavě. Národní listy* 52, 1912, č. 30 (31. 1.), s. 4.

vily ještě na zvláštní projekci kina Lucerna společně se snímky pořízenými v průběhu šumavského lyžařského kurzu. Dle krátké zmínky v novinách se konala pouze dvě představení, jichž se měli v první řadě účastnit lyžaři.¹¹⁰⁾ U všech tří případů dochované prameny naznačují, že se do distribuce dostávaly pouze omezeně a veřejná promítání probíhala především pro členy spolků.

Z výše uvedených informací jasně vyplývá, že soudobí výrobci se soustředili především na nonfiktivní produkci a hrané snímky byly spíše doplňkem do firemního portfolia. Pokud bychom se ptali proč, je odpověď docela nasnadě — většinu nehraných filmů šlo snadněji obchodně uplatnit, na jejich produkci postačoval menší objem vynaložených prostředků, zcela pak odpadly náklady na mzdy herců a namísto stavění kulis se mohlo natáčet v reálných exteriérech. Vzhledem k tomu, že skupina zmiňovaných tří firem byla provázána s několika pražskými kiny, mohli producenti počítat alespoň s nějakým odbytem pro své zboží. Ještě jednodušší se ukazuje situace filmů na objednávku, kde se nemusel hledat kupec pro již vyrobený snímek.

Závěr

Předkládaný text se pokusil analyzovat podobu chování pražských výroben před rokem 1915, jakákoliv kontextualizace těchto závěrů se ale ukazuje značně problematická vzhledem k neexistenci relevantní literatury, jež by se zabývala z podobné perspektivy lokální filmovou produkcí. Zatímco ve Francii, Německu či Velké Británii začaly na počátku desátých let ve velké míře vznikat dlouhometrážní celovečerní filmy, v periferních a kapitálově slabších oblastech větších států, jako byla Praha v rámci stále ještě existujícího Rakousko-Uherska, se teprve objevovaly první systematictější snahy o filmovou výrobu. Všechny čtyři zkoumané pražské společnosti — ASUM, Illusionfilm, Kinofa a Lucerna-film — se potýkaly s podobnými problémy jako kterékoliv jiné podniky v začínajících mediálních odvětvích. Jejich hrané filmy prodělávaly a po stránce kvalitativní ani kvantitativní nemohly konkurovat dovezenému zboží, jež společně s větší délkou nabízelo současně komplexnější příběhy, kvalitnější technické zpracování nebo bohatší výpravu.

Ne všichni výrobci v omezených pražských podmínkách postupovali podobně, v závislosti na jejich přístupu k podnikání se rozdělovali na dvě samostatné skupiny. ASUM stál relativně osamoceně s ambiciózními plány v oblasti hrané tvorby a pevně daného výrobního programu, současně ale neměl jakékoliv vazby na kina. V kontrastu k němu potom fungovaly zbylé tři výroby propletené dohromady složitou sítí vlastnických a osobních vztahů. Na rozdíl od ASUMu se věnovaly intenzivněji nonfiktivní produkci a současně jejich majitelé provozovali kina, kde potom měli snazší pozici při prosazování vlastních filmů do programu.

Při zkoumání dobové produkce nelze opomenout, že ve světě už docházelo k postupnému přechodu od krátkometrážních snímků k celovečerním. Postupné prodlužování si vyžadovalo vyšší náklady a komplikovanější narativy, producenti se kvůli tomu snažili

110) S enormním úspěchem se údajně setkal promítání skoků na lyžích pozpátku. Anon., *Kinematografické představení Českého Ski Klubu Praha. Národní listy* 52, 1912, č. 54 (24. 2.), s. 4.

o diferenciaci vlastních produktů, ať už prostřednictvím žánrů, adaptování různých literárních předloh nebo angažování významných hereckých osobností. Ve všech soudobých vyspělejších kinematografiích se objevovaly první filmové hvězdy — v Německu Henny Porten, v Dánsku Asta Nielsen, v Itálii Bartolomeo Pagano či Francesca Bertini. Budování hvězdného obrazu prostřednictvím filmových rolí by od producentů vyžadovalo dostatečnou stabilitu, pravidelný výrobní program a v neposlední řadě už zmiňovaný odbyt. Vzhledem k nahodilosti hrané tvorby a ekonomické nestabilitě ani herecká hvězda postavená na kariéře ve filmu nemohla vzniknout — to se mimo jiné ukázalo i na příkladu herečky Katy Kaclové-Vališové. Namísto toho šli pražští podnikatelé podobnou cestou jako jejich konkurenti z Německa. Pokud to bylo možné, snažili se napojovat na místní divadelní scénu a využívat tak potenciálu jmen, která alespoň v lokálních podmínkách mohla nalákat nějaké diváky. Kvůli nedostatečnému zázemí navíc vznikaly především krátkometrážní jednoduché komedie, delší snímky se objevily jen výjimečně. Všechny tyto vlastnosti pak ve svém důsledku omezovaly šance pražských výrobců na úspěch proti konkurenci.¹¹¹⁾

Situace se pro výrobce v periferních oblastech stala ještě komplikovanější vzhledem k opožděnému začátku výroby vůči vyspělejší konkurenci. Pražští výrobci pochopitelně jako naprostá většina dalších podnikatelů v podobném prostředí začínali v situaci, kdy trh ovládly filmy získané z dovozu.¹¹²⁾ Tato skutečnost může mít příčinu v prvé řadě v chybějící infrastruktuře, na níž by se dalo stavět. V Německu například existovali podnikatelé, kteří provozovali dílny a prodej optických a fotografických zařízení a přistoupením k natáčení filmů jen rozvinuli svoje stávající aktivity.¹¹³⁾

Pražští podnikatelé mohli kvůli všem uvedeným problémům jen stěží konkurovat dovozu, snažili se proto hledat jinou cestu než výrobu hraných filmů. Jestliže se podíváme na složení jejich firemních aktivit, uvidíme, že kvantitativně vedou nonfiktivní snímky. U aktualit z domácího prostředí lze předpokládat, že mohly přinést přidanou hodnotu v podobě záběrů blízkých událostí a důvěrně známého prostředí. I taková obchodní strategie byla riziková, pokud neměl výrobce pro své produkty zajištěný odbyt. Právě kvůli nedostatečné poptávce zkrachovaly pokusy o produkci filmových žurnálů, které navíc vyžadují pravidelnost odběru ze strany zákazníků. Výroba proto směřovala spíš k nahodile natáčeným aktuálním událostem bez výraznější snahy o pravidelnost. Mnohem méně riziková potom byla výroba na objednávku — producent nenesl žádné náklady, současně ale s filmem volně disponoval při jeho distribuci.

111) Diferenciace vlastních filmů šla obvykle ruku v ruce s postupným prodlužováním dobové produkce.

112) Mimo jiné mohli diváci v kinech vidět filmy z Francie nebo Itálie. Zdeněk Štábl a, Vývoj filmového obchodu za Rakouska-Uherska a Československé republiky (1906–1939), s. 7–9.

113) Richard Abel (ed.), c. d., s. 387–390.

Michal Večeřa (1988) pracuje jako kurátor při výzkumném grantovém projektu NAKI II „Laterna magika. Historie a současnost, dokumentace, uchování a zpřístupnění“ a současně dokončuje doktorské studium na Ústavu filmu a audiovizuální kultury na Filozofické fakultě brněnské Masarykovy univerzity, kde se dlouhodobě zabývá dějinami české filmové výroby před druhou světovou válkou. Zpracovává disertační práci na téma Vývoj české filmové výrobní infrastruktury mezi lety 1911 a 1930.

Citované filmy:

Ahasver (Jaroslav Kvapil, 1915), *Americký souboj* (Otakar Štáfl, 1913), *Černošice* (1913), *České hrady a zámky* (Karel Hašler, 1914), *Dámy s barzojem* (Max Urban, 1912), *Dík válečného sirotka* (L. Seipp, 1915), *Eine Dollarprinzessin* (Vor Tids Dame; Eduard Schnedler-Sørensen, 1912), *Estrella* (Otakar Štáfl – Max Urban, 1913), *Faust* (Stanislav Hlavsa, 1913), *Cholera v Praze* (Alois Jalovec, 1913), *Chov husí v Libuši* (1911), *Idyla ze staré Prahy* (Max Urban, 1913), *Jarní sen starého mládence* (Josef Křiženský, 1910), *Jízda králů*, *Konec milování* (Otakar Štáfl – Max Urban, 1913), *Láska a dřeváky* (Josef Brabec, 1914), *Lázně Luhačovice*, *Malá residence* (?), *Mistr Jan Hus* (1915?), *Moravské národní slavnosti*, *Napoleons Feldzug in Rußland* (1812 god; Vasilij Gončarov — Kai Hansen, 1912), *Noční děs* (Jan A. Palouš, 1914), *Obrazy z Čech* (1913?), *Od stupně ke stupni* (Afgrunden; Urban Gad, 1910), *Odhalení pomníku Františka Palackého* (1912?), *Světové lázně* (1913?), *Pan profesor, nepřítel žen* (Jiří Steimar, 1913), *Pět smyslů člověka* (Josef Šváb-Malostranský, 1913), *Podkova* (Max Urban, 1913), *Praha I.–III. díl* (1912?), *Pražské aktuality*, *Pražského kinematografického journalu* (Max Urban, 1914), *Prodaná nevěsta* (Max Urban, 1913), *Rudi na záletech* (Emil Artur Longen, 1911), *Rudi se žení* (Emil Artur Longen, 1911), *Rudi sportsmanem* (1911), *Smuteční pochod Chopinův* (1913), *Staropražské motivy* (1912), *Šaty dělají člověka* (Jára Sedláček – Max Urban, 1913), *Týdenní zpravodaj Lucerny* (1914), *VI. všesokolský slet* (1912), *Wiesbaden* (1913), *Záhadný zločin* (Rudolf Kafka, 1913), *Zamilovaná tchýně* (Antonín Pech, 1914), *Zásobování velkoměsta mlékem a mléčný průmysl* (1913), *Zkažená krev* (Alois Wiesner, 1913), *Zub za zub* (Antonín Pech – Václav Piskáček, 1913), *Živé modely* (Max Urban, 1912), *Život šel kolem* (Rudolf Mejkal, 1913), *Život zabitě žáby* (Bohumil Bauše, 1911).

SUMMARY

“Just for a Couple of Cinemas and Very Cheap”.*Feature Films in the Business Plans of Prague Producers between 1911 and 1915*

Michal Večeřa

Before 1915, film production in Czech lands was in its beginnings and further development was limited by many factors — from the lack of money to problems with distribution. Contemporary entrepreneurs had to find their way to minimize the risk of financial loss — their efforts usually lead to the diversification of activities. Presented study aims to analyze the problem on the example of the first four Czech producers — Kinofa, Illusionfilm, Lucernafilm and ASUM. Depending on applied strategies, these companies can be further divided in two groups. While ASUM tried to make multiple-reel fiction movies using the star image of Andula Sedláčková, the other three concentrated itself mainly in the area of nonfiction films and adverts. Presented text is organized in three subchapters — I move from the analysis of fiction film production to the analysis of overall production activities of the companies. The third and final part focuses on distribution, which was crucial for the success of producers. Czech production made during the period can be seen as an example of cinema of small nation that struggled due to its provinciality, small market and late start in comparison with stronger rivals from abroad.

Jan Černík

Scenáristika a Hlavní správa tiskového dohledu v Československu, 1953–1962

Součástí vývoje filmových scénářů se v 50. letech v Československu stala i cenzura.¹⁾ Pokud scénáristiku chápeme jako střetávání a prolínání představ o budoucím snímku ze stran různých jednotlivců, institucí a jiných vlivů, představovala Hlavní správa tiskového dohledu (HSTD) jeden z těchto faktorů. V tomto textu se zaměřím na vyhodnocení procesů schvalování scénářů na HSTD a na komunikaci mezi zástupci československé kinematografie a cenzury v letech 1953–1962. Záměrně používám vágní pojem „komunikace“, který může zahrnovat rozmanité způsoby vyjednávání, domlouvání, přesvědčování, a dokonce i ignorování.

Problematickou cenzurní kontroly se zabývá několik textů z posledních let. Nejvýznamnějšími ve vztahu ke kinematografii jsou kniha Lukáše Skupy *Vadí – nevadí. Česká filmová cenzura v 60. letech* a článek Milana Bárty „Cenzura československého filmu a televize v letech 1953–1968“.²⁾

Bártův článek nabízí přehled fungování centrálního cenzurního orgánu HSTD v době od jeho vzniku v roce 1953 až do roku 1968. Bárta se v textu omezuje výhradně na základní orientaci v archiváliích fondu HSTD uložených v Archivu bezpečnostních složek. Popis cenzurní kontroly v Bártově pojetí má dva hlavní problémy. Jednak se jedná o text přehledový, který se snaží na příkladech postihnout cenzurní připomínky nejen v hraném filmu, ale i v dokumentárním nebo zpravodajském. Bárta zároveň nemá ambici rekonstruovat proces cenzury v jeho komplexnosti. Takto pojatý proces by nutně vyžadoval reflektovat komunikaci ze strany filmařů.

Problémy Bártova textu se podařilo překonat Lukáši Skupovi. Ten cenzuru chápe a) jako obousměrnou komunikaci a b) jako rozptýlenou mezi více institucí. Skupa se rozhodl k problematice cenzury přistupovat jako ke komunikaci mezi orgány Českosloven-

1) Studie vznikla díky podpoře od Nadačního fondu Univerzity Palackého v roce 2016.

2) Lukáš S k u p a, *Vadí – nevadí. Česká filmová cenzura v 60. letech*. Praha: Národní filmový archiv 2016.

Milan B á r t a, Cenzura československého filmu a televize v letech 1953–1968. *Securitas imperii* 10, 2003, s. 5–71.

ského státního filmu (ČSF) a orgány cenzorskými. Chápe kontrolní orgány v rámci ČSF, respektive orgány přímo napojené na film (Umělecká rada, Ideově-umělecká rada) jako oddělené od centrální cenzury, která byla podřízená vládě a následně ministerstvu vnitra. Zároveň jeho text není přehledem jednostranných připomínek ke scénářům a filmům, ale snahou zrekonstruovat, jak probíhala komunikace mezi zástupci HSTD, zástupci ČSF a případně dalšími orgány (Ústřední výbor Komunistické strany Československa, ministerstva). Skupa se zabývá obdobím po roce 1962, což je doba přímo navazující na tu, která je předmětem zkoumání v tomto textu.

V případě scénářů by snaha omezená na přehledové postihnutí typologie zásahů nepřinesla do poznání cenzury 50. let nic nového. Ústředním tématem textu bude cenzurní kontrola scénářů a modely komunikace, které cenzoři uplatňovali. Cenzurní kontrola scénářů byla jedním z mnoha faktorů ovlivňujících podobu vznikajícího filmového projektu. Toto pojetí se částečně překrývá s konceptem Iana W. Macdonalda, který vnímá scénář jako dokument zachycující momentální podobu myšlenky budoucího snímku, ve kterém se prolíná řada nápadů, postřehů a připomínek. Macdonald tento koncept označuje jako „screen idea work group“.³⁾ Pomyslná pracovní skupina je pouze hypotetická a ne každý v ní má stejný vliv a autoritu k modifikaci myšlenky budoucího filmu. Koncept pracovní skupiny nám má pomoci zorientovat se v komplikovaném procesu kolektivního vývoje scénáře, ve kterém se prolínají vlivy členů štábu, norem výroby, organizace filmového průmyslu a dalších autorit. Přístup k cenzuře jako jednostrannému vlivu na podobu scénáře by popřel takové pojetí scénáře. V tomto textu aplikuji Skupovo odmítnutí cenzury jako jednostranných restriktivních omezení tvůrčí svobody a přikláním se k pojetí cenzury jako vyjednávání.⁴⁾ Na druhé straně nemám v tomto textu ambici zrekonstruovat kompletní proces schvalování a koncept rozptýlené cenzury ponechávám stranou. Budu se zaměřovat výhradně na komunikaci mezi zástupci ČSF a zástupci HSTD s přihlédnutím k roli ÚV KSČ a Umělecké rady, pokud to bude nezbytné.

Zásadní otázkou při aplikaci Macdonaldova konceptu je, zda můžeme mezi členy hypotetické pracovní skupiny počítat i zástupce cenzurních orgánů. V posledních letech se v českém prostředí objevily dva texty, které čerpají z Macdonaldova konceptu screen idea work group, respektive z práce Pierra Bourdieua,⁵⁾ kterým se inspiroval i Macdonald. Milan Cyroň ve své disertační práci *Literární příprava filmů Eduarda Grečnera v letech 1958–1967* pracuje přímo s Macdonaldovým konceptem screen idea work group a při popisu systému výroby filmů v Československu řadí HSTD a další politické instituce do pracovních skupin ovlivňujících proces vývoje filmů.⁶⁾ Proti tomuto pojetí se vymezuje Petr Szczepanik v nedávno vydané knize *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1970*.⁷⁾ Szczepanik využívá k popisu vlivových vztahů ve filmovém světě Bourdieův

3) Ian W. Macdonald, *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2013, s. 81–111.

4) L. Skupa, c. d., s. 39–40.

5) Pierre Bourdieu, *Pravidla umění. Geneze a struktura literárního pole*. Brno: Host 2010.

6) Milan Cyroň, *Literární příprava filmů Eduarda Grečnera v letech 1958–1967*. Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého 2015, s. 16.

7) Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv 2016.

koncept pole. Hned v úvodu knihy tak vyřazuje zástupce státní moci, mezi které nepochybně patří i HSTD, ze světa filmu kvůli tomu, že „jejich úředním funkcím chyběla neformální, profesní autorita.“⁸⁾ V této práci bych chtěl na základě rekonstrukce komunikace mezi představiteli světa filmu a zástupci HSTD ověřit, zda můžeme HSTD považovat za součást screen idea work group.

Při snaze postihnout cenzuru jako komunikaci mezi zástupci státní kinematografie a zástupci HSTD narážíme na problém v podobě absence archiválií na straně ČSF. Skupa ve své knize upozorňuje s odkazem na archiválie z 60. let na to, že o cenzuře se píše výhradně v dokumentech HSTD a ÚV KSČ a zdůvodňuje to utajením cenzury.⁹⁾ Jediné dokumenty ČSF, v nichž můžeme pozorovat zásahy cenzury, jsou právě scénáře opatřené razítkem HSTD.¹⁰⁾ O procesu kontroly scénářů vypovídají dokumenty uložené ve fondu HSTD v Archivu bezpečnostních složek. Ze „zpráv o činnosti“ a z „rozborů činnosti“ budu rekonstruovat rámec komunikace zástupců ČSF a HSTD. Z kartotéčních lístků povahu konkrétních cenzurních podnětů a to, zda byly naplněny předpoklady o komunikaci mezi cenzory a pracovníky ČSF.¹¹⁾ V případě, že nebylo zřejmé, ke které verzi scénáře se kartotéční lístek odkazuje, jsem využil literární nebo technické scénáře. Údaje v nich uvedené jsem porovnal s údaji na kartotéčních lístcích. Zmíněné archiválie jen v omezené míře zachycují tu část komunikace, která probíhala na osobní úrovni nebo pomocí telefonu. Na kartotéčních lístcích jsou shrnuty hlavní body jednání, ale detaily se nezachovaly. Dílčí informace k filmové cenzuře se nacházejí i ve fondech ministerstva informací a ideologického oddělení v Národním archivu.

Začátkem 50. let došlo v Československu ke standardizaci a sjednocení procesu vývoje scénáře. Každý filmový projekt se v průběhu vývoje měnil a zpřesňoval a byl postupně fixován ve čtyřech dokumentech: synopse, filmová povídka, literární scénář a technický scénář. Z hlediska cenzurní kontroly jsou nejdůležitější poslední dva dokumenty. Autorem literárního scénáře byl scenárista, často za přispění režiséra, nebo samotný režisér. Literární scénář byl psaný buď v jednosloupcové, nebo dvousloupcové variantě a byly v něm rozlišeny jednotlivé obrazy, jak budou ve filmu za sebou následovat.¹²⁾ Dialogy neměly definitivní podobu.¹³⁾ Vypracování technického scénáře následovalo po schválení literárního

8) Tamtéž, s. 18.

9) L. Skupa, c. d., s. 75. Skupa dodává, že jediná jím nalezená zmínka v dokumentech ČSF pochází z textu pro interní potřeby *Organizace československého filmového podnikání a filmové výroby* Bohumila Šmídy z roku 1966.

10) V roce 1956 tajemník ÚV KSČ Jiří Hendrych upozornil na nežádoucí pozornost veřejnosti, která se ptá na význam razítka HSTD. Navrhuje omezit používání razítka ve všech odděleních HSTD a nadále jím označovat pouze rukopisy a originály. Dodatečné připomínky ke zprávě o činnosti HSTD, 13. 10. 1956. NA, f. KSČ — Ústřední výbor 1945–1989, oddělení ideologické 1951–1961, sv. 22, a. j. 166.

11) Z celkového množství 232 českých celovečerních hraných filmů z let 1953–1962 se mi podařilo dohledat kartotéční listky ke 189 filmům. Při zmínkách konkrétních případů cenzurní komunikace uvádím příklady filmů, a nikoliv jejich kompletní výčet.

12) Ve dvousloupcovém scénáři jsou na rozdíl od jednosloupcového rozdělené informace vztahující se k vizuální složce (levý sloupec — popis scény, pohyby kamery, střih) a k auditivní složce (pravý sloupec — dialogy, ruchy, hudební motivy).

13) Tématu literárního scénáře a dalším formátům se věnoval Petr Szczepanik v samostatné studii a v knize *Továrna Barrandov*. Petr Szczepanik, How many steps to the shooting script? A political history of screenwriting. *Iluminace* 25, 2013, č. 3, s. 73–98. P. Szczepanik, *Továrna Barrandov*, s. 213–251.

scénáře a na rozdíl od něj nebyl technický scénář součástí literární přípravy filmu, ale přípravných prací před natáčením. Autorem technického scénáře byl režisér, za případné asistence scenáristy a dalších členů štábu (kameraman, architekt, vedoucí výroby). Technický scénář byl vždy psaný ve dvou sloupcích, byl rozdělený do obrazů a záběrů a zahrnoval množství technických detailů jako metráž záběrů, označení místa natáčení (exteriéry/interiéry/reály), pohyby kamery, informace o střihu a velikosti záběrů.¹⁴⁾

V následujících třech částech textu nejprve představuji HSTD jako instituci a její kompetence, abych ukázal, kdo stál na straně cenzorů a co bylo jejich úkolem. Ve druhé části se zaměřuji na proměny vývoje cenzurní praxe v 50. letech. V poslední části textu rekonstruji vývoj komunikace mezi cenzory a filmaři.

Hlavní správa tiskového dohledu: organizace a úkoly na úseku filmu

Vývoj cenzurní kontroly v podobě činnosti HSTD byl popsán již Bártou a Skupou. Z toho důvodu se zde omezím na shrnutí informací nutných k představení rámce, ve kterém HSTD kontrolovala scénáře. Tento rámec zahrnuje institucionální a personální rozměr a vymezení kontrolovaných témat. Zároveň zde uvádím informace o cenzuře z období před rokem 1953, které jsou obsaženy ve fondu ministerstva informací v Národním archivu.

Cenzurní praxe existovala v Československu už před rokem 1953, kdy vznikla HSTD.¹⁵⁾ Prozatímní cenzurní sbor byl ustanoven výnosem č. j. 80.001/45 ministra informací Václava Kopeckého dne 18. května 1945.¹⁶⁾ Hlavním úkolem sboru bylo kontrolovat hotové filmy a případně navrhopat úpravy nebo vynechání „vadných“ scén především z důvodů kulturně-politických.¹⁷⁾ Záměrně nebyla věnována pozornost scénářům, protože „když je film natáčen podle schváleného scénáře, vznikají při jeho realizaci odchylky způsobené nejrozličnějšími vlivy. Není tedy schválený scénář zárukou, že hotový film bude nezávadný.“¹⁸⁾ Sbor byl složen z předsedy a náměstka, které dosadilo ministerstvo informací, a ze zástupců ministerstev nebo dalších institucí. V březnu 1948 byli ve sboru zástupci ministerstva vnitra, ministerstva zahraničních věcí, ministerstva informací, ministerstva školství a osvěty a ministerstva národní obrany.¹⁹⁾ S fungováním sboru byly spojeny pochybnosti. Kritizován byl prozatímní řád cenzury, rozdělení cenzury do více institucí i samotná cenzurní činnost, která byla některými vnímána jako přežitek.²⁰⁾ Ministerstvo informací

14) Formátu technického scénáře jsem se věnoval podrobně v samostatné studii. Jan Č e r n í k, Technický scénář a sovětizace československého filmu (1945–1954). *Illuminace* 26, 2014, č. 4, s. 77–93.

15) V období 1945–1953 se jedná o Filmový cenzurní sbor a Filmový aprobační sbor, které kontrolovaly filmy před uvedením do kin. L. S k u p a, c. d., s. 63–64.

16) V archiváliích ministerstva informací je tato instituce označována také jako Filmová censura nebo Filmový aprobační sbor. Zpráva o Filmovém aprobačním sboru (Filmová censura), nedatováno. NA, f. Ministerstvo informací, k. 66.

17) Filmová censura, 3. 3. 1948. NA, f. Ministerstvo informací, k. 66.

18) Tamtéž.

19) Tamtéž.

20) Vyjádření pres. oddělení 1, 5. 11. 1947. NA, f. Ministerstvo informací, k. 66, č. j. 85.813/47-V/1c. Vyjádření V. odboru, prosinec 1947. NA, f. Ministerstvo informací, k. 66, č. j. 85.813/47-V/1c.

bylo zrušeno vládním nařízením č. 6 ze dne 31. ledna 1953. Všimněme si, že do roku 1953 spadaly cenzurní instituce pod stejné ministerstvo jako film. V roce 1953 tak dochází nejen ke zrušení ministerstva informací, ale i k oddělení cenzurního orgánu od státní kinematografie.

Motivací pro vznik centrálního cenzurního orgánu byla roztržičnost předchozí cenzurní praxe. Úkolem HSTD byla centralizace cenzurní kontroly, předběžná kontrola mediálních obsahů a preventivní činnost, která zahrnovala kontrolu tištěných médií, rozhlasu, televize, filmu, výstav, divadla, přednášek, estrád, pohlednic a reklamních materiálů.²¹⁾ Zřízení HSTD bylo schváleno předsednictvem československé vlády 22. dubna 1953 a ke stejnému dni se datuje i první statut tohoto orgánu.²²⁾ Jako orgán při vládě ČSR vydržela HSTD do 11. září 1953, kdy byla převedena pod ministerstvo vnitra.²³⁾

V prvních měsících byla HSTD organizována na jednotlivá oddělení a film spadl pod 8. oddělení umění a přednášek.²⁴⁾ Později byla organizována na odbory a oddělení. Kinematografie spadala pod I/2. oddělení (umění a osvěta). V roce 1959 byla HSTD reorganizována a film nově patřil do II/3. oddělení (umění a přednášek).

Od roku 1953 se pro oddělení umění a přednášek, respektive umění a osvěty, počítalo se čtrnácti zaměstnanci a z toho jedenácti plnomocníky, kteří vykonávali dohled.²⁵⁾ Milan Bárta vypočítává, že mezi plnomocníky HSTD byli obchodní příručí, pomocní dělníci, typografové, švadleny, holiči nebo úředníci. V dalších letech bylo z toho důvodu nutné provádět mnoho personálních změn.²⁶⁾ Skupa upozorňuje na výrazný rozdíl v obsazení pozic plnomocníků ve srovnání se Sovětským svazem.²⁷⁾ Zatímco v SSSR byli mezi cenzory i lidé se vztahem k umění, v ČSR byli primárně vybíráni „lidé se spolehlivým politickým profilem bez ohledu na dosažené vzdělání nebo kulturní zájmy“.²⁸⁾ Porovnáním tabulek finančních odměn ministerstva informací a kartotéčních lístků HSTD se navíc nepodařilo potvrdit personální kontinuitu mezi filmovou cenzurou pod ministerstvem informací do roku 1953 a HSTD od roku 1953.²⁹⁾

21) L. Skupa, c. d., s. 36.

22) Na dokumentu je rukou napsaná poznámka, že vládou bylo zřízení HSTD schváleno 22. 4. 1953. Zřízení Hlavní správy tiskového dohledu, 2. 4. 1953. ABS, f. HSTD, sign. 318-8-5, č. j. V/550/53t. Statut Hlavní správy tiskového dohledu, 22. 4. 1953. ABS, f. HSTD, sign. 318-8-5, 7 s.

23) Zpráva o činnosti Hlavní správy tiskového dohledu k 15. 10. 1956, Příloha 3. ABS, f. HSTD, sign. 318-5-3, s. 1.

24) Zřízení Hlavní správy tiskového dohledu, 2. 4. 1953. ABS, f. HSTD, sign. 318-8-5, č. j. V/550/53t, s. 2.

25) Zpráva o činnosti Hlavní správy tiskového dohledu k 15. 10. 1956, Příloha 3. ABS, f. HSTD, sign. 318-5-3, s. 2. Statut a organizace Hlavní správy tiskového dohledu, 26. 4. 1955. ABS, f. HSTD, sign. 318-5-3, č. j. 003/68, 12 s.

26) M. Bárta, c. d., s. 9.

27) HSTD byla vybudována po vzoru sovětského Glavlitu. V únoru 1953 byl v Praze přítomen sovětský poradce pro cenzuru Isačenko. Od 17. ledna 1957 do 15. února 1957 se konala studijní cesta zástupců HSTD do Moskvy. Čeští cenzori zjistili, že sověti nevěnují pozornost scenáristické části vývoje hraných filmů a ve zprávě o studijní cestě doporučili pokračovat v kontrole scénářů. Zpráva o zájezdu studijní skupiny do SSSR, 1. 3. 1957. ABS, f. HSTD, sign. 318-5-4, St-0191/10e, s. 6.

28) L. Skupa, c. d., s. 76.

29) Jedinou výjimkou byla pravděpodobně cenzorka jménem Jarmila Křečková. Toto jméno se objevuje mezi zástupci Ústřední rady odborů ve filmové cenzuře pod ministerstvem informací. Příjmení Křečková najdeme zároveň na kartotéčních lístcích HSTD z let 1956 a 1957. Zda se jednalo o stejnou osobu, nejsem schopen s jistotou potvrdit kvůli nedostatku informací. Specifikace odměn jednotlivým členům cenzurního sboru v roce 1946. NA, f. Ministerstvo informací, k. 66.

Centralizace cenzury přispěla k vymezení dvou oblastí jako hlavních úkolů HSTD. Jednalo se o kontrolu úniku státního tajemství a ochranu obecného zájmu. V obou případech měla úniku zabránit předběžná cenzura a obě oblasti představovaly hlavní zájem HSTD od jejího založení v roce 1953. Bárta ke státnímu tajemství a obecnému zájmu přidává ještě připomínky k umělecké stránce filmů, které nebyly v oficiálních dokumentech cenzury explicitně jmenovány.³⁰⁾

Ochrana státního tajemství se týkala vojenských, hospodářských a služebních tajemství, tedy takových informací, které podle cenzorů mohly ohrozit stát.³¹⁾ V praxi to znamenalo, že v případě literárního scénáře cenzori upozorňovali na příklad na zobrazování metod práce veřejné bezpečnosti, jako tomu bylo v literárním scénáři filmu PÁTÉ ODDĚLENÍ.³²⁾ Motivy týkající se bezpečnostních složek popisuje jako oblast „bedlivě střeženou pracovníky cenzurních úřadů“ i Skupa v souvislosti s cenzurou v 60. letech.³³⁾

V případě technických scénářů cenzurní podnět ve věci státního tajemství zahrnoval nejčastěji nutnost schvalování leteckých záběrů zástupcem ministerstva národní obrany³⁴⁾ nebo, podobně jako u literárních scénářů, schválení zobrazení postupu práce kriminalistů zástupci Hlavní správy Veřejné bezpečnosti (HSVB).³⁵⁾ U několika filmů došlo k dodatečnému vyškrtnutí záběrů z technického scénáře.³⁶⁾ Díky tomu, že byl technický scénář rozepsán do jednotlivých záběrů včetně technických poznámek, představoval pro kontrolu případného porušení státního tajemství ideální nástroj a nabízel to, co literární scénář nemohl. Cenzori tak v podobě technického scénáře měli k dispozici dokument, ve kterém byli schopni identifikovat problematické záběry nebo scény a upozornit na ně příslušné pracovníky ČSF. To dokládá i fakt, že podněty ve věci státního tajemství jsou v souvislosti s literárními scénáři zmiňovány na kartotéčních lístcích méně často.

Oblast obecného zájmu, tedy cenzurní podněty k věcem, které „škodí státu a straně“,³⁷⁾ je vymezena jen velmi neurčitě. Jednalo se o cenzurní podněty k věcem ideologickým a politickým. Výklad pojmu „obecný zájem“ závisel na politické vyspělosti, schopnostech a znalostech jednotlivých plnomocníků.³⁸⁾ V praxi to vypadalo tak, že v literárních scénářích bylo ve věci obecného zájmu upozorňováno na záležitosti související s kulturní

30) M. Bárta, c. d., s. 26.

31) Zpráva o činnosti Hlavní správy tiskového dohledu k 15. 10. 1956, Příloha 3. ABS, f. HSTD, sign. 318-5-3, s. 4.

32) PÁTÉ ODDĚLENÍ. ABS, f. HSTD, sign. 318-289, Kartotéka filmů Oro–Poh.

33) L. Skupa, c. d., s. 61.

34) KOUZELNÝ DEN. ABS, f. HSTD, sign. 318-284, Kartotéka filmů K. KOLIK SLOV STAČÍ LÁSCE. ABS, f. HSTD, sign. 318-284, Kartotéka filmů K. KLAUN FERDINAND A RAKETA. ABS, f. HSTD, sign. 318-284, Kartotéka filmů K. Cenzurní podněty k leteckým záběrům se v souvislosti s literárními scénáři neobjevují. Výjimku představují filmy RYCHLÍK DO OSTRAVY a NEKLIDNOU HLADINOU. RYCHLÍK DO OSTRAVY. ABS, f. HSTD, sign. 318-291, Kartotéka filmů Pso–R. NEKLIDNOU HLADINOU. ABS, f. HSTD, sign. 318-287, Kartotéka filmů N–Nor.

35) ČERNÁ SOBOTA. ABS, f. HSTD, sign. 318-280, Kartotéka filmů Bo–Č. HLEDÁ SE TÁTA. ABS, f. HSTD, sign. 318-282, Kartotéka filmů E–Hry.

36) KOTRMELEC. ABS, f. HSTD, sign. 318-284, Kartotéka filmů K. LEDOVÉ MOŘE VOLÁ. ABS, f. HSTD, sign. 318-285, Kartotéka filmů Krm–Ma.

37) Zpráva o činnosti Hlavní správy tiskového dohledu k 15. 10. 1956, Příloha 3. ABS, f. HSTD, sign. 318-5-3, s. 6–7.

38) Tamtéž.

politikou³⁹⁾ nebo na místa, která se můžou ukázat jako problematická v technickém scénáři.⁴⁰⁾

V případě technických scénářů se cenzurní podněty ve věci obecného zájmu projevu jí jako připomínky k dialogům nebo komentářům, které se nacházejí v pravém sloupci scénáře.⁴¹⁾ Připomínky týkající se obecného zájmu někdy směřovaly i ke konkrétní postavě nebo k vyznění scény. Nutnost upravit postavu se týkala Gregora ze scénáře KDE ALIBI NESTAČÍ.⁴²⁾ Tato postava byla nakonec zcela vypuštěna.⁴³⁾ Příkladem připomínky k vyznění scény je scénář filmu LABYRINT SRDCE, kde úředník bytového odboru sděluje adresu jedné z postav. Podle cenzury měla být scéna upravena tak, aby nevznikla jako běžná praxe československých úřadů.⁴⁴⁾

Mimo státní tajemství a obecný zájem evidujeme na úseku kontroly kinematografie i připomínky k umělecké stránce díla. Upozornil na ně Bárta, který zároveň dodává, že mohlo jít o jinak formulované připomínky k ideové stránce filmů.⁴⁵⁾ Z dostupných kartotéčních lístků vyplývá, že připomínky k umělecké stránce scénářů byly zmiňovány pouze výjimečně a výhradně v letech 1960 a 1961.⁴⁶⁾ V dalších dokumentech HSTD je pak zřetelná související kritika veseloherní tvorby ve stejném období.⁴⁷⁾

Na organizačním uspořádání HSTD můžeme pozorovat záměrné vzdalování se instituci státního filmu. Spolu se zrušením ministerstva informací v roce 1953 byl organizačně oddělen cenzurní orgán od státní kinematografie. Od podzimu 1953 spadá HSTD pod ministerstvo vnitra, zatímco ČSF pod ministerstvo kultury. Při zběžném pohledu na vykonávání hlavních úkolů pozorujeme, že HSTD zapojovala do cenzurního procesu další oddělení ministerstva vnitra (HSVB) nebo zástupce jiných ministerstev (MNO). To potvrzuje předpoklad o rozptýlené cenzurní soustavě a zároveň to poukazuje na jev, který bychom mohli označit po vzoru Szczepanika jako deficit profesní autority. Centralizovaný cenzurní orgán, od roku 1953 důsledně oddělený od státního filmu, oslovuje další instituce (HSVB, MNO) při posuzování dílčích problémů ve scénářích. Jak ukáží v dalších částech textu, zástupci tvůrčích skupin a členové štábů měli možnost se se zástupci těchto institucí setkávat a diskutovat s nimi o problematických místech scénářů, což nutně muselo podporovat dojem odtřizenosti světa filmu od cenzury a dalších politických institucí.

39) Osení. ABS, f. HSTD, sign. 318-289, Kartotéka filmů Oro-Poh. ŽALOBNÍCI. ABS, f. HSTD, sign. 318-297, Kartotéka filmů Z-Ž. NEKLIDNOU HLADINOU. ABS, f. HSTD, sign. 318-287, Kartotéka filmů N-Nor. KRÁLÍCI VE VYSOKÉ TRÁVĚ. ABS, f. HSTD, sign. 318-284, Kartotéka filmů K.

40) VSTUP ZAKÁZÁN. ABS, f. HSTD, sign. 318-296, Kartotéka filmů Vli-W. VALČÍK PRO MILION. ABS, f. HSTD, sign. 318-295, Kartotéka filmů U-Vle. ŽALOBNÍCI. ABS, f. HSTD, sign. 318-297, Kartotéka filmů Z-Ž.

41) LIDÉ JAKO TY. ABS, f. HSTD, sign. 318-285, Kartotéka filmů Krm-Ma. HUDBA Z MARSU. ABS, f. HSTD, sign. 318-283, Kartotéka filmů Hř-J.

42) KDE ALIBI NESTAČÍ. ABS, f. HSTD, sign. 318-284, Kartotéka filmů K.

43) Veronika Zýková, *Proměny trojice kriminálních filmů Vladimíra Čecha 105 % alibi, Kde alibi nestačí a Alibi na vodě*. Magisterská diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého 2011, s. 52.

44) LABYRINT SRDCE. ABS, f. HSTD, sign. 318-285, Kartotéka filmů Krm-Ma.

45) M. Bárta, c. d., s. 26.

46) Osení. ABS, f. HSTD, sign. 318-289, Kartotéka filmů Oro-Poh. POUTA. ABS, f. HSTD, sign. 318-290, Kartotéka filmů Poh-Psi.

47) Informační zpráva, 5. 1. 1961. ABS, f. HSTD, sign. 318-32-2, s. 1-2. O povrchnosti kritiky cenzorů k umělecké stránce scénářů svědčí formulace výtek u některých filmů: PROCESÍ K PANENCE: „scénáře jsou velmi slabé a nepřesvědčivé“; AŽ PŘIJDE KOCOUR: některé scénáře mají „nízkou ideovou a uměleckou úroveň“.

Dva druhy cenzurních připomínek, ve věci státního tajemství a v obecném zájmu, byly uplatňovány na literární a technické scénáře. Kontrola těchto dokumentů nebyla ale samozřejmá a neprobíhala automaticky od založení HSTD. Cenzorům trvalo několik let, než začali systematicky kontrolovat tyto dokumenty a cenzura se stala předběžnou.

Cenzurní kontrola ve fázích vývoje filmu

Cenzurní kontrola scénářů není uvedena v žádném organizačním řádu ani kompetenčním dokumentu ČSF z let 1945–1962.⁴⁸⁾ Přesto byla kontrola scénářů součástí schvalovacího procesu filmových projektů. Na rozdíl od ostatních médií měla cenzura kinematografie probíhat průběžně a problematickým momentům se mělo předcházet předběžnou cenzurou.⁴⁹⁾ Kontrolované fáze vývoje filmového projektu se v průběhu let 1953–1962 několikrát změnily, když se HSTD terminologicky přibližovala filmové praxi. Postupné změny ve fázích cenzurní kontroly můžeme rekonstruovat na základě *Statutu Hlavní správy tiskového dohledu* z dubna 1953 a dubna 1955 a dále ze *Zprávy o činnosti II/3. oddělení HSTD* z června 1961.⁵⁰⁾ Údaje z oficiálních textů HSTD porovnávám s kartotéčnými lístky, které jednotlivé fáze kontroly přehledně dokumentují.

Výše jsem uvedl, že vývoj filmových projektů procházel několika fázemi (literární příprava filmu, přípravné práce) a byl fixován ve čtyřech různých dokumentech (synopse, filmová povídka, literární scénář, technický scénář). V průběhu těchto fází se koncept vznikajícího snímku měnil, rozšiřoval a zpřesňoval. Kontrola ve fázích se tedy HSTD nabízel jako ideální příležitost ovlivňovat filmové projekty už v psané verzi, kdy jsou případné úpravy snazší a levnější než změny na natočeném a sestříhaném materiálu.

Po svém založení v dubnu 1953 byla cenzurní kontrola kinematografie vymezena slovy „u filmů kontroluje text i obraz“.⁵¹⁾ Slova „text a obraz“ lze interpretovat dvěma způsoby. Jednak ve smyslu vývoje filmu, kdy se kontroluje scénář i výsledná kopie. Za druhé ve smyslu kontroly dialogů a vizuální složky výsledného filmu bez předchozí kontroly. Z kartotéky vyplývá, že z filmů produkovaných v letech 1953 a 1954 je scénář kontrolován pouze ve dvou případech, v ostatních případech se cenzoři spokojili jen s kontrolou hotových kopií.⁵²⁾ V prvních letech fungování HSTD byla její činnost zaměřena primárně na organizační zajištění instituce samotné, proto pravděpodobně kontrola nemohla být tak důsledná.⁵³⁾ I přesto na úseku kinematografie dokázala HSTD od prvního roku posuzovat

48) Mám zde na mysli hlavně organizační řády, statuty a kompetenční dokumenty z let 1953–1962 uložené ve fondu Barrandov-historie v archivu Barrandov a.s.

49) Kontrola ve fázích představuje rozdíl od ostatních médií, kde si cenzoři často vystačili s kontrolou alespoň něčeho. V případě divadelních her se jednalo o text hry před uvedením, o inscenaci a někdy o text hry až po uvedení nebo záznam z inscenace.

50) Statut Hlavní správy tiskového dohledu, schváleno vládou 22. 4. 1953. ABS, f. HSTD, sign. 318-8-5, 7 s. Statut a organizace MV-HSTD, 26. 4. 1955. ABS, f. HSTD, sign. 318-8-5, 12 s. Zpráva o činnosti II/3. oddělení HSTD, 19. 6. 1961. ABS, f. HSTD, sign. 318-32-2, St — 0080/34-18, 16 s.

51) Statut Hlavní správy tiskového dohledu, schváleno vládou 22. 4. 1953. ABS, f. HSTD, sign. 318-8-5, s. 5.

52) V roce 1954 cenzoři kontrolovali technický scénář filmu NA KONCI MĚSTA a nespecifikovaný scénář filmu STŘÍBRNÝ VÍTR. NA KONCI MĚSTA. ABS, f. HSTD, sign. 318-287, Kartotéka filmů N-Nor. STŘÍBRNÝ VÍTR. ABS, f. HSTD, sign. 318-293, Kartotéka filmů Spoř-Š.

53) Zpráva o činnosti, 29. 5. 1956. ABS, f. HSTD, sign. 318-32-7, St — 0365/4/18, s. 1.

veškerou produkci, i když pouze v podobě kontroly hotového filmu.⁵⁴⁾ To také demonstruje, jak byl film jako médium důležitý.

Ve *Statutu Hlavní správy tiskového dohledu* z dubna 1955 je kontrola československé filmové produkce vymezena obsažněji: námět, scénář, komentář, obraz a zvuk.⁵⁵⁾ Zároveň je v dokumentu explicitně uvedeno, že natáčení nemůže začít bez schválení plnomocníkem HSTD.⁵⁶⁾ Oproti kontrole z roku 1953 se cenzura nově obrací ke scenáristické části tvorby. Z citovaného oficiálního dokumentu HSTD je patrná nedostatečná znalost postupu vývoje filmů a tendence podrobit cenzuře každý projekt od námětu působí až příliš ambiciózně. Je otázkou, zda máme zpětně chápat námět jako označení pro synopsi či filmovou povídku, protože ani v případě scénáře cenzoři nerespektovali terminologii ČSF a nerozlišovali scénář literární a technický. V každém případě se na kartotéčních lístcích kontrola filmů ve fázi námětu nedochovala.

Další otázkou je, zda by taková kontrola byla vůbec možná, zda měla HSTD personální kapacity kontrolovat filmové projekty, ještě než se dostaly do fáze scénáře. V roce 1955 se počítalo s počtem jedenácti plnomocníků na oddělení I/2. (umění a osvěta), kam spadala mimo jiné i kinematografie. Počty námětů (synopsí, filmových povídek), které vznikají v rámci ČSF, jsou samozřejmě vyšší než počty natočených snímků. Postupně jsou některé projekty odmítnuty a ani ve fázi technického scénáře se nedalo vždy hovořit o jistotě, že film bude realizován. Plnomocníci HSTD by tak museli kontrolovat velké množství dokumentů, jejichž realizace byla nejistá z různých důvodů, včetně umělecké úrovně projektu. Podobu cenzurní kontroly námětů dle dostupných dokumentů rekonstruovat nelze, neboť taková kontrola patrně vůbec neprobíhala.

Změna cenzurní praxe, která přišla se *Statutem Hlavní správy tiskového dohledu* z roku 1955, proces kontrol přiblížila fázím vývoje filmu a cenzura se stala vskutku předběžnou. Od roku 1955 jsou systematicky kontrolovány scénáře.⁵⁷⁾ V případě shledání nějakého problému pak kontrole hotové kopie předchází ještě kontrola servisní (pracovní) kopie, aby se cenzoři ujistili, zda došlo k nápravě. Jak už jsem zmínil výše, tak i po několika letech fungování HSTD cenzoři nerespektovali terminologii ČSF v rozdělení na literární a technický scénář. Naprostou jistotu v tom, že byl kontrolován literární nebo technický scénář, máme pouze v případě, že se dochovala verze scénáře s razítkem HSTD. Zcela výjimečně se na kartotéčních lístcích v letech 1955–1957 objevuje, která verze scénáře byla kontrolována.⁵⁸⁾

Kontrola nespecifikované verze scénáře se objevuje na kartotéčních lístcích v období 1954–1958. Abychom zjistili, které dokumenty cenzoři kontrolovali, je nutné srovnat dostupné údaje na kartotéčních lístcích a dochované scénáře. Kontrola nespecifikovaného

54) Tamtéž.

55) Statut Hlavní správy tiskového dohledu 1955. ABS, f. HSTD, sign. 318-8-5, s. 4.

56) Tamtéž, s. 5.

57) S již zmíněnou výjimkou filmu NA KONCI MĚSTA, u kterého evidují cenzurní kontrolu scénáře už v říjnu 1954.

58) Režisérský scénář filmu JAN ŽIŽKA, literární a technický scénář VĚTRNÉ HORY, technické scénáře filmů FLORENC 13,30 a PADĚLEK a literární scénář V PROUDECH. JAN ŽIŽKA. ABS, f. HSTD, sign. 318-283, Kartotéka filmů Hř-J. VĚTRNÁ HORA. ABS, f. HSTD, sign. 318-295, Kartotéka filmů U-Vle. FLORENC 13,30. ABS, f. HSTD, sign. 318-282, Kartotéka filmů E-Hry. PADĚLEK. ABS, f. HSTD, sign. 318-289, Kartotéka filmů Oro-Poh. V PROUDECH. ABS, f. HSTD, sign. 318-296, Kartotéka filmů Vli-W.

scénáře je uvedena na kartotéčním lístku 52 filmů.⁵⁹⁾ Na základě data cenzurní kontroly, ke které došlo v řádu dnů až týdnů od dokončení scénáře, respektive na základě počtu stran scénáře, je v případě 29 scénářů evidentní, že se jednalo o technický scénář.⁶⁰⁾ U zbylých scénářů je cenzurou kontrolovaná verze neověřitelná,⁶¹⁾ respektive můžeme se pouze domnívat, že byl kontrolován technický scénář, ale mezi dokončením scénáře a cenzurní kontrolou je příliš dlouhá prodleva.⁶²⁾ V takovém případě mohla být kontrolována jiná verze technického scénáře než ta, která se dochovala, případně se mohl projekt vrátit do fáze literárního scénáře, který byl upraven a podle něj mohl později vzniknout nový technický scénář.

Na příkladu nespecifikovaných scénářů, které byly kontrolovány, vidíme, že praxe cenzurní kontroly vypadala ve skutečnosti jinak, než jak se zdá z oficiálních dokumentů. Ve *Statutu Hlavní správy tiskového dohledu* z roku 1955 měl být projekt kontrolován ve fázi námětu a scénáře. V praxi byl většinou kontrolován až technický scénář, tedy poslední psaná verze scénáře před natáčením. Ačkoliv se cenzurní činnost v případě filmové produkce rozšířila, tak až do roku 1958 nepodchytila vývoj projektu v literární přípravě. Nápravu potenciálních připomínek k technickému scénáři bylo nutné ověřovat až na servisní kopii.

Další období jsem nucen z důvodu absence archiválií vyhodnocovat zpětně. Ve *Zprávě o činnosti II/3. oddělení HSTD* z června 1961 čteme, že kontrola produkce hraných filmů probíhá ve fázích literárního scénáře, technického scénáře, servisní kopie a hotové kopie.⁶³⁾ Můžeme tak konstatovat, že minimálně terminologicky se HSTD přiblížila ke kontrolované instituci a převzala fáze vývoje projektu odpovídající skutečnosti tehdejší filmové produkce.

Z kartotéčních lístků můžeme vyčíst, že kontrola technického scénáře je explicitně zmíněná už v roce 1955 a 1957,⁶⁴⁾ ale až v roce následujícím je jmenovitě technický scénář kontrolován u většiny snímků. V roce 1958 je na osmi kartotéčních lístcích uveden „scénář“ a na třinácti „technický scénář“. Postupně tak cenzoři nahrazují nespecifikovaný scénář konkrétní verzí scénáře. V tomto období je scénář stále kontrolován v jedné fázi, jak to předepisoval statut z roku 1955. Teprve v roce 1959 bylo přistoupeno k systematické kontrole literárního a technického scénáře, jak to popisuje *Zpráva o činnosti* z roku 1961. Z kartotéky vyplývá, že v letech 1957–1958 plnomocníci přijali rozlišení scénářů, ale ke změně procesu kontroly došlo až v roce 1959.

59) Dva z roku 1954, jedenáct z roku 1955, dvacet z roku 1956, jedenáct z roku 1957 a osm z roku 1958.

60) Například: *ANDĚL NA HORÁCH*. ABS, f. HSTD, sign. 318-279, Kartotéka filmů A–Bi. Technický scénář dokončen v prosinci 1954, cenzurní kontrola 20. ledna 1955. *DOBŘÍ VOJÁK ŠVEJK*. ABS, f. HSTD, sign. 318-281, Kartotéka filmů D. Technický scénář dokončen v dubnu 1956, cenzurní kontrola 15. června 1956. *MEZI NEBEM A ZEMÍ*. ABS, f. HSTD, sign. 318-286, Kartotéka filmů Md–My. Technický scénář dokončen v červenci 1957, cenzurní kontrola 13. srpna 1957.

61) Na příklad: *HUDBA Z MARSU*. ABS, f. HSTD, sign. 318-283, Kartotéka filmů Hř–J. Technický scénář není datován, cenzurní kontrola 31. května 1954.

62) Na příklad: *NA KONCI MĚSTA*. ABS, f. HSTD, sign. 318-287, Kartotéka filmů N–Nor. Technický scénář datován 1953, cenzurní kontrola 19. října 1954.

63) *Zpráva o činnosti II/3. oddělení Hlavní správy tiskového dohledu*, 19. 6. 1961. ABS, f. HSTD, sign. 318-32-2, St-0080/34-18-61, s. 11.

64) V jednom případě u filmu *FLORENC 13,30*. *FLORENC 13,30*. ABS, f. HSTD, sign. 318-282, Kartotéka filmů E–Hry.

Fakt, že ke kontrole literárního scénáře bylo přistoupeno až v roce 1959, svědčí o tom, že technický scénář nabízel pro cenzory lepší možnosti kontrolovat vymezené oblasti (např. letecké záběry šlo z literárního scénáře zjistit hůře) a zároveň byl úzce spjatý s natáčecí fází vzniku filmu. O tom, že hlavní důraz při cenurní kontrole scénářů kladen na technické scénáře, svědčí dále zápisy na kartotéčních lístcích z let 1959–1962. U řady projektů byl literární scénář schválen bez připomínek a teprve technický scénář vzbudil pozornost cenzorů.⁶⁵⁾ Samozřejmě existují i případy, kdy byly nalezeny připomínky u literárního scénáře, a technický scénář byl v pořádku. Těchto případů je v letech 1959 až 1961 méně.⁶⁶⁾ Pouze v roce 1962 je více připomínek k literárním scénářům, které byly v technickém scénáři napraveny, ale to může souviset se změnou cenurní praxe.⁶⁷⁾ V několika případech kartotéční lístky obsahují cenurní připomínky k literární i technické verzi scénáře.⁶⁸⁾

Cenurní kontrola literárních scénářů fungovala jako mezistupeň před definitivním schválením projektu k natáčení ve formě technického scénáře. Důležitost technického scénáře pro cenzory je zdůrazněna i faktem, že případné připomínky k literárnímu scénáři byly zpracovány při převodu na technický scénář, ale technický scénář musel být v některých případech přepracován do nové verze technického scénáře, která byla opět cenzorů kontrolována.⁶⁹⁾

V řadě případů, kdy se jednalo o připomínky menšího významu, se technický scénář schvaloval s „výhradou zhlédnutí servisní“, tedy s upozorněním, že problematičtější místo bude zkontrolováno při projekci servisní kopie. Příkladem takového postupu je film *LIDÉ JAKO TY*, který nám zároveň umožňuje nahlédnout do další fáze cenurní kontroly.

V únoru roku 1959 byl cenzurou schválen technický scénář filmu *LIDÉ JAKO TY* s výhradou zhlédnutí servisní kopie. Tato výhrada byla na kartotéčním lístku doplněna o upozornění, že po dohodě s Vladimírem Borem, dramaturgem tvůrčí skupiny, která film vyvíjela, bude z komentáře v technickém scénáři odstraněna formulace „soudružská kon-

65) Na příklad: *ROMEO, JULIE A TMA*. ABS, f. HSTD, sign. 318-291, Kartotéka filmů Pso-R. *TŘI TUNY PRACHU*. ABS, f. HSTD, sign. 318-294, Kartotéka filmů T. *MUŽ Z PRVNÍHO STOLETÍ*. ABS, f. HSTD, sign. 318-286, Kartotéka filmů N-Nor. *ZÁMEK PRO BARBORKU*. ABS, f. HSTD, sign. 318-287, Kartotéka filmů Md-My.

66) Příkladem takového projektu je film *CHLAP JAKO HORA*. V listopadu 1959 byly vzneseny připomínky k literárnímu scénáři. Následně byl ve fázích technického scénáře a servisní kopie schválen projekt bez připomínek. Až hotový film byl v prosinci 1960 pozastaven před uvedením do distribuce a dodatečně upraven. Tento případ patří do série filmů vzniklých po banskobystrickém festivalu, který práci cenzury výrazně ovlivnil. *CHLAP JAKO HORA*. ABS, f. HSTD, sign. 318-280, Kartotéka filmů Bo-Č.

67) V roce 1962 byly připomínky k literárním scénářům čtyř filmů (*DVA Z ONOHO SVĚTA*, *NEKLIDNOU HLADINOU*, *TAM ZA LESEM* a *TRANSPORT Z RÁJE*). Připomínky k technickým scénářům, bez předchozí připomínky k literárnímu scénáři, byly pouze ve dvou případech (*POSLEDNÍ ETAPA* a *ZÁMEK PRO BARBORKU*). I přesto bylo v roce 1962 více připomínek k technickým scénářům, protože v osmi z nich cenzoři identifikovali letecké záběry, které bylo nutné schválit ministerstvem národní obrany.

68) Na příklad: *VALČÍK PRO MILION*. ABS, f. HSTD, sign. 318-295, Kartotéka filmů U-Vle. *TEREZA*. ABS, f. HSTD, sign. 318-294, Kartotéka filmů T.

69) Na příklad literární scénář filmu *ČERNÁ SOBOTA* byl kontrolován zástupcem HSVB v říjnu 1959, technický scénář byl kontrolován zástupcem HSVB v březnu 1960, následně byl technický scénář poslán k přepracování.

V případě filmu *KRÁLÍCI VE VYSOKÉ TRÁVĚ* bylo množství připomínek k technickému scénáři výrazně nižší než u literárního scénáře. *ČERNÁ SOBOTA*. ABS, f. HSTD, sign. 318-280, Kartotéka filmů Bo-Č. *KRÁLÍCI VE VYSOKÉ TRÁVĚ*. ABS, f. HSTD, sign. 318-284, Kartotéka filmů K.

trola“. O půl roku později, při kontrole servisní kopie, bylo zjištěno, že formulace nebyla odstraněna. Tentokrát cenzoři kontaktovali Miloše Schmiedbergera, náměstka ředitele Filmového studia Barrandov (FSB) pro výrobu. Po rozhovoru se Schmiedbergerem bylo od návrhu na odstranění formulace upuštěno, protože „tento termín je celou příhodou jaksi podtržen“.⁷⁰⁾

Proces schvalování filmu *LIDÉ JAKO TY* ilustruje několik momentů fungování cenzurního dohledu československé produkce koncem 50. let. Nedá se říct, že by byla cenzura bezmocná a její návrhy by nebyly reflektovány. Výše zmíněná situace kolem *LIDÉ JAKO TY* ilustruje, že cenzura v případě filmu 1) nefungovala jednostranně, ale jako komunikace mezi cenzory a filmaři, 2) kontrola probíhala ve fázích odpovídajících produkční praxi a 3) cenzoři vnímali ČSF jako hierarchickou strukturu, ale neorientovali se v ní. Vyjednávání mezi cenzory a zástupci ČSF se na sklonku 50. let projasnilo, bylo zřejmé, které dokumenty jsou kontrolovány, ale cenzoři se potýkali s problémem hledání vhodných partnerů k jednání na straně filmařů. Vladimír Bor, v roli zástupce tvůrčí skupiny, se nepodílel přímo na technickém scénáři, při projednání připomínek byl pouhým zprostředkovatelem mezi cenzory a režisérem Pavlem Blumenfeldem. V další fázi kontaktovaný Miloš Schmiedberger zastával funkci ve FSB, ale vzhledem ke konkrétnímu natáčení mohl plnit roli pouhého prostředníka. Nejužší štáb byl tak kontaktu s cenzory ušetřen.

Zástupcům HSTD se podařilo proniknout do systému vývoje filmu do té míry, že mohli provádět předběžnou cenzuru, ale nedá se říct, že by pronikli do světa filmu. Po vyřešení organizačních problémů uvnitř HSTD a pevném stanovení kontrolovaných dokumentů v různých fázích vývoje filmových projektů posunuli cenzoři svou pozornost k nastavení vhodného modelu komunikace se zástupci ČSF.

Modely komunikace mezi cenzory a filmaři

Bárta s ohledem na práci cenzorů v letech 1953–1968 konstatuje:

Příčinliví cenzoři tak výrazně zasáhli nejen do vývoje Československého filmu a televize, ale celé kultury, ač většina z nich jistě neměla žádné umělecké ambice. Přesto se z nich stali svým způsobem „umělci“. Ale nežádání a nevtíhání, kteří svou činností napáchali obrovské škody (...) ⁷¹⁾

Kontrola filmových projektů ze strany HSTD měla ve schvalovacích procesech zvláštní postavení. Na jedné straně byla tato kontrola součástí vývoje filmových projektů, ale na straně druhé pracovníci československé kinematografie z pochopitelných důvodů vnímali vnější zásahy do své činnosti negativně a cenzorům práci neusnadňovali. Ukazuje se nám zde rozpor mezi světem filmu a orgány politické moci. V dokumentech cenzury se opakovaně uvádí nejen to, že se dařilo monitorovat celou produkci ČSF, ale že to probíhalo ve spolupráci s filmaři.⁷²⁾ Jak tato spolupráce vypadala a jaké byly její limity? V této části textu se zaměřím na to, jak spolupráce mezi ČSF a HSTD probíhala. O komunikaci mezi cenzurou a pracovníky ČSF svědčí útržkovité informace v oficiálních dokumentech, které korigují poznámky na kartotéčních lístcích. Především z kartotéky je patrné, že jednotliví

plnomocníci se odkazovali na konkrétní osoby a nikoliv na instituce. Důležitým zdrojem informací pro rekonstrukci komunikace je tedy i schopnost přiřadit konkrétní osobnosti do hierarchie ČSF, ke tvůrčím skupinám nebo konkrétním snímkům.

Podle Skupy se dá cenzura v 50. letech charakterizovat jako praxe zákazů a příkazů v opozici vůči jednání mezi institucemi v 60. letech.⁷³⁾ Směřování ke komunikaci ve smyslu vyjednávání můžeme pozorovat už v 50. letech, jak dokazuje výše zmíněný příklad *LIDÉ JAKO TY*. Padesátá léta byla dobou, kdy se vytvořila organizace HSTD a kdy cenzoři hledali způsoby, jak s filmaři komunikovat. Šlo o období, kdy bylo vymezeno pole fungování a střetávání institucí ČSF a HSTD. Cenzura se evidentně přibližovala ČSF a snažila se s jeho zástupci navázat kontakt. To dokazuje příklad terminologického přibližování se fázím vývoje filmových projektů a důraz na komunikaci s filmaři v oficiálních dokumentech.

Vztahy a komunikaci mezi zástupci ČSF a cenzory lze sledovat ve dvou rovinách. Jednak v rovině soupeření konkurenčních schvalovacích orgánů HSTD a Umělecké rady, za druhé v rovině komunikace HSTD se zástupci středního managementu státní kinematografie⁷⁴⁾ a se členy štábů pracujícími na konkrétních projektech.

Kompetenční spor: Hlavní správa tiskového dohledu a Umělecká rada

V prvním případě se jedná především o kompetenční spor, ve kterém šlo o to, vyjmout kinematografii zpod kontroly HSTD. Poprvé k němu došlo v roce 1957, dva roky po zavedení cenzury scénářů. Eduard Hofman, ředitel FSB navrhoval, aby dozor nad filmem zcela převzala Umělecká rada, která stejně posuzovala scénáře.⁷⁵⁾ Ta byla poradním orgánem podřízeným přímo řediteli FSB a zároveň představovala nástupnický orgán po zrušené Filmové radě, která podléhala ministerstvu informací, respektive ministerstvu kultury.⁷⁶⁾ Tímto krokem by byla kontrola vznikajících snímků vrácena do kompetence ČSF a lidem s vyšší profesní autoritou. Náčelník HSTD František Kohout se proti této změně ohradil. Se zrušením dohledu na film mohla být podle něj zrušena celá činnost HSTD na úseku obecného zájmu. Kinematografii, jako nejmasovější médium, bylo nutné kontrolovat cen-

70) *LIDÉ JAKO TY*. ABS, f. HSTD, sign. 318-285, Kartotéka filmů Krm–Ma.

71) M. B á r t a, c. d., s. 50.

72) Zpráva o činnosti, 29. 5. 1956. ABS, f. HSTD, sign. ABS, 318-32-7, St — 0365/4/18, s. 1 a 4. Stručný rozbor zásahů provedených v oddělení II/3, 29. 1. 1960. ABS, f. HSTD, sign. 318-32-2, St — 0087/29-18, s. 2. Zpráva o činnosti II/3. oddělení Hlavní správy tiskového dohledu, 19. 6. 1961. ABS, f. HSTD, sign. 318-32-2, St — 0080/34-18, s. 11.

73) L. S k u p a, c. d., s. 40.

74) Označení „střední“ nebo „taktický management“ používá Petr Szczepanik pro zástupce tvůrčích skupin. Ti vykonávali obdobu producerské práce ve státem řízené kinematografii, měli dostatečnou profesní autoritu a zkušenosti a operovali blíže tvůrčím a výrobním procesům. Nad středním managementem byl v hierarchii ČSF ještě vyšší (strategický) management. Ten tvořili zástupci státu a vládoucí komunistické strany, kteří měli za úkol převádět do praxe principy kulturní a hospodářské politiky. P. S z c z e p a n i k, *Továrna Barrandov*, s. 31–41.

75) K problému vyjmutí kontroly filmů z pravomoci Hlavní správy tiskového dohledu, 26. 7. 1957. ABS, f. HSTD, sign. 318-9-6, s. 1.

76) L. S k u p a, c. d., s. 54–55.

trálně a externě.⁷⁷⁾ Na kritiku, že scénáře stejně dostává aparát ÚV KSČ, odpovídá kritikou mířenou přímo na Uměleckou radu a její členy, které se snaží znevěrohodnit.⁷⁸⁾

Podobná situace se opakovala v roce 1959, kdy vyjmutí filmu z kompetence HSTD navrhoval náměstek ministerstva školství a kultury Václav Pelíšek.⁷⁹⁾ Ani tehdy se odloučení kinematografie a cenzury neuskutečnilo. Místo toho našli zástupci HSTD v rámci struktury ČSF partnery k vyjednávání o cenzurních podnětech k filmům.

Jeden rok před prvním kompetenčním sporem, v květnu 1956, hodnotí zástupci HSTD svou činnost na úseku československé filmové produkce jako nejlepší od roku 1953. Do roku 1955 se činnost HSTD zaměřovala na organizační zajištění a paralelně probíhající dohled se zabýval pouze hotovými kopiemi.⁸⁰⁾ Od roku 1955 funguje předběžná kontrola vznikajících filmů ve fázích, ale cenzori si stěžují, že důsledně se daří kontrolovat scénáře až po nějaké době od nového nařízení. Pracovníci ČSF dříve nedodržovali směrnice a požadované materiály nebyly cenzorům předkládány.⁸¹⁾ Toto tvrzení z dokumentu HSTD se nepodařilo ověřit z kartotéčních lístků z let 1953–1956. Podobnou situaci ukazuje kartotéka v roce 1959. Tehdy měly být nově sledovány i literární scénáře, ale ty byly v několika případech předloženy pouze v částečné verzi nebo v rukopisu, což cenzorům nevyhovovalo a požadovali kompletní verze.⁸²⁾ Podobnou situaci popisuje i Skupa v souvislosti s posíláním nehotových scénářů centrální Ideově-umělecké radě na přelomu 50. a 60. let s cílem zjištění předběžného stanoviska.⁸³⁾ Tyto případy ukazují na taktizování filmařů při schvalovacích procesech.

V letech 1957 a 1958 dochází ze strany HSTD k stabilizaci fází kontroly (technický scénář, servisní kopie, hotová kopie) a k terminologickému sblížování se s filmaři (na kartotéčních lístcích se stále častěji uvádí označení „technický scénář“, místo dříve nespecifikovaného scénáře). V dokumentech HSTD z března 1963 je období let 1957 a 1958 hodnoceno jednoznačně negativně.⁸⁴⁾ Motivací pro negativní hodnocení situace v československé kinematografii byly události související s 1. festivalem československého filmu v Banské Bystrici, který se konal od 22. února do 1. března 1959. Kritika snímků *Hvězda jeđe na jih*, *Tři přání*, *Konec jasnovidce*, *Zde jsou lvi* vedla k dramatickým změnám

77) K problému vyjmutí kontroly filmů z pravomoci Hlavní správy tiskového dohledu, 26. 7. 1957. ABS, f. HSTD, sign. 318-9-6, s. 1.

78) Funkce Umělecké rady byla označena jako „vegetování“, její členové Jan Kliment, A. J. Liehm, Ludvík Veselý, Jiří Marek, A. M. Brousil a Marie Pujmanová byli obviněni ze snah o vymanění ČSF zpod kontroly HSTD. Jmenovitě A. M. Brousil byl pak obviněn z toho, že v časopise *Film a doba* nechal otisknout články Jiřího Hrbase a Jiřího Dvořáka kritizující socialistický realismus. Celkově lze Kohoutovu argumentaci označit za osobní a nikoliv věcnou. Tamtéž, s. 1–2.

79) Část zápisu z 3. schůze ideologické komise ÚV KSČ, 12. 11. 1959. Otištěno v edici dokumentů Ivan Klimenta (ed.). Banská Bystrica 1959. Dokumenty ke kontextům 1. festivalu československého filmu. *Illuminace* 16, 2004, č. 4, s. 210–215.

80) Zpráva o činnosti, 29. 5. 1956. ABS, f. HSTD, sign. 318-32-7, St-0365/4/18, s. 1.

81) Tamtéž, s. 4.

82) Na příklad: *Konec cesty*. ABS, f. HSTD, sign. 318-284, Kartotéka filmů K. *Letiště nepřijímá*. ABS, f. HSTD, sign. 318-285, Kartotéka filmů Krm–Ma. *Májové hvězdy*. ABS, f. HSTD, sign. 318-285, Kartotéka filmů Krm–Ma.

83) L. Skupa, c. d., s. 56.

84) Podklady ke zprávě oddělení II/3. Ministerstva vnitra — Hlavní správa tiskového dohledu, 18. 3. 1963. ABS, f. HSTD, sign. 318-32-2, s. 4.

v československé kinematografii.⁸⁵⁾ V případě cenzury se jednalo o zpřísnění cenzurní praxe. Plnomocníci měli nově krom státního tajemství a obecného zájmu kontrolovat i herecké obsazení a politický profil autora.⁸⁶⁾ V přehledovém dokumentu o činnosti II/3. oddělení za rok 1959 cenzori upozorňují, že ze všech úseků v rámci tohoto oddělení bylo nejvíce zásahů z hlediska obecného zájmu v materiálech ČSF.⁸⁷⁾ Velké množství zásahů cenzori zdůvodňují dozníváním série nevhodných filmů připravovaných dříve a novou praxí, kdy plnomocníci úzce spolupracují s tvůrčí skupinou již na přípravě technického scénáře.⁸⁸⁾

Modely komunikace

Z hlediska kontroly scénářů se v roce 1959 cenzurní dozor rozšiřuje, nově jsou sledovány literární scénáře, technické scénáře, servisní kopie a hotové kopie. Podle zástupců HSTD došlo v této době ke „konsolidaci na úseku filmu“, díky užšímu styku s tvůrčími skupinami nebylo třeba zasahovat v průběhu natáčení a připomínky se sdělovaly ve fázi scénáře, což vedlo k úsporám.⁸⁹⁾ Z kartotéčních lístků vyplývá, že proces kontroly scénářů vypadal následovně. V letech 1959 a 1960 byly literární a technické scénáře zkoumány několika plnomocníky. Pokud vznesli nějakou připomínku, byla následně projednána se zástupcem tvůrčí skupiny, který zastupoval konkrétní projekt.⁹⁰⁾ Dále byla většinou stejnými plnomocníky kontrolována servisní kopie a na závěr hotová kopie. Schvalování filmu *LIDÉ JAKO TY*, jak je zaznamenáno v kartotéce, ukazuje, že cenzori komunikovali s Vladimírem Borem, zástupcem tvůrčí skupiny. Podobnou praxi ukazují kartotéční lístky i v dalších případech. Ladislav Hanuš byl u technického scénáře filmu *KOUZELNÝ DEN* upozorněn na nutnost vyřízení povolení pro letecké záběry. Bohumilu Šmídovi byly sděleny připomínky k technickým scénářům filmů *RYCHLÍK DO OSTRAVY* a *ZLÉ PONDĚLÍ*. Se Šmídou a Františkem Břetislavem Kuncem bylo projednáno chování postav vyplývající z technického scénáře snímku *TŘI TUNY PRACHU* a s nejmenovaným pracovníkem stejné tvůrčí skupiny byly diskutovány připomínky k technickému scénáři filmu *SMYK*. Ve všech těchto případech sloužili vedoucí pracovníci tvůrčích skupin jako prostředníci mezi cenzory a členy štábů. Tvůrčí skupina oddělovala svět filmu od politické moci reprezentované plnomocníky HSTD. Cenzori také nerozlišovali mezi dramaturgy a produkčními šéfy v čele tvůrčích skupin a prostředník byl vybírán na základě jiných kritérií.

85) Umělecká rada, podřízená řediteli FSB, byla nahrazena Ideově-uměleckou radou, ve které zasedali místo umělců straničtí funkcionáři. Na postu ředitele FSB nahradil Eduarda Hofmana Josef Veselý. Na pozici ředitele Ústřední správy Československého státního filmu nahradil Jiřího Marka Alois Poledňák.

86) Výpis z usnesení politického byra ÚV KSČ ke zprávě o činnosti HSTD, 29. 4. 1959. ABS, f. HSTD, sign. 318-1-5.

87) Stručný rozbor zásahů provedených v oddělení II/3. v roce 1959, 29. 1. 1960. ABS, f. HSTD, sign. 318-32-2, St-0087/29-18, s. 1.

88) Tamtéž, s. 2.

89) Podklady ke zprávě oddělení II/3. Ministerstva vnitra — Hlavní správy tiskového dohledu, 18. 3. 1963. ABS, f. HSTD, sign. 318-32-2, s. 4.

90) Například: *DAŘBUJÁN A PANDRHOLA*. ABS, f. HSTD, sign. 318-281, Kartotéka filmů D. Karel Feix zastupoval tvůrčí skupinu. *KOUZELNÝ DEN*. ABS, f. HSTD, sign. 318-284, Kartotéka filmů K. Ladislav Hanuš zastupoval tvůrčí skupinu. *LIDÉ JAKO TY*. ABS, f. HSTD, sign. 318-285, Kartotéka filmů Krm-Ma. Vladimír Bor, který byl zároveň scenáristou filmu, zastupoval tvůrčí skupinu.

V roce 1960 se na několika zápisech na kartotéčních lístcích objevuje odkaz na komunikaci s ÚV KSČ. Cenzori začali v tomto období evidentně koordinovat své postoje s nejvyšším orgánem komunistické strany.⁹¹⁾ V případě technického scénáře filmu *OSENÍ* byl pracovník sekretariátu ÚV KSČ Luděk Pulcman v červenci 1960 upozorněn na technický scénář a domluvil se zástupcem HSTD další postup. Z konce července je na kartotéčním lístku uvedeno, že Pulcman povolil schválení scénáře, který bude po umělecké stránce ještě upraven. Následující zápis ze stejného dne zaznamenal, že HSTD schválila technický scénář s výhradou zhlédnutí servisní kopie. Paralelně fungující Ideově-umělecká rada, jejímž byl Pulcman také členem, schválila technický scénář o týden dřív, jak dokazuje zápis na kartotéčním lístku. Kritika umělecké stránky filmu toho o povaze připomínek mnoho neprozrazuje. Z časové následnosti událostí se však dá usuzovat na nejistotu ze strany cenzorů, což potvrzuje i potřeba ujištění Pulcmanem, že mají postupovat podle svých směrnic. Zástupci HSTD komunikovali se štábem pouze skrze prostředníky v podobě vedoucích tvůrčích skupin, ale zároveň se ve vztahu k politické moci projevovali nejistě. Telefonická komunikace se zástupcem ÚV KSČ rovněž předjímá to, co Skupa v první polovině 60. let popisuje jako benevolentní postoj některých členů ÚV KSČ.⁹²⁾ Problematické věci z pohledu cenzury byly členy ÚV KSČ povoleny. Nesoulad v postojích členů ÚV KSČ a HSTD se projevuje i v roce 1961. Scénáře filmů *POUTA* a *PROCESÍ K PANENCE* byly cenzory shledány jako problematické, ale ÚV KSČ je doporučila schválit.⁹³⁾

Ve druhé polovině roku 1960 se proces komunikace mezi HSTD a štábem změnil. Při vznesení cenzurního podnětu ke scénáři byla svolána porada za účasti zástupců HSTD, zástupce tvůrčí skupiny, která film realizovala, a několika zástupců výrobního štábu. V případě, že byla vyžadována konzultace se zástupcem ministerstva národní obrany nebo HSVB, byl přizván i ten. Na příkladu *KDE ALIBI NESTAČÍ* můžeme zhruba popsat tento model komunikace mezi pracovníky ČSF a cenzory. V průběhu srpna 1960 byl cenzurou kontrolován literární scénář a již po jeho schválení byla avizována porada nad další verzí scénáře, které se mají zúčastnit vedoucí dramaturg tvůrčí skupiny Ladislav Fikar, autor scénáře a pracovník HSVB. Na poradě k cenzurním podnětům u technického scénáře *KDE ALIBI NESTAČÍ* se v říjnu 1960 sešli zástupci HSTD, Ladislav Fikar, režisér Vladimír Čech (autor technického scénáře), scenárista Karel Cop (autor literárního scénáře a námětu) a zástupce HSVB. Byly projednány úpravy na několika stranách scénáře a dále bylo prodiskutováno přepracování postavy Gregora, která byla nakonec ze scénáře odstraněna. Kontrola servisní kopie v únoru 1961 proběhla bez připomínek.⁹⁴⁾ Účast scenáristy při po-

91) Koordinace postojů zástupců HSTD a zástupců IV. oddělení ÚV KSČ probíhala prokazatelně již v roce 1959, jak dokazuje *Prověрка dramaturgického plánu Filmového studia Barrandov* určená pro ministra školství a kultury. V ní je popsán proces schvalování servisní kopie PRVNÍ A POSLEDNÍ v průběhu března 1959. Servisní kopie byla opakovaně v různých verzích promítána komisím, ve kterých se střídali zástupci vedení ČSF, zástupci MŠK, zástupci IV. oddělení ÚV KSČ a zástupci HSTD. Připomínky byly projednávány s Hanušem za tvůrčí skupinu a režisérem Vladimírem Čechem. *Prověрка dramaturgického plánu Filmového studia Barrandov*, 3. 4. 1959. NA, f. MŠK — Ministerstvo školství a kultury, Praha — kolegium ministra, k. 19, sign. 14.

92) L. Skupa, a. c. d., s. 69–70.

93) *POUTA*. ABS, f. HSTD, sign. 318–291, *Kartotéka filmů Pso–R. PROCESÍ K PANENCE*. ABS, f. HSTD, sign. 318–290, *Kartotéka filmů Poch–Psi*.

94) *KDE ALIBI NESTAČÍ*. ABS, f. HSTD, sign. 318–284, *Kartotéka filmů K*.

radě nad technickým scénářem bychom u filmu KDE ALIBI NESTAČÍ mohli odůvodnit výrazným zásahem do scénáře. Obecnější trend v účasti scenáristy na poradě k technickému scénáři potvrzují další snímky, ve kterých nejsou úpravy tak významné. V případě MUŽE Z PRVNÍHO STOLETÍ se v květnu 1961 zúčastnili porady Ladislav Fikar jako zástupce tvůrčí skupiny, Oldřich Lipský jako režisér a Miloš Macourek jako scenárista neuvedený v titulcích. Na poradě byly prodiskutovány úpravy v několika záběrech, kde je podle cenzorů kladeno na stejnou rovinu zbrojení Spojených států a Sovětského svazu nebo kde se objevuje nemístná parafráze Engelse.

Přítomnost scenáristy při poradě nad technickým scénářem lze nahlédnout dvojím způsobem. V případě, že byla vyžadována ze strany HSTD, tak lze pochybovat o tom, zda se cenzori dokázali zorientovat v hierarchii ČSF a v systému vývoje filmů, protože osobou zodpovědnou za technický scénář byl režisér. Účast scenáristů na poradách s HSTD nám může na druhé straně posloužit jako indicie, že pozice scenáristy při psaní technického scénáře mohla být významnější, než se může zdát třeba z dokumentu *Práva a povinnosti členů filmových štábů*, kde je zodpovědnost za technický scénář připisována režisérovi.⁹⁵⁾ V takovém případě pak mohla přítomnost scenáristy na poradě s cenzory vycházet z potřeb tvůrčí skupiny. Nutno dodat, že se taková praxe mohla týkat pouze omezeného množství filmů, protože autory scénářů byli ve více než 70 procentech režiséři.⁹⁶⁾

Výše popsané změny v komunikaci mezi filmaři a cenzory mezi rokem 1959 a druhou polovinou roku 1960 souvisejí s nástupem Aloise Poledňáka jako nového ředitele Ústřední správy ČSF. Náčelník HSTD František Kohout komentuje situaci v dopise ministru vnitra Rudolfu Bartákovi z března 1960:

(...) prakticky od nástupu nového ústředního ředitele soudruha Aloise Poledňáka se naše spolupráce s Československým státním filmem velmi zlepšila a lze říct, že skutečně pracujeme na tomto úseku preventivně, protože jsme položili hlavní důraz na schvalování literárních a technických scénářů. Vážnějších zásahů od září 1959 nebylo.⁹⁷⁾

Ačkoliv by se z tohoto popisu mohla zdát situace jako takřka ideální, objevují se ve druhé polovině roku 1961 znovu připomínky ke spolupráci s kinematografií. Dramaturgie filmu a divadla je považována za největší problém⁹⁸⁾ a styk s pracovníky ČSF je hodnocen jako obtížný.⁹⁹⁾

95) *Práva a povinnosti členů filmových štábů*, 1958. Archiv Barrandov a.s., f. Barrandov-historie, k. B, s. 9.

96) P. S z c z e p a n i k, *Továrna Barrandov*, s. 220. Szczepanik uvádí, že v 50. letech byli režiséři autory scénářů u přibližně 70 procent realizovaných filmů a v následující dekádě až u 85 procent.

97) Dopis Františka Kohouta adresovaný Rudolfu Bartákovi, 14. 3. 1960. ABS, f. HSTD, sign. 318-1-5, St-0026/10e. Alois Poledňák se stal ředitelem FSB v roce 1959.

98) Zpráva o plnění hlavních úkolů oddělení II/3. MV-HSTD za rok 1961, 15. 12. 1961. ABS, f. HSTD, sign. 318-32-2, St-0087/36-18, s. 4.

99) Zpráva o činnosti II/3. oddělení Hlavní správy tiskového dohledu, 19. 6. 1961. ABS, f. HSTD, sign. 318-32-2, St-0080/34/18, s. 6.

Jak rozumět těmto proměnám názoru na spolupráci zástupců HSTD a ČSF? V průběhu roku 1961 můžeme z kartotéčních lístků vyzorovat, že komunikace cenzorů a filmařů v praxi odpovídala tomu, jak si cenzoři svoji práci představovali. Kontrola probíhala ve fázích literárního scénáře, technického scénáře, servisní a hotové kopie. Materiály vždy zkoumalo více cenzorů. Se zástupci středního managementu ČSF a se členy štábů se vedla diskuze na poradách. Pravděpodobně se dnes už nedozvíme, jak tyto porady probíhaly a jak filmaři na cenzurní podněty reagovali. I za předpokladu, že pracovníci ČSF reagovali na podněty cenzorů odmítavě, muselo dojít ještě k něčemu, co by změnilo názor na komunikaci s filmaři. Pro lepší pochopení situace je třeba podívat se do dalších dokumentů z roku 1961, kde se můžeme dočíst kritiku úrovně scénářů veseloher,¹⁰⁰⁾ hodnocení, že některé scénáře mají nízkou ideovou a uměleckou úroveň,¹⁰¹⁾ nebo konstatování, že dramaturgie se nedostatečně věnuje scénářům.¹⁰²⁾ Kritiku umělecké úrovně zmiňoval již Milan Bárta jako jinak formulovanou kritiku ideové stránky filmu. Na rozdíl od Bárty se domnívám, že kritika umělecké úrovně ze strany HSTD měla větší váhu než pouze jinak formulované připomínky k ideové stránce. Nebylo by to totiž poprvé, kdy cenzoři využívali své postavení nad míru vymezené činnosti. Podobná situace nastala už v roce 1956, kdy Jiří Hendrych kritizoval subjektivitu hodnocení ve věci obecného zájmu a nařkl plnomocníky HSTD z překračování kompetencí.¹⁰³⁾ Situace na přelomu padesátých a šedesátých let působí podobným dojmem. V období po roce 1959 došlo k upevnění postavení cenzury, zástupci HSTD začali překračovat své kompetence a měli tendence zasahovat do scénářů více, než jim dovoľovalo vymezení jejich působení (ochrana státního tajemství a obecného zájmu). Spory mohly postupně gradovat a důsledkem mohl být větší odpor ze strany zástupců ČSF a větší nespokojenost na straně cenzorů.

Řešení případných kompetenčních problémů přišlo v roce 1962. V informativní zprávě Eduarda Kovaříka, nového náčelníka HSTD, pro Jana Zárubu, náměstka ministra vnitra, a Karla Kostrouna z 3. oddělení ÚV KSČ je popsána nová praxe předávání cenzurních podnětů. Ve věci státního tajemství sděluje HSTD připomínky přímo kontrolovaným, ve věci obecného zájmu HSTD informuje o připomínkách 3. oddělení ÚV KSČ, jehož pracovníci to projednají se zástupci ČSF.¹⁰⁴⁾ Kromě toho se na úseku nenavrhuje žádná další změna. Tato změna souvisí s reorganizací ČSF, ze kterého se stala samostatná výrobně-hospodářská jednotka kulturního charakteru, která byla ve věcech ideových a kulturně-politických podřízena přímo ÚV KSČ.¹⁰⁵⁾ V dalším období popisuje Skupa vztah HSTD a ÚV KSČ jako vztah výkonného orgánu k nadřízenému orgánu. Na úseku kinematografie může být tento popis zavádějící, protože cenzoři ztratili přímý vliv na ČSF a tím i svou výkonnou funkci. Podobně jako dříve v případě podnětů ve věci státního tajemství, tak nově i ve věcech obecného zájmu, HSTD plnila od roku 1962 funkci kontrolního orgánu,

100) Informační zpráva, 5. 1. 1961. ABS, f. HSTD, sign. 318-32-2, s. 1.

101) Tamtéž, s. 2.

102) Podklady pro zprávu, 16. 11. 1961. ABS, f. HSTD, sign. 318-32-2, s. 2.

103) Připomínky k poradě s vedením HSTD, 11. 4. 1956. NA, f. KSČ — Ústřední výbor 1945–1989, oddělení ideologické 1951–1961, sv. 22, a. j. 166.

104) Informativní zpráva o činnosti tiskového dohledu na úseku umění a literatury, 18. 2. 1963. ABS, f. HSTD, sign. 318-4-2, St-00141/10b, s. 3 a 6.

105) L. Skupa, c. d., s. 53.

který komunikaci s filmaři o napravení problematických míst delegoval na jiné instituce. Ve stejném roce dochází k posílení samostatnosti ČSF vzhledem k ministerstvu a v ideologických otázkách je kinematografie nově podřízena ÚV KSČ.¹⁰⁶⁾

V dalším období, v letech 1962–1965, které již popsal Skupa, se komunikace mezi cenzory a filmaři omezuje na nevýznamné změny ve scénářích a celkově se aktivity HSTD směrem k ČSF snížily. Filmaři, kteří se podle Skupy chovali v první polovině 60. let více sebevědomě než dříve, měli volnější ruce. Naopak se zvýšila intenzita kontaktů mezi HSTD a ÚV KSČ. Cenzoři i nadále sdělovali podněty ústřednímu výboru a diskutovali je s jeho členy. Vzájemná komunikace probíhala v podobných mezích, které byly vytyčeny v letech 1961–1962.¹⁰⁷⁾

Závěr

V letech 1953–1962 se vytvořila a stabilizovala organizační struktura HSTD a v průběhu této doby se cenzura v některých ohledech přibližovala filmařům. Toto přibližování probíhalo především v tom, že v procesech kontroly začali cenzoři zohledňovat produkční praxi vývoje filmových projektů a později se snažili hledat vhodné modely komunikace s pracovníky ČSF.

Proces cenzurního dohledu vznikajících snímků se v průběhu let 1953–1962 několikrát proměnil. V prvních měsících po vzniku HSTD plnomocníci stíhali kontrolovat pouze hotové filmy. Od roku 1955 se cenzura na úseku kinematografie rozšířila do dramaturgické fáze. V letech 1955–1958 se cenzoři zaměřovali na technické scénáře. Nejprve pod obecným označením „scénář“ a od roku 1957 pod oficiálním označením. Od roku 1959 technickému scénáři předcházela ještě kontrola literárního scénáře. Tím se cenzorům podařilo podchytit vývoj projektu ve fázi dramaturgické. Proměny cenzurní praxe z let 1955 a 1959 ukazují na přibližování se terminologii filmové scenáristiky a na respektování produkční praxe. Důležitost technického scénáře pro cenzuru lze vysvětlit jeho formální stránkou, která plnomocníkovi nabízela přehled o tom, co se bude natáčet a v jaké podobě se to objeví ve filmu, což literární scénář neumožňoval.

Po stabilizaci vnitřních mechanismů cenzury na úseku filmu se pozornost obrátila k navazování kontaktů se středním managementem ČSF a se členy štábů. Na přelomu 50. a 60. let můžeme pozorovat tři modely komunikace: 1) využití prostředníka v osobě zástupce tvůrčí skupiny, 2) poradu členů štábu se zástupci HSTD nad cenzurními podněty a 3) změnu kompetencí HSTD na orgán, který cenzurní podněty ve věci obecného zájmu předává příslušnému oddělení ÚV KSČ v roce 1962. Tyto tři modely představují rámce, které nejsou definitivní a v případě konkrétních filmů mohly být rozvětvenější.

Archiválie ve fondu HSTD podporují vnímání scenáristiky konce 50. let a začátku šedesátých let jako průsečíku představ o ideji budoucího filmu. Nositelé těchto představ byli mimo filmaře a zástupce kontrolních a schvalovacích orgánů uvnitř samotného ČSF i lidé působící mimo uměleckou sféru — plnomocníci HSTD, zástupci ÚV KSČ, případně zá-

106) P. S z c z e p a n i k, *Továrna Barrandov*, s. 96–97.

107) L. S k u p a, c. d., s. 99–112.

stupci HSVB a ministerstva národní obrany. Právě politické orgány sice působily na vznikající snímky, ale nepodařilo se jim proniknout do produkční kultury československé kinematografie. Nedostatek profesní autority se projevoval v tom, že filmaři cenzorům komplikovali práci dodáváním pouze části požadovaných materiálů nebo v tom, že se pokoušeli z kontroly HSTD vymanit. Strídající se projevy nejistoty na straně plnomocníků HSTD nebo tendence překračovat své pravomoce jsou dokladem vzdálenosti ČSF a cenzurní instituce.

Jan Černík (1988) působí jako doktorand na Katedře divadelních a filmových studií na Univerzitě Palackého v Olomouci. Badatelsky se zabývá československou scénáristikou po druhé světové válce. (Adresa: jan.cernik01@upol.cz, jcernik@gmail.com).

Citované filmy:

Anděl na horách (Bořivoj Zeman, 1955), *Až přijde kocour* (Vojtěch Jasný, 1963), *Černá sobota* (Miroslav Hubáček, 1960), *Dařbuján a Pandrhola* (Martin Frič, 1959), *Dobry voják Švejk* (Karel Steklý, 1956), *Florenc 13,30* (Josef Mach, 1957), *Hledá se táta* (František Daniel, 1961), *Hudba z Marsu* (Ján Kadár, Elmar Klos, 1955), *Hvězda jede na jih* (Oldřich Lipský, 1958), *Chlap jako hora* (Miloš Kovač, 1960), *Jan Žižka* (Otakar Vávra, 1955), *Kde alibi nestačí* (Vladimír Čech, 1961), *Klaun Ferdinand a raketa* (Jindřich Polák, 1962), *Kolik slov stačí lásce* (Jiří Sequens, 1961), *Konec cesty* (Miroslav Cikán, 1959), *Konec jasnovidce* (Vladimír Svitáček, Ján Roháč, 1957), *Kotrmelec* (Václav Sklenář, 1961), *Kouzelný den* (Jan Valášek, 1960), *Králíci ve vysoké trávě* (Václav Gajer, 1961), *Labyrint srdce* (Jiří Krejčík, 1961), *Ledové moře volá* (Hanus Burger, 1961), *Letiště nepřijímá* (Čeněk Duba, 1959), *Lidé jako ty* (Pavel Blumenfeld, 1960), *Májové hvězdy* (Stanislav Rostockij, 1959), *Mezi nebem a zemí* (Zdeněk Podskalský, 1958), *Muž z prvního století* (Oldřich Lipský, 1961), *Na konci města* (Miroslav Cikán, 1954), *Neklidnou hladinou* (Václav Gajer, 1962), *Osení* (Václav Krška, 1960), *Padělek* (Vladimír Borský, 1957), *Páté oddělení* (Jindřich Polák, 1960), *Pouta* (Karel Kachyňa, 1961), *První a poslední* (Vladimír Čech, 1959), *Procesi k panence* (Vojtěch Jasný, 1961), *Romeo, Julie a tma* (Jiří Weiss, 1959), *Rychlík do Ostravy* (Jaroslav Mach, 1960), *Smyk* (Zdeněk Brynych, 1960), *Stříbrný vítr* (Václav Krška, 1954), *Tam za lesem* (Pavel Blumenfeld, 1962), *Transport z ráje* (Zdeněk Brynych, 1962), *Tři přání* (Ján Kadár, Elmar Klos, 1958), *Tři tuny prachu* (Oldřich Daněk, 1960), *V proudech* (Vladimír Vlček, 1957), *Valčík pro milion* (Josef Mach, 1960), *Větrná hora* (Jiří Sequens, 1955), *Vstup zakázán* (František Vlácil, Milan Vošmik, 1959), *Zámek pro Barborku* (Stanislav Strnad, 1962), *Zde jsou lvi* (Václav Krška, 1958), *Zlé pondělí* (Milan Vošmik, 1960), *Žalobníci* (Ivo Novák, 1960).

SUMMARY

Screenwriting and The Main Administration of Press Supervision in Czechoslovakia, 1953–1962

Jan Černík

The topic of the study is censorship in screenwriting in Czechoslovakia during 1950s. In this period production process in nationalized film industry was stabilized and The Main Administration of Press Supervision was established as the main censorship institution with tendencies to centralize censorship over mass media. In literature up to now the relation between censorship and 1950s screenwriting is mentioned as one-way administrative interventions. This approach is focused solely on the difficulties in the process of approval and cannot reveal the censorship as a system. The already complicated process of screenplay development acquired one more layer of control. In this study, I employ a method that describes censorship as a communication between filmmakers and censors. After the institution was stabilized censors started to optimize the approval process and changed the system of control several times. The presented study describes the approval process and how it changed.

Lea Petříková

Umělecké filmy produkované farmaceutickou společností Sandoz

Farmaceutická společnost Sandoz se věnovala výrobě a výzkumu léčiv a jiných průmyslových chemikálií. Firma jako první na světě syntetizovala drogu LSD a zabývala se jejím výzkumem a výrobou. Jako jedna z posledních farmaceutických společností založila Sandoz na konci padesátých let vlastní filmotéku lékařských filmů nazvanou Cinémathèque Sandoz. Ředitelem byl jmenován francouzský spisovatel, překladatel, scenárista a filmový znalec Michel Breitman. Instituce se stala součástí nové filmové produkční strategie společnosti, která snímky financovala a zdarma vytvářela a distribuovala kopie filmů pro lékaře.¹⁾

Pozůstatky filmové produkce Sandoz nalezneme ve filmových archivech společnosti Novartis v Basileji ve Švýcarsku. Tyto archivy dnes spravují kolem 1300 kotoučů filmového materiálu čtyř set padesáti titulů, jež společnost Sandoz vyprodukovala, a zabývají se rovněž digitalizací těchto děl. Archivy dosud nebyly zpřístupněny odborné veřejnosti, nelze tedy ověřit přesný počet filmů, které nesly umělecké kvality, ani zkoumat formální tendence, které by uměleckou tvorbu Sandozu charakterizovaly. Z toho důvodu se zabýváme několika dostupnými, a přesto takřka zapomenutými tituly z portfolia společnosti, které různými způsoby přesahovaly rámec tradičního propagačního filmu.

Cinémathèque Sandoz svedla dohromady skupinu pozoruhodných osobností — literáta a výtvarníka Henri Michauxa, malíře Maxe Ernsta, režiséra Érica Duviviera, synovce slavného Juliena Duviviera, nebo režiséra Jeana-Daniela Polleta — a vytvořila tak, z tehdejšího i dnešního pohledu, ojedinělou platformu pro tvorbu uměleckého filmu zdánlivě nezávislou na následné recepci publika nebo propagačních záměrech společnosti. Výsledkem byla série uměleckých filmů rozdílných témat i metráží, vzniklých především v šedesátých a sedmdesátých letech, tedy době nejotevřenější politiky Cinémathèque Sandoz, jež tvůrcům umožňovala relativní svobodu vyjádření.

1) Christian B o n a h , Marketing Film: Audio-Visuals for Scientific Marketing and Medical Training in Psychiatry: The Sandoz Example in the 1960s. In: Jean-Paul G a u d i l l i è r e – Ulrike T h o m s (eds.), *The Development of Scientific Marketing in the Twentieth Century*. London: Pickering & Chatto 2015, s. 92–96.

Přímá propagační zpráva v těchto filmech nebyla obsažena a mimo loga Sandoz v titulcích se ve snímku neobjevila žádná spojitost s farmaceutickou firmou. Produkt a reklamní sdělení byly prezentovány zvlášť na multimediálních akcích pro odbornou veřejnost, kde se promítaly i tyto umělecké filmy. Více než 700 filmů vzniklo tímto způsobem pouze s logem společnosti „Sandoz présente“. Pro společnost Sandoz se jednalo nejen o sofistikovanou metodu propagace, ale rovněž o součást budování společenské prestiže.²⁾ Aktivní umělecká filmová výroba, oproštěná od reklamních sdělení, umožňovala takto formulovaný ideál prestiže naplňovat a právě tento strategický záměr společnosti vysvětluje důvody její velkorysé podpory.

Sandoz

Firma Sandoz byla založena v roce 1886 Alfredem Kernem a Edouardem Sandozem ve švýcarské Basileji jako Kern and Sandoz Chemistry. V roce 1917 byl zahájen vlastní farmaceutický výzkum, když do firmy vstoupil prof. Arthur Stoll. Mimo léky produkoval Sandoz chemikálie pro textilní továrny, papírny, zemědělský a kožedělný průmysl. V roce 1996 byl Sandoz zapojen do koncernu Ciba-Geigy, farmaceutické a agrochemické divize společnosti Novatis.³⁾

Společnost Sandoz se proslavila objevem a výrobou drogy LSD. Albert Hofmann v roce 1938 syntetizoval diethylamid kyseliny lysergové — LSD (Lyserg-säure-diäthylamid) — pro laboratorní užití.⁴⁾ Hofmann se k výzkumu vrátil o pět let později a znovu vyrobil LSD. Látku chtěl předat farmakologickému oddělení firmy k opětovnému prověření jejího účinku, ale během finálního kroku syntézy došlo ke kontaktu chemikálie s pokožkou Hofmanna a k objevu vlivu drogy na psychiku člověka (viz tzv. cyklistický den Alberta Hofmanna). Sandoz začal LSD vyrábět pod obchodním názvem Delysid v roce 1947 jako psychoterapeutický lék k léčbě depresí, schizofrenie a dalších nemocí v oblasti psychiatrie.

Popularita drogy vzrostla na konci padesátých let především v USA. O rozšíření a přerod z léčiva na omamnou drogu se zasloužili především dr. Timothy Leary (nazývaný jako apoštol LSD) a dr. Richard Alpert, kteří prováděli výzkum drogy na univerzitě v Harvardu. V roce 1963 vypršel Sandozu poslední patent na LSD, čímž byly otevřeny dveře k legální výrobě drogy.⁵⁾ Negativní publicita vrcholila v letech 1964 až 1966. To vedlo firmu Sandoz k zastavení produkce LSD v roce 1965 a o rok později byla droga zakázána v Kalifornii a nedlouho poté i ve zbytku světa. LSD se stalo masově užívanou drogou v komunitě hippie stavějící se proti establishmentu. Posledním státem, kde se droga ve velkém vy-

2) Thierry Lefebvre, *L'âge d'or du cinéma médical et l'aventure de Médecine/Cinéma*. Entretien avec Gérard Leblanc. *Sociétés & Représentations*, č. 28, 2009, s. 116.

3) Ch. Bonah, *Marketing Film*, s. 87–92.

4) Albert Hofmann, *LSD — Mé problémové dítě*. Praha: Profess 1997, s. 7–10. Dostupné online: <<http://blog.pidisoft.cz/clanky/download.php?adr=295-albert-hofmann--lsd---me-problemove-dite---plyn-online-text&file=Albert-Hofmann---LSD---me-problemove-dite.pdf>>, [cit. 10. 8. 2016].

5) A. Hofmann, *LSD — Mé problémové dítě*, s. 24–31. T. Leary, *Velekněz*. Praha: Maťa, Dharmagaia 2003.

ráběla a užívala, bylo Československo, a i zde byla produkce ukončena, protože pozitivní výsledky jako léčiva v psychiatrii se neprokázaly.

V katalogu lékařských vědeckých filmů firmy Sandoz v roce 1969 nalezneme 116 filmů, jež společnost nabízela k volnému užití a které byly vyprodukované mezi léty 1958 až 1969. V koprodukčním portfoliu zabírá privilegované místo společnost Érica Duviviera ScienceFilm, která z oněch 116 filmů, jejichž výrobu zaplatil Sandoz, natočila 58 snímků.⁶⁾

Éric Duvivier⁷⁾ dokázal obratně využít postupy výroby lékařských filmů pro prosazení svých uměleckých záměrů. V šedesátých letech společnost Sandoz, prostřednictvím své Cinémathèque, přišla s novým modelem výroby, oproti klasickému, kde byl v produkčním procesu hlavní autoritou režisér.⁸⁾ Sandoz zadal výrobu filmu produkční firmě, která spolupracovala s odborníkem z řad lékařů, jenž zaručoval odbornou prestiž a zároveň vysokou úroveň informací sdělovaných filmem. Lékař, profesor medicíny, se tak stal v běžné praxi „režisérem“ filmu. Pro lékaře to byla otázka prezentace, zviditelnění sebe sama a svých postupů. Úloha filmového režiséra na výrobě byla spíše producentská. Režisér tak, oproti klasickému filmu, nezodpovídal za obsah snímku. Duvivier⁹⁾ této situace využil tím způsobem, že oslovil profesora medicíny, který byl dostatečně nakloněn jeho projektu, a ten byl dále prezentován lékařovým jménem. Po schválení filmu filmotékou Sandoz ustoupil lékař do pozadí a Duvivier měl volnou režisérskou pozici k ztvárnění svých uměleckých představ ve filmovém projektu.

Zfilmovat nekonečno: LA FEMME 100 TÊTES

V průběhu dvacátého století se Max Ernst profilel jako jedna z nejvýraznějších osobností nejen surrealistického hnutí, ale vůbec moderního umění, a zároveň také jako jeden z nejproduktivnějších tvůrců. Vzhledem k rozsahu a rozmanitosti práce byl Ernst umělcem několika médií, přestože býval označován nejčastěji za malíře. Ernstovo dílo však zahrnovalo rovněž soptury, objekty, koláže, texty. Ernst také vynalezl novou techniku frtáže, tedy formy automatické malby za pomoci obkreslování povrchu pod papírem. Na rozdíl od jiných avantgardních výtvarníků (Salvador Dalí, Hans Richter, Man Ray) Ernst nikdy cíleně nepoužil médium filmu pro svou volnou tvorbu nebo experimentování s formou. Ojedinělou příomou spojnící se světem kinematografie se tak stala filmová adaptace Ernstova románu-koláže *La Femme 100 têtes*,¹⁰⁾ tedy snímek, jenž režíroval francouzský

6) Thierry L e f e b v r e, L'épopée de la cinémathèque Sandoz. *Revue d'histoire de la pharmacie* 62, 2014, č. 383, s. 395.

7) Produkční firmu specializovanou na výrobu lékařských filmů založil Éric Duvivier, synovec slavnějšího režiséra Juliena Duviviera. Jeho otec spolupracoval se svým bratrem filmařem, a tak Éric Duvivier vyrostl ve filmovém prostředí, pro které se také nadchl. Po neúspěšném studiu lékařské školy založil v Paříži koncem čtyřicátých let vlastní produkční společnost, jež se z počátku soustředila na kopírování 16 a 35mm filmu. Duvivier začal uplatňovat své předchozí nedokončené lékařské vzdělání, filmové znalosti z rodiny a postupně se etabloval na poli lékařských filmů. Ch. B o n a h, *Marketing Film*, s. 93–94.

8) T. L e f e b v r e, L'épopée de la cinémathèque Sandoz, s. 398–401.

9) Ch. B o n a h, *Marketing Film*, s. 94–96.

10) M a x E r n s t, *The Hundred Headless Woman*. New York: George Braziller 1981.

režisér Éric Duvivier pro produkci filmového oddělení farmaceutické společnosti Sandoz v roce 1968.

Zabývat se v kontextu Ernstovy tvorby filmem by se mohlo zdát nahodilé, podobně jako v případě umělkyně (a jeho životní partnerky) Leonory Carringtonové, která také nikdy nezvolila film jako primární médium vyjádření. Stejně jako dílo Carringtonové¹¹⁾ však Ernstova tvorba interagovala se světem kinematografie těsněji, než by se na první pohled mohlo zdát, a to na několika úrovních. Pohyblivý obraz navíc poskytoval nový způsob, jak k Ernstově ikonickému dílu, *La Femme 100 têtes*, přistupovat. Duvivierův film nejen že představoval důstojnou adaptaci hodnou legendy svého zdroje, ale navazoval přímo na intertextualitu a interdisciplinaritu výchozího Ernstova díla, odhaloval, do jaké míry umělec reagoval na současné umění, a sofistikovaně pokládal kolážový román do nového kontextu pohyblivého obrazu a experimentální kinematografie.

Max Ernst začal tvořit koláže již v desátých letech a, jak ve svém textu Ernst cituje souputníka Louise Aragona, v květnu 1920 se uskutečnila v Paříži možná první výstava tohoto „zcela nového umění“.¹²⁾ Metodu separátních koláží prezentovaných na výstavách, jež se stala jedním z hojně využívaných postupů mezi surrealistickou i dadaistickou skupinou, později Ernst dále rozšířil do nové formy románu-koláže, tedy publikace, jejíž základ tvořil nikoliv text, ale právě reprodukce koláží uspořádané v jistém pořadí. V letech 1929 až 1934 postupně vyšly tři Ernstovy romány-koláže: *La Femme 100 têtes*, *Reve d'une Petite Fille qui voulut entrer au Carmel* a *Una semaine de bonté*.

První z Ernstových románů-koláží vyšel v roce 1929 pod názvem *La Femme 100 têtes*, jenž byl nápaditým homofonním spojením nabízejícím rovnou trojí překlad¹³⁾ — mohlo se jednat o stohlavou ženu (cent têtes), nebo naopak bezhlavou (vysloveno jako sans têtes), stejná výslovnost zahrnovala také „la femme s'entête“, tedy ženu, která byla naplněna nadšením nebo se také zatvrzovala. Hravé slovní hříčky obsažené v názvech děl byly nejen pro Ernsta, ale i pro jeho současníky z řad surrealistů typické. V případě umělcova prvního kolážového románu pak název díla poskytoval, jak poznamenává Nicolas Devigne,¹⁴⁾ určitý klíč k uchopení celého Ernstova díla a jeho dopadu. Podle Devigneho Ernst v titulu představoval hlavní hrdinku svého románu, jejíž identita však zůstala fluidní — mohla být zároveň tvrdohlavou ženou, stohlavým monstrem, ale také ženou bezhlavou. A tato nejednoznačnost, která pokrývala hlavní postavu, prostupovala celým dílem, složeným ze 147 koláží zařazených do devíti kapitol. Původně měly být v románu obsaženy pouze obrazy; na radu André Bretona pak Ernst doplnil ke každé z koláží legendu, která určitým způsobem — často velmi vágním — poskytovala komentář k obrazovému dění a ještě více podporovala onirickou povahu Ernstova díla. Devigne¹⁵⁾ dokonce uvedl, že právě spojením textu a obrazu vzniklo ono enigma, díky němuž Ernstův debutový román-koláž již v období po svém vydání zlegendárněl, jak dokládaly texty rozebírající

11) Lea Petříková, *Leonora Carringtonová a její pohyblivé obrazy*. Bakalářská práce. Praha: AMU 2014.

12) Max Ernst – Robert Motherwell et al., *Beyond Painting*. BM: Solar Books 2009, s. 24.

13) Nicolas Devigne, *La Femme 100 têtes. Une polémique, des influences*. In: Julia Drost – Ursula Moureau-Martini – Nicolas Devigne (eds.), *Max Ernst. L'imagier des poètes*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne 2008, s. 103.

14) Tamtéž, s. 97–115.

15) Tamtéž, s. 97.

dílo z per jeho soupeřníků (recenze a inspirované texty André Bretona, Roberta Desnosa ad.).¹⁶⁾

V úvodu románu, ve „Výstraže čtenáři“, André Breton napsal, že publikace bude „výsostnou knihou obrazů své doby“.¹⁷⁾ Kolážový román také anticipoval metody používané dnešním tzv. post-digitálním uměním. Jako zdroje koláží Ernst volil časopisy 19. století, vědecké či populární revue a stejně jako to činí v současné době umění internetu a sociálních sítí, uváděl zdánlivě nesouvislé výstřižky z těchto oblastí do nových vztahů vzájemným kombinováním a vytvářením nových, koherentních světů odlišných realit.

Nejen formální stránka však činila odkaz Ernstových románů-koláží aktuálním. Jednalo se o všudypřítomnou intertextualitu a experimentální narativ, na nichž byly založeny. Gérard Durozoi¹⁸⁾ podotknul, že absentující univerzální logiku děje v románu nahradily aluze a výpůjčky z různých kulturních rovin, práce s existujícími elementy, které autor ničil či překombinoval, uváděl je do nových vzájemných souvislostí. Dílo obsahovalo narážky na známé kulturní osobnosti napříč dobou (Louis Pasteur, Paul Cézanne, Dante Alighieri, Mata Hari, Rosa Bonheur), postavy fiktivní (Fantomas), známá díla dějin umění (Seuratův obraz *La Grande Jatte*, *Jupiter et Thétis* od Ingrese) i části vlastní mytologie (Lop-lop). Jak si všimnul Durozoi,¹⁹⁾ surrealistická kvalita díla byla podporovaná právě oním míšením vysoké a nízké kultury, z nichž apropriační zdroje pocházejí — Ernst pracoval do koláží i textu prvky antického dramatu i gotického románu, detektivky i vědecko-naučné literatury, aby vytvářel enigmatický proud jednoduchých až banálních výjevů, jež se rezervovaným zásahem stříhu a skladby stávaly obtížně uchopitelnou scénérií zasaženou vnitřní mytologií, snem a téměř hroživou fatalitou.

Dalším odkazům se ve filozofické rovině věnoval Janse van Rensburg.²⁰⁾ Ve svém textu shrnul hlavní téma románu: životní cyklus hrdiny pátrajícího po tajemství stohlavé ženy, které nebude nikdy odhaleno. Van Rensburg došel k vlastnímu způsobu, jak Ernstův román-koláž číst, tedy jako analogii s Nietzscheovým konceptem věčného návratu. Ernst nejen že stavbou románu založenou na opakování elementů naplňoval Nietzscheovu představu věčného návratu, ale narážel i na jiné teorie německého filozofa (heroismus, nadčlověk, tragédie apod.); dokonce také doslovně termín věčného návratu několikrát zmínil v legendách koláží. Van Rensburg doložil Ernstovu hlubokou znalost filozofie a psychoanalýzy, stejně tak jako populárních kulturních jevů a myšlenkových proudů. Ernstův debutový román-koláž do sebe zahrnul aluze z široké škály zdrojů napříč časem, tématy a médii. Jaký byl z této perspektivy jeho vztah s médiem nejnovějším, filmem?

Abigail Susiková²¹⁾ ve své studii, zabývající se spojením Ernstovy kolážové tvorby a ki-

16) Tamtéž, s. 100–102.

17) Tamtéž, s. 97–101.

18) Gérard Durozoi, Max Ernst, poète surréaliste. La Femme 100 têtes. Julia Drost – Ursula Moureaux – Martini – Nicolas Devigne (eds.), *Max Ernst. L'imagier des poètes*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne 2008, s. 87–95.

19) Tamtéž, s. 90–93.

20) Janse van Rensburg, Max Ernst: The Hundred Headless Woman and the Eternal Return. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kunsgeskiedenis* 1989, s. 46–57. Dostupné online: <[http://repository.up.ac.za/dspace/bitstream/handle/2263/19526/JansevanRensburg_Max\(1989\).pdf](http://repository.up.ac.za/dspace/bitstream/handle/2263/19526/JansevanRensburg_Max(1989).pdf)>, [cit. 15. 8. 2016].

21) Abigail Susik, The Man of These Infinite Possibilities. Max Ernst's Cinematic Collages. *Contemporaneity* 2011, č. 1, s. 62–86.

nematografie, citovala André Bretona, který téma blízkosti Ernstových koláží k filmu navrhol již v textu z roku 1921.²²⁾ Breton v této eseji, jež doprovázela Ernstovu výstavu koláží, vynesl na povrch tezi o vztahu malby a filmu — technologie pohyblivého obrazu pro něj představovala, společně s automatickým psaním a vynálezem fotografie, rozšíření možností uměleckého vyjádření dál směrem ke změně reprezentace, překročení tradičních uměleckých metod, především pak nevyhnutelně statické povahy malířství. Ačkoli to Breton doslovně nezmiňoval, Susiková navrhla možnost, že pro kolážovou tvorbu svého uměleckého druhu našel Breton filmovou analogii — filmy kouzelníka promítacího plátna Georgese Mélièse, i když v textu zmínil filmaře jiné, a to otce kinematografie, bratry Lumiéry. Susiková vycházela především z Bretonova citátu, v němž mluvil o Ernstovi jako o „muži nekonečných možností“, který svou uměleckou aktivitou porušoval překonané zásady renesanční perspektivy a naturalistického vylíčení reality, aby vytvořil novou formu iluze — stejně jak to činil výsostný iluzionista Méliès. Film pro Bretona znamenal možnost vnímat zobrazení „celého životního cyklu bez jediného mrknutí oka“²³⁾ a Ernstovo dílo pak bylo příkladem přenosu této filmové dynamiky do světa statického dvoudimenzionálního umění. Podle Susikové Ernstovy koláže pracovaly s obdobnými montážními principy jako film a zároveň celý systém kinematografie připomínaly svou odtažitostí ke světu mainstreamového umění, podobně jako nízkorozpočtové nebo brakové filmové produkce.²⁴⁾ Susiková také upozornila na podstatný fakt, že metaforické přirovnání umělcovy tvorby k filmu se stalo signifikantním pro Bretonovy teoretické eseje o Ernstovi ve dvacátých letech.

Další analogie Ernstových koláží k filmu, s níž Susiková přišla, by se dala definovat jako černá skříňka Ernstovy tvorby. Jeho koláže byly totiž specifické usilovným popřením toho, jakým způsobem byly vytvořeny. Ernst sám mystifikoval při popisu práce, neprozrazoval, jakou techniku použil, umně zahlazoval stopy po skládání různých obrazových zdrojů, a dokonce své zásahy do obrazů popíral. „Pracuješ?“ Odpověděl jsem: „Ano, dělám slepování. Připravuji knížku, která se bude jmenovat *La Femme 100 Têtes*.“ Pak mi zašeptal do ucha: „A jaký druh lepidla používáš?“ Tím skromným způsobem, který na mně mí současníci obdivovali, jsem byl nucen se přiznat, že ve většině mých koláží není žádné lepidlo.“²⁵⁾ A podobně film působil svou iluzivností na diváka. Jen obtížně šlo vnímat technologii natáčení, jež za výsledkem stála, dokonce i aparát projekce. Divák se plně vnořil do iluze jiné reality působící svou mimetičností a vizuálními efekty, jež byly výsledkem nové obraznosti technického věku, která vyústila ve vynález kinematografie.²⁶⁾ Susiková však také navrhla, že spojitost mezi kolážemi a filmem, kterou Breton nadšeně vyzdvihoval, byla založená výhradně na Bretonově tehdejší obeznámenosti s filmovým uměním jako kinematografií atrakcí, tedy jako pozůstatkem technik devatenáctého století. Do své představy dynamického, revolučního umění rozrušujícího dosavadní reprezentaci času a reality tak paradoxně zahrnul představu zastaralých technologií iluzionismu, které do sebe nové médium filmu obsáhlo.²⁷⁾

22) Max Ernst – Robert Motherwell et al., *Beyond Painting*, s. 129.

23) A. Susik, *The Man of These Infinite Possibilities*, s. 73.

24) Tamtéž, s. 75.

25) Max Ernst – Robert Motherwell et al., *Beyond Painting*, s. 24.

26) A. Susik, *The Man of These Infinite Possibilities*, s. 83.

27) Tamtéž, s. 86.

V případě debutového románu-koláže *La Femme 100 têtes* pak šlo k úvahám o blízkosti k filmu připojit motiv divákovy interakce s obrazem. Výstavy koláží, nad nimiž Breton ve zmiňovaných textech uvažoval, dovolovaly pozorovateli jen omezenou možnost komunikace s vystaveným dílem. Publikace koláží však představovala nový impuls ve vztahu k divákovi — čtenáři. Tomu byla umožněna soukromá a nijak omezená zkušenost vnímání obrazů, které mohl vstřebávat po libovolnou dobu. Tato událost se podobala dojmu, který si divák odnesl z kinosálu, jenž byl modifikován pro nejlepší podmínky sledování díla. Působnost románu-koláže mohla být dokonce intenzivnější díky možnosti interaktivity. Čtenář si volil délku představení, jehož se stal jediným divákem, a mohl měnit pořadí zobrazovaných výjevů.

Formát knihy představoval především vizuální obsah a implikoval také hlubší přemýšlení diváka o možném narativu. Výstava jednotlivých koláží ponechávala zcela otevřené pole interpretace, kdežto médium knihy, jež automaticky evokovalo literární (či filmové) příběhy, kladlo nároky na porozumění obsahu jakožto příběhu, což Ernst na radu Bretona ještě umocnil přidáním legend pod obrazy, jakousi analogií mezititulků vysvětlujících enigmatické scény.

Zůstalo otázkou, zda aplikace některých kinematografických metod v Ernstově kolážové tvorbě a kolážových románech byla cílená, či spíše bezděčná. Nicolas Devigne²⁸⁾ dále rozvedl jiný aspekt vztahu *La Femme 100 têtes* a filmu, když zkoumal především dobový kontext, v němž dílo vznikalo, a jeho dopad na surrealistické milieu. Ernstova kolážová kniha obsahovala odkazy na dva avantgardní filmy, a to *VORMITTAGSSPUK* Hanse Richtera a *MEZIHUR* René Claira. Souvislost ještě komplexnější pak Devigne našel mezi Ernstovým dílem a emblematickým surrealistickým filmem *ZLATÝ VĚK* Luise Buñuela a Salvadora Dalího. Podle Devigneho obě díla vzájemně rezonovala, a to jak podobnou stavbou, tak tematickými okruhy (náboženství, sexualita). Ač by se na první pohled mohlo zdát, že autoři *ZLATÉHO VĚKU* z Ernstova románu bohatě čerpali (některé scény se zdají být téměř totožné), Devigne argumentoval, že obsahové nuance dokládají odlišné přístupy nejen zúčastněných umělců, ale jsou přímo odrazem hlubšího rozporu uvnitř surrealistické skupiny.²⁹⁾ Vždyť také obě díla vyšla v době, kdy se rozvířil konflikt vedený na jedné straně Bretonem a na druhé Georgesem Bataillem.³⁰⁾ Devigne došel k tomu, že Ernstův román-koláž za sebou zanechal silnou odezvu v umění a jeho obrazy byly transponovány — v duchu vlastní Ernstovy metody — do dalších děl. Jednou z takových prací se o téměř čtyřicet let později stala stejnojmenná adaptace Ernstova románu *La Femme 100 têtes* režiséra Érica Duviviera.

28) N. Devigne, *La Femme 100 têtes*, s. 107.

29) Spor mezi Bretonem a Bataillem o definici uměleckého snažení a povahu surrealismu. Pozn. autora.

30) Henri Béhar (ed.), *Réalisme-surréalisme. Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme* 2011, č. 21.

Éric Duvivier: LA FEMME 100 TÊTES

Navzdory tomu, že byl Duvivier filmovým samoukem, jeho filmy se vyznačovaly nečekanou invencí, formální dotažeností a až experimentátorskou odvahou vykročit z přísných formálních kategorií vědeckého a propagačního filmu směrem k avantgardnímu umění. Duvivier představoval podivuhodný úkaz filmové historie — díla jeho koherentního portfolia, složeného většinou z krátkometrážních snímků, nikdy neměla ambici stát se součástí mainstreamové kinematografie; ve svém vlastním oboru, který pomohl vybudovat (umělecký film v rámci farmaceutického průmyslu), se však stal skrytou legendou, jež dodnes nebyla adekvátně doceněna (např. neexistuje žádná monografická studie jeho díla). Paradoxním, i když z určité perspektivy logickým faktem (viz produkční kontext společnosti Sandoz) bylo, že Duvivierovo jméno bylo často uvedeno v publikacích pojednávajících o drogové scéně šedesátých let, acid kinematografii, psychedelickém umění a souvisejících tématech.³¹⁾

Duvivierův krátkometrážní film LA FEMME 100 TÊTES z roku 1967, natočený na černobílý 16mm film, představoval překvapivý pokus o až absolutní adaptaci Ernstova díla. Unikátní konstrukce filmu vycházela z předlohy románu–koláže. Přesto, že bylo v úvodních titulcích uvedeno, že se snímek jen volně inspiroval Ernstovou knihou, hned úvodní scéna (a všechny následující) svědčila o opaku. Divák byl totiž svědkem téměř doslovných vizuálních citací Ernstových koláží, jež film rozpohyboval, až na několik výjimek, všechny, a to velmi důsledně. Každá koláž je převedena do jedné scény natočené vždy statickou kamerou. Prostředí jednotlivých scén se, stejně jako v předloze románu, měnilo s každým novým výjevem, který v průměru trval pouhých deset sekund. Scény na sebe, opět až na výjimku, nenavazovaly. Vzhledem k tomu, jak různorodé zdroje Ernst ve svém románu spojuje dohromady, a k jak podivuhodným událostem v obrazech docházelo, bylo až s podivem, že se Duvivier rozhodl pro tak důslednou adaptaci všech výjevů. K dosažení nadpřirozených efektů, jichž se Ernst dobíral technikami koláže (fotoreprodukce, lepení...), používal Duvivier optických efektů a vizuálních triků — především dvojexpozice, animace, kombinace živých herců s loutkami. Literární legendy pak ve filmu nahrazoval komentář doplněný o hudební složku. Z pochopitelného důvodu režisér nepoužil legendy jako mezititulky, ač by se to mohlo nabízet. Text byl zásadním vodítkem, jež mohlo divákovi, stejně jako v Ernstově předloze, pomoci orientovat se ve složité obraznosti díla a Duvivierovi umožňovalo usilovat o synchronní audiovizuální percepci, jež tuto orientaci umocní.

Jinak však filmová LA FEMME 100 TÊTES zůstala až zázračně stejná jako svá předloha, aniž by však byla otupena její působnost a odhaleno nedosažitelné tajemství. Účinku Duvivier dosáhl především citlivou scénografickou nápodobou původních koláží, která však nepostrádala jistý delikátní vtíp s cíleným anachronismem. Výtvarná stránka filmu nekopírovala otrocky výchozí koláže; adaptovala je sice fotograficky, přesně, ale s vlastní drobnou, střídmostí invencí. V některých případech pracovala doslovně, když kopírovala dekorativní vykreslení scény (především v případě scénérií, pozadí obrazů). Mnohdy však živě

31) Např. Michael S t a r k s, *Cocaine Friends and Reefer Maddness: An Illustrated History of Drugs in the Movies*. Berkeley Ronin Publishing 2015. Jonathan H a r r i s – C h r i s t o p h G r u n e n b e r g, *Summer of Love: Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture in the 1960s*. Liverpool: Liverpool University Press 2006. Pozn. autora.

výjevy implementovaly do děje větší tajemství, než je obsaženo v Ernstových kolážích, které, ač se dozajista vyznačovaly vágností a mnohoznačností, zůstávaly dvoudimenzionální hříčkou, již navíc čtenář mohl odhalovat po libovolnou dobu. Využití velmi krátké stopáže jednotlivých scén přineslo do filmu hmatatelné napětí srovnatelné s vizionářským zážitkem. Navíc nebyla poskytnuta dostatečná doba na vstřebání fantaskních efektů (mnohdy technologicky jednoduchých), které tak přetrvaly ve své efemérní přízračné podobě jen v mysli diváka, který se dál a dál nořil do proudu nových realit.

Byly to především vizuální efekty, ale také médium 16mm černobílého filmu a vůbec celkové pojetí představovaných scén, které odkazovaly k tradici surrealistického filmu a indikovaly určitou archaičnost pojetí díla, tak podobnou Ernstovu záměrnému výběru „zastaralých“ zdrojů (revue z 19. století apod.) a metod jejich spojování. Divák si nebyl jist, zda sleduje film současný či desítky let starý, a tato vědomá anachroničnost zvolené estetiky filmu byla zásadní pro pochopení toho, jaké všechny roviny film přenesl z původní Ernstovy koláže do pohyblivého obrazu. Film tedy nejen že přesně adaptoval obsah kolážových scén, ale rovněž se mu dařilo obsáhnout širší diskurs románu-koláže, který opět transponuje do nového kontextu lékařských uměleckých filmů. Ten dodával filmu další možné obsahové interpretace. Jestliže výchozí obrazový román byl zacykleným, tajemným hledáním ženského ideálu nebo, jak tvrdil Durozoi,³²⁾ jakýmsi teoretickým manuálem, který představoval uměleckou aktivitu jako potenciálně nekonečnou, tak jeho filmová adaptace přinesla nové uchopení těchto obsahových rovin.

Vzhledem ke koprodukční spolupráci Duviviera se společností Sandoz bylo nasnadě uvažovat o filmu jako o sofistikovaném průvodci vizionářskou zkušeností, která může být způsobena jak umělcovým rozrušováním smyslů v duchu Rimbauda, což mínil sám Ernst, tak umělými stimulanty, třeba halucinogenními látkami, jako bylo LSD.

Surrealismus jako první avantgardní hnutí programově obracel své umělecké aktivity a metody do lidského nitra, podvědomí, snů. Anticipoval tak další umělecké zkoumání interních světů ve dvacátém století, které vyvrcholilo v letech šedesátých spirituálním hnutím (hippie apod.) a psychedelickou scénou. Rozrušování smyslů pomocí drog započala ostatně již před surrealismem generace prokletých básníků (Baudelaire, Rimbaud, Verlaine ad.). Během dvacátého století pak řada dalších osobností kulturního a uměleckého světa procházela zkušenostmi s halucinogeny. Kupříkladu filozof a teoretik Walter Benjamin od konce dvacátých do poloviny třicátých let experimentoval s opiem, hašíšem a meskalinem (své zážitky z drogových seancí pak zaznamenával do tzv. protokolů, jež nebyly za jeho života vydány). Surrealisté, podobně jako jiná umělecká skupina kolem René Daula, Vysoká hra, rovněž do hloubky zkoumali stavy „přirozené intoxikace“ — snění, lucidní snění, spánek, závrať.³³⁾ Breton dokonce tvrdil, že v rámci surrealistického snažení nebylo umělé intoxikace potřeba, že si šlo vystačit prostředky jazyka a již samotnou vědomou prací s vlastní myslí. Duvivier proto ve snaze umělecky navodit představu intoxikace logicky sáhl pro zdroj své práce do myšlenkového prostředí, jehož osobnosti se experimenty se změněnými stavy vědomí zabývaly v rámci svého uměleckého programu.

32) G. Durozoi, *Max Ernst, poète surréaliste*, s. 93–94.

33) Anna Balakian, Breton and Drugs. *Yale French Studies* 1974, č. 50, s. 95–107. Dostupné online: <<http://www.jstor.org/stable/2929468>>, [cit. 1. 8. 2016].

Film *LA FEMME 100 TÊTES* tak bylo možno chápat jako důmyslnou dvojitou hříčku, přinášející vrstvy, jež mohl divák zkusit rozkódovat. První tajemství nabízelo obsah založený na téměř dokonalé adaptaci výchozích koláží a inspiraci jejich kontextem (filmový aspekt koláží). Divák byl zván, aby se nořil do rychlých, produkčně náročných obrazů, které vyprávěly narativně rozvolněný příběh uměleckého pátrání po stohlavé ženě. Enigma druhé vrstvy díla pak vyplývalo z produkčního kontextu a distribučních okolností. Snímek, koprodukovaný společností Sandoz a šířený výhradně mezi lékaři, mohl být interpretován jako umělecká vize stavů navozených podáním halucinogenních látek. Těto formální afinity se světem psychedelických substancí však nebylo ve filmu zneužito k vytvoření efektní, zábavné podívané. To, co režisér Duvivier předložil v rámci propagačního lékařského filmu, byl vícevrstvý, komplexní obraz nejen možného stavu po intoxikaci, ale především dobové orientace uměleckého světa na spiritualitu a zkoumání vnitřních světů započaté surrealismem a gradující v šedesátých letech, kdy snímek vznikl.

Zachytit podstatné: *IMAGES DU MONDE VISIONNAIRE*

V době, kdy vznikla v rámci produkce Sandozu adaptace Ernstova románu-koláže, měl Éric Duvivier za sebou, kromě dalších lékařských filmů, již jednu spolupráci s farmaceutickou společností charakteristickou jak výtvarným východiskem, tak experimentální formou. Snímek *IMAGES DU MONDE VISIONNAIRE* z roku 1963 představoval asi nejotevřenější dílo z filmů portfolia Sandozu v tématu halucinogenních látek. Jestliže jednou z cest k odpovědi na tajemství *LA FEMME 100 TÊTES* mohl být stav změněného vědomí po požití drogy, pak *IMAGES DU MONDE VISIONNAIRE* představoval necenzurovaný komentář intoxikovaného ke svým zážitkům. Duvivier i v tomto případě zvolil z hlediska kontextu propagačního filmu neočekávaný postup — film nebyl nahodilým pokusem zobrazit psychedelickou zkušenost, nýbrž deníkovým zápisem, zpovědí jedince, který zkušeností stavu jiného vnímání reality opakovaně prošel. Duvivier ke spolupráci na filmu oslovil výtvarného umělce a literáta Henri Michauxa — povolaného ve smyslu osobního ponoru do tématu, vzhledem k jeho meskalinovým a dalším zážitkům, stejně jako z hlediska uměleckého zaměření na transformaci, překračování hranic, práci s vlastním já.

Michaux byl ve své tvorbě fascinován snahou překročit hranice formy psaní a kresby, jak konstatovala Catherine de Zegherová.³⁴⁾ Motivovala ho zkušenost se světem mimo západní myšlení, kde nacházel to, co nazýval „podstatným“.³⁵⁾ V díle postupoval dál směrem od mimeze, reprezentace a narace. Jeho poezie nerespektovala tradiční konvence rytmu. Používal eliptickou syntax, motiv repetice a častou absenci interpunkce, což dodávalo jeho veršům rychlost, pohyb, někdy až telegrafický styl.³⁶⁾

34) Catherine de Zegher, *Adventure of ink*. In: Catherine de Zegher, *Untitled Passages by Henri Michaux*. New York: Merrel Publishers 2000, s. 170.

35) Tamtéž, s. 170.

36) Nina Parish, *Henri Michaux. Experiments with Signs*. New York: Rodopi 2007, s. 284. Florian Rodari, *L'Homme de plume*. In: Catherine de Zegher, *Untitled Passages by Henri Michaux*. New York: Merrel Publishers 2000, s. 181.

Během života byl Henri Michaux svědkem vývoje kinematografie od samého počátku — narodil se něco málo přes tři roky po prvním promítání bratrů Lumièreů na Bulváru Kapucínů v roce 1895. Byly to především grotesky Charlieho Chaplina, které probudily v Michauxovi zájem o film, jež neztratil ani během dalšího tvůrčího vývoje.

Nina Parishová navrhla způsob, jak ve vizuální práci Henriho Michauxa hledat pohyblivý obraz — na jeho knihy nahlížela skrze stroboskopický jev, který vedl k vynálezu různých optických atrakcí jako zoopraxiskopu a dalších. Parishová uplatnila stejný princip percepcce na knihy Michauxa. Michaux raději publikoval své *znaky* (ve francouzštině je sám Michaux nazývá *signes*) v knihách, než je prezentoval jako obrazy na výstavách. Svázáním *znaků* do knihy vznikl efekt podobný prvopočátkům filmů. Originální verze orientační knihy *Paix dans les brisements* připomínala přímo filmový pás. Jednalo se o lepoperele složené z obrazů a tento princip a jeho struktura evokovaly filmy z dob Edwarda Muybridge. Kniha byla variací na různé techniky od laterny magiky až po kouzelné optické hračky, které bavily diváky před vynálezem kinematografu.³⁷⁾

Parishová připomněla i Sergeje Ejzenštejna, předního představitele sovětské montážní školy, s nímž sdílel Michaux zájem o východní svět, a jeho esej „The Cinematographic Principle and the Ideogram“.³⁸⁾ Princip filmové juxtapozice kontrastujících záběrů, jež propagoval Ejzenštejn, aplikovala na dílo Michauxa. Sekvenční organizace Michauxových znaků se např. podobala úvodní sekvenci filmu *ЕМАК БАКИА* z roku 1927 od Man Raye. Paralelu Parishová také našla mezi teoriemi Ejzenštejna, jeho tvorbou a Michauxovými znaky. Ejzenštejn tvrdil, že postavením dvou věcí (znaků) vedle sebe vzniká montáž. Michaux používal podle Parishové stejný koncept.³⁹⁾

Není zcela jasné, kdy Michaux začal experimentovat s drogami. Některá literatura uvádí počátek čtyřicátých let, ale jisté je, že od roku 1954 experimentoval s hašišem, LSD, rytalinem a psilocobinem. V roce 1956 provedl první experiment s meskalinem.⁴⁰⁾ Jan Vladislav, překladatel Michauxa do češtiny, vysvětluje, že Michaux ve zkušenosti s drogami viděl zajímavou možnost rozrušování smyslů, podobně jako Rimbaud, který byl jeho krajanem.⁴¹⁾

Na Michauxovy zážitky intoxikace meskalinem navazuje o osm let později středometrážní snímek *IMAGES DU MONDE VISIONNAIRE* (1963). Experimentální film, pro který napsal Michaux scénář, produkovala farmaceutická společnost Sandoz v koprodukcii se ScienceFilm Érica Duviviera, který film také režíroval. Obsahem snímku bylo sdělení abstraktních pocitů z Michauxových pokusů s drogami a jejich vizuální ilustrace. Film byl rozdělen do dvou částí, z nichž první popisovala požití meskalinu a druhá hašiše. Každá z částí začínala záběry na osobu, která si danou drogu brala, a dále pokračovala vizualizací toho, jak na figuranta daná droga působila. Oba díly pojil komentář, v němž byla popsána zkušenost prožívání změněného stavu reality.

37) Tamtéž, s. 286.

38) Tamtéž, s. 289. Sergej Eisenstein, *Film Form. Essays in Film Theory*. New York: Hartcourt 1949, s. 90–103.

39) N. Parish, *Henri Michaux. Experiments with Signs*, s. 289.

40) Leslie Jones, *Chronology*. In: Catherine de Zegher, *Untitled Passages by Henri Michaux*. New York: Merrel Publishers 2000, s. 230.

41) Henri Michaux, *Tvář se ztracenými ústy*. Praha: Malvern 2014, s. 95.

Na rozdíl od enigmatické *LA FEMME 100 TÊTES*, jejíž poselství nebylo jednoznačné, film sdělil poměrně srozumitelně zprávu o požití drog. Meskalin uvedl intoxikovaného rychlým nástupem do stoupajícího transu, v němž začínal rozpad reality způsobený silou drogy a jejím působením na psychiku člověka. Podobný účinek měl podle filmu i hašiš, ale s pomalejším průběhem působení, které bylo charakterizováno halucinogenními sny, v nichž se rozpadla realita a vypluly nahodilé obrazy z lidského podvědomí.

Henri Michaux byl do Duvivierova filmu angažován pro svoji schopnost umělecky zachytit prožitě, zapamatovat si sny, přiblížit vizionářský svět pod vlivem halucinogenů. Pro Érica Duviviera znamenala spolupráce s Michauxem příležitost vytvořit skrze téma vizualizace zážitků jiné reality pod vlivem drog silný experimentální film. Jak konstatovala Nina Parishová,⁴²⁾ Henri Michaux považoval konečnou podobu filmu za své selhání přesto, že se snažil ve scénáři a v použitých kresbách co nejvěrněji zachytit své drogové zkušenosti, zpřístupnit svět imaginace pod halucinogenní látkou divákům, zprostředkovat nedsdělitelné. Režisér Duvivier však přenesl Michauxův scénář, obzvláště v případě hašišové části, do pitoreskních, bizarních experimentálních obrazů, které, jak poznamenává Anne Brunová,⁴³⁾ až příliš korespondovaly s obecnými klišé, jak by měly halucinace vypadat. Film se sice vyznačoval výtvarnou hravostí, důslednou vizuální prací a promyšlenou montáží, bylo však zřejmé, že autenticita Michauxova zážitku se v záplavě obrazů, jež působily až uměle, vytratila. Film zůstal adaptací, ilustrací. K transpozici v rovinu zážitku, jak scénář zřejmě mínil Michaux, nedochází. Sám umělec na začátku filmu sděloval, že předat svou zkušenost pod vlivem drog bylo téměř nemožné. Snímek představil spíše vizuální potvrzení tohoto konstatování než překvapivý audiovizuální prožitek, který by Michauxovy zážitky opravdu přetvořil do nové podoby.

Příčinu selhání bylo možné spatřovat ve snad až přílišné snaze Duviviera být formálně experimentální. Michauxovo dílo se vyznačovalo neokázalým napětím pramenícím z vnitřní touhy posunout svůj vlastní rozměr. Tento aspekt filmu zcela chyběl. Interní zkušenost drogového zážitku se stala extravagantní snahou polapit všechny obrazy světa. Duvivierův přístup tak připomínal spíše filmy psychedelické scény, třeba Cormanův *TRIP*, než komorní, a přesto sugestivní dílo Michauxa, který film chápal zvláště z hlediska montáže, vnitřní stavby, nikoliv jako vizuální snový ohňostroj, který Duvivier prezentoval.

Podle Maurice Mauriera,⁴⁴⁾ který nejaktivněji vyzdvihoval spojitost pohyblivého obrazu a Michauxova díla, Michaux, navzdory negativní přímé zkušenosti s filmem, rozpoznával v pohyblivém obrazu psychedelický ukazatel své vlastní sensibility podobný účinkům drogy, které na sobě testoval. Maurier rovněž tvrdil, že mnoho Michauxových básní v próze napodobovalo filmové techniky, speciálně pak grotesky Chaplina, Keatona a bratří Marxů. Oblíbenost grotesky byla specifická u básnické generace narozené kolem roku 1900 a Michaux nebyl výjimkou. Žánr grotesky podával v krátké stopáži zhuštěnou vizi reality obsahující hlubší pravdu o životě, než by se mohlo zdát z humorné pointy, jež byla pro ni charakteristická. Podobně Michaux vytvářel nejen ve své textové tvorbě, ale rovněž

42) N. Parish, *Henri Michaux. Experiments with Signs*, s. 279–280.

43) Anne Brun, *Henri Michaux ou le corps halluciné*. Paris: Sanofi-Synthelabo 1999, s. 256.

44) Maurice Maurier, Michaux cinémane et cinématicien. *La Lincorne* 1993, č. 25, s. 43–62.

v obrazech a kresbách stručnou scénu podobnou filmovým skečům, která nesla vše zásadní z jeho prožitku a zkušenosti, slovy Michauxa to *podstatné*. Absence takové pointy v Duvivierově filmu možná způsobila Michauxovo zklamání z výsledku.

Umělecký film fungoval v rámci Sandozu jako funkční propagační artikl, který přitahoval pozornost odborné veřejnosti tím, že kombinoval zábavu, potenciálně i umělecký prožitek, a vědeckou informaci. Snímek IMAGES DU MONDE VISIONNAIRE byl přeložen do angličtiny, aby se mohl promítat dokonce v avantgardních kinech a na ambasádách. Tak se díky němu dostalo firmě Sandoz velké publicity.⁴⁵⁾ Film měl premiéru v roce 1963, tedy v době, kdy ještě nevrcholila kampaň okolo LSD. Negativní kritika společnosti započala až o rok později, což vedlo v roce 1965 k zastavení produkce LSD a jiných drog (Psilocybin, Psilocin).⁴⁶⁾ Posléze vstoupila LSD do illegality na celém světě. V roce 1968 státní francouzská cenzura zakázala i film IMAGES DU MONDE VISIONNAIRE pro údajnou propagaci halucinogenních látek, a to i přes to, že jako lékařský odborník u filmu figuroval prof. Jean Delay, jenž coby vedoucí postava psychofarmaceutické revoluce⁴⁷⁾ prosadil podávání Chlorprozinu na psychiatrickém oddělení nemocnice Svaté Anny v Paříži v padesátých letech. Proti cenzuře filmu se postavili psychiatři André Bourguignon, Cyrille Koupernik a Gaston Ferdière, kteří napsali otevřený dopis publikovaný v *Le Monde*.⁴⁸⁾

Jean-Daniel Pollet a jeho méditace

Filmy Érica Duviviera reprezentovaly specifickou část uměleckého portfolia společnosti Sandoz, která úzce vycházela z výtvarné tradice. V případě LA FEMME 100 TÊTES se jednalo o odvážný pokus přímo adaptovat slavné výtvarné dílo, IMAGES DU MONDE VISIONNAIRE pak transponoval práci výtvarníka Henri Michauxa do audiovizuální podoby. Umělecká tvorba Cinémathèque Sandoz však zahrnovala i filmy značně odlišné, jejichž žánrová profilace zasahovala spíše do hraného filmu nebo dokumentu. Druhým nejvýraznějším umělcem, který se mezi osobnostmi spojenými se společností Sandoz objevil, byl Jean-Daniel Pollet (1936–2004).

Pollet se zapsal především jako autor poetických snímků, například výrazného MÉDITERRANÉE (1963), jež Pascal Bonitzer popsal jako „experimentaci s časem, které se žádný jiný film nepodobá“.⁴⁹⁾ Profiloval se rovněž jako režisér komedií (např. L'AMOUR C'EST GAI, L'AMOUR C'EST TRISTE) a scenárista. Pollet, který stejně jako Duvivier patřil spíše mezi okrajové, i když pozoruhodné postavy francouzské kinematografie, pro společnost Sandoz vyrobil mezi lety 1966 a 1974 dva středometrážní snímky: LE HORLA a L'ORDRE.

První z nich byl volnou adaptací Maupassantovy stejnojmenné povídky. Pollet velmi uměřenými prostředky (jediný herec, téměř žádné vizuální efekty a dialogy, voice-over) vyprávěl o situaci muže ze současnosti, který se v přímořské krajině pokusil vzepřít nevi-

45) T. Lefebvre, *L'âge d'or du cinéma médical*, s. 401. Ch. Bonah, *Marketing Film*, s. 100.

46) A. Hofmann, *LSD — Mé problémové dítě*, s. 26–27.

47) Ch. Bonah, *Marketing Film*, s. 99.

48) T. Lefebvre, *L'âge d'or du cinéma médical*, s. 402.

49) Pascal Bonitzer, *Méditerranée*. In: Gérard Leblanc – Jean-Daniel Pollet (eds.), *L'Entre Vues*. Montreuil-sous-Bois: Les Éditions de L'Oeil 1998, s. 160.

ditelnému démonovi — možná bludu, snad neznámé nemoci zachvacující mysl, snad sobě samému. Režisér budoval příběh pouze ryze filmovými postupy — střihem, prací s hercem, délkou záběrů, pohybem kamery, a významovou scénografií (úloha použitých barev v jednotlivých scénách). Jak výrazně odlišný byl tento nízkorozpočtový přístup v porovnání s opulentní, extravagantní výpravou Duvivierovy adaptace Ernstova románu-koláže.

Polletovo druhé dílo pro Sandoz, *L'ORDRE*, navazovalo na poetiku, jež byla postřehnutelná i v *LE HORLA*, především však v nejslavnějším režisérově díle, *MÉDITERRANÉE*. Z hlediska obsahového film prezentoval nemoc, jež se dnešnímu člověku zdá být archaická a exotická — lepru. Tu ukazoval na základě obrazů ústavu, v němž byli izolováni nemocní leprou na ostrově, a záběrů na nemocné. Ve filmu, jemuž byla udělena cena kritiky v roce 1975 na festivalu v Grenoblu,⁵⁰⁾ Pollet stavěl experimentální esejistickou formou existenciální obraz samoty a hranic, které určovaly lidské uvažování o nemoci a zdraví. Jak podotknul Gérard Leblanc⁵¹⁾ v knize *L'Entre Vues*, kterou napsal společně s Polletem, film vyjadřoval, jak nejasná byla tato hranice mezi oběma stavy, a zároveň, jak obtížné bylo onen moment přechodu vizualizovat. Režisér k tomu volil poměrně radikální přístup — téma onemocnění leprou nezobrazoval explicitně, ale vytvořil portrét ústavu, v němž se nemocní nacházeli. Použil sice také záběry a promluvy nemocných, ty však figurovaly až jako vedlejší element, jakýsi doplněk části hlavní, složené výhradně z obrazů opuštěné architektury ústavu a přírody ostrova, které kamera rozložila do poloabstraktních, výtvarných polocelků, polodetailů a detailů. Absentovaly celky, živé postavy. Život a pohyb byl však navozen především pohybem kamery, která jakoby simulovala hlavní postavy díla — nemocné leprou. Jak poznamenal Leblanc,⁵²⁾ byl to právě sugestivní filmový materiál, který nesl stigmata nemoci, a proto působila na diváka znepokojivěji právě zdánlivě klidná krajina ostrova než expresivní výpovědi nemocných. Kamera se marně houpala sem a tam mezi zdmi, šenky v místnostech se rozhlížely po budově. Nádherná ostrovní krajina až bolela svými jasnými barvami, jízdy kamery prázdnotou rozvibrovávaly niterné pocity. Detaily oprýskaných zdí byly kůží nemocných. Podle Leblanca film řešil otázku statutu viditelnosti — lepra existovala již předtím, než byla viděna. Teprve však po viditelných symptomech byl nemocný stigmatizován. Pollet tak ve snímku vytvořil jednoduchý a funkční koncept, který vystihoval složité téma nemoci: hranice přechodu mezi zdravím a nemocí byla neviditelná, stejně jako film neukazoval nemocné. Samotný filmový materiál a potenciálně i jeho divák se stali nemocnými, osaměle bloudícími zejícími prostory ústavu. Černobílé záběry nemocných pak reverzivně poskytly paradoxní útěchu, přinesly „život“ do vyprázdněné existence na ostrově.

Citovaný Gérard Leblanc se po doporučení svého známého filmaře Polleta obrátil v roce 1966 na ředitele Cinémathèque Sandoz Michela Breitmana, který měl, podle zkušenosti Polleta, zájem o menšinovou uměleckou kinematografii typu *MÉDITERRANÉE*. S podporou Sandozu pak Leblanc založil revue *Médecine/Cinéma*, aktivní v letech 1967 až 1976, jejímž šéfredaktorem se stal. Následné desetileté vydávání revue dokazuje, že spo-

50) Gérard Leblanc – Jean-Daniel Pollet (eds.), *L'Entre Vues*. Montreuil-sous-Bois: Les Éditions de L'Oeil 1998, s. 33.

51) Tamtéž, s. 112.

52) Tamtéž.

lečnost Sandoz minila uměleckou produkci natolik vážně, aby investovala do celé produkční a propagační platformy pro vznik kvalitních děl. Jejich přijetí však nebylo jednoznačné, což dokazuje právě příklad Polletova *L'ORDRE*, který byl přes své umělecké kvality mezi lékařskými odborníky vnímán rozpačitě, až s nevolí.

Jak popsal Leblanc,⁵³⁾ důvody pro takové odmítnutí by se daly nalézt tři. Film obsahoval jasné propagační schéma⁵⁴⁾ — ústřední obsahová linka s leprou tematizovala důležitost postavení farmaceutického průmyslu, který pacienty vysvobozoval z oné izolace mimo svět zdravých. Toto uchopení však bylo zároveň kamenem úrazu. Ústřední „řád“ z titulu filmu bylo možné vysvětlovat jako lékařsko-sociální řád, tedy ten, který způsoboval tematizovanou samotou nemocných a stigmatizoval je. Zároveň film ukazoval, že vyloučení, zakořeněné v ideologické a kulturní oblasti, nekončilo vynalezením léku. Farmaceutický průmysl se tak ukazoval jako neschopný problém vyřešit. Druhým sporným bodem spatřovaným odbornou veřejností byl názorový diskurs filmu. Přes účast odborníka při tvorbě byl film konstruován čistě z pozice nemocných revoltujících proti vyloučení. Jako třetí důvod Leblanc⁵⁵⁾ spatřoval, ač byl sám Polletovým přítelem a obdivovatelem, absenci uměleckého protipohledu v samotném filmu. Celá stavba filmu a veškeré elementy byly podřízeny hlavnímu sdělení o lepře. Neexistoval odstup, ani divákův, ani filmařův. To, co bylo možno chápat jako umělecké pozitivum (hutná, koncentrovaná práce s pohyby kamery a střihem), Leblanc v kontextu lékařského filmu vykládal jako zásadní negativum, jež lékaři ve filmu spatřovali.

Bylo až s podivem, že ostatní popisované umělecké filmy (např. *LA FEMME 100 TÊTES* nebo i Polletova *LE HORLA*), které přinesly do světa lékařského filmu minimálně stejně tak odvážný experimentální přístup, byly přijaty mezi cinefily z řad lékařů kladně. Nekompromisnost Polletova druhého filmu tak způsobila, že se vedení Sandozu k produkci uměleckých filmů stavělo stále zdrženlivěji.⁵⁶⁾ Cinémathèque Sandoz film sice aktivně hájila, stejnou silou však byla napadána, a proto nemohla v politice otevřenosti vůči mladým filmařům dále pokračovat.

Závěr

Ve všech rozebíraných filmech byl akcentován motiv vědomí a jeho posunů. Duvivierovu adaptaci Ernstova románu-koláže charakterizovala výrazná výtvarná forma, jíž bylo možné rozumět jako vizualizaci proudu vědomí, přiblížení vizionářské zkušenosti zažité pod vlivem látek rozšiřujících prožitky běžné reality, souhrnně jako posunu vnímání směrem za hranice každodenního života. Snímek *IMAGES DU MONDE VISIONNAIRE* představoval otevřený pokus o autentický zápis dojmů z požití drogy umělcem Henri Michauxem. Pod vedením režiséra Érica Duviviera pak film došel k experimentální, abstrahující ilustraci těchto zážitků. Filmy z dílny Jeana-Daniela Polleta tvořily formální protipól Duviviero-

53) T. L e f e b v r e, *L'âge d'or du cinéma médical*, s. 116–118.

54) Gérard L e b l a n c – Jean-Daniel P o l l e t, *L'Entre Vues*, s. 130.

55) T. L e f e b v r e, *L'âge d'or du cinéma médical*, s. 117.

56) T a m t é ž, s. 115.

vým divokým výtvarným experimentům. Nevyznačovaly se okázalou scénografií, nýbrž vytvářely ryze filmovými postupy kontemplativní, meditativní poetiku, v níž bylo ústřední téma artikulováno skrze samotnou stavbu filmu a jeho materiál. Adaptace Maupassantovy povídky *Le Horla* se zdála být naprosto logickým krokem — výsostně psychiatrické téma úzkosti či schizofrenie bylo ve filmu zkoumáno jednoduchými, účelnými prostředky práce s jedinou postavou a jejími běsy. L'Ordre zaujímal v uměleckém portfoliu Sandozu specifické místo. Na odtažitém tématu onemocnění leprou stavěl koncept, pomocí něhož vystihoval rovněž odlišný stav vědomí. V tomto případě se však jednalo o vědomí nemocného a jeho psychický stav izolace.

Z jakého důvodu nicméně měla velká farmaceutická společnost zájem na tvorbě podobných děl, jež rozhodně neprezentovaly pouze klasický reklamní rámec propagačního filmu?

Umělecké produkci přál vnitřní systém společnosti, která si velmi zakládala na pozitivním veřejném obrazu. Proto zřídila vlastní organizaci na produkci filmů, Cinémathèque Sandoz, jež výrobu řídila. Organizace zaměstnávala osobnosti z kulturního světa, které se nebály, i v rámci propagačního filmu, dát příležitost mladým, ambiciózním filmařům. Takovou osobností byl například ředitel Cinémathèque Michel Breitman. V rámci umělecké filmové produkce společnost dokonce podporovala vydávání revue *Médecine/Cinéma*, jež měla za úkol přibližovat nově vyrobené filmy odborné veřejnosti. Sandoz tím dosáhl, alespoň po určitou dobu, vréle recepce svých filmů, což upevnilo záměry Cinémathèque vytvářet další formálně odvážné snímky.

S těmito faktory byl spojen další z důvodů, proč se Sandoz pyšnil natolik svéráznými uměleckými díly. Výrobní platforma, kterou představil, lákala filmaře, kteří nebyli pouze ochotní plnit jasně dané výrobní představy zadavatele, ale v rámci formátu, s nímž pracovali, zacházeli dál za hranice mainstreamových či industriálních filmových postupů směrem k filmu uměleckému až avantgardnímu. Takovým filmařem byl například Éric Duvi vier, jenž žánru lékařských filmů zasvětil celou svou kariéru a vybudoval značku produkující zajímavá díla na pomezí experimentu a vědy.

Společnost, která velkou část svých aktivit orientovala na výrobu psychoaktivních drog, využívala uměleckých filmů také jako logické spojnice uměleckého světa a halucinogenních látek. Snímky fungovaly především v rámci lékařských prezentací a kongresů jako prostředek vizualizace možných stavů reality po intoxikaci. Jednalo se tedy o jakousi interní propagaci a reflexi toho, k jakým psychickým stavům šlo dospět užíváním psychoaktivních látek.

Gérard Leblanc⁵⁷⁾ v této souvislosti zmínil také otázku prestiže. Ideou Sandozu bylo vyrábět takové filmy, které zaručovaly status společnosti jako prestižní značky. Sandoz byl schopný udělat maximum pro to, aby jeho veřejný obraz byl pozitivní. A jak potvrzoval Thierry Lefebvre,⁵⁸⁾ to se mu v době produkce filmů podařilo. Podle Michela Breitmana⁵⁹⁾ bylo cílem umělecké produkce vytvořit veřejný obraz lékařů jako kultivovaných lidí, a dokonce jako milovníků minoritního umění.

57) Tamtéž, s. 116.

58) T. L e f e b v r e, *Lépopée de la cinémathèque Sandoz*, s. 402–403.

59) T. L e f e b v r e, *L'âge d'or du cinéma médical*, s. 110.

Filmová produkce Sandozu také dozajista reagovala na pohyb ve společnosti, který vyústil v šedesátých letech v sociální, politické a spirituální hnutí a psychedelickou scénu; a s těmito společenskými změnami byla také úzce svázána. To, co se tehdy jevilo jako společensky přípustné (latentní propagace stavů po intoxikaci), bylo možné po omezený čas, který pomyslně ukončil už Jean-Daniel Pollet svým střídým snímekem L'ORDRE. Jakoby chladné přijetí Polletova Ř/řádu vystihovalo hořký konec velkého ideálu svobody a tvorivosti bez hranic nejen v Cinémathèque Sandoz, ale ve světě vůbec.

Umělecká produkce farmaceutické společnosti Sandoz dokázala, že formát propagačních filmů automaticky neznamenal veškeré podřízení uměleckých atributů díla reklamním účelům. Jak komentoval Gérard Leblanc,⁶⁰⁾ umělecká tvorba Sandozu představovala důležitý moment pro celou oblast vědeckého filmu, kdy se lékařský film stal filmem, ne pouze přenosem pozic, teorií a praktik vědeckého autora. Lékařský film v portfoliu Sandozu tak vystupoval jako zajímavý umělecký tvar, který přesahoval kategorie žánrů, obsahoval více významových i tematických rovin, přinášel široký interdisciplinární kontext a především znejišťoval divákovo (ať už jím byl lékař či laik) vnímání zaběhlých pojmů popisujících realitu.

Studie je výsledkem projektu „Umělecké filmy produkované farmaceutickou společností Sandoz“ podpořeného z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou Akademií múzických umění v Praze poskytlo MŠMT v roce 2016.

Lea Petříková (1992) v roce 2016 absolvovala v Centru audiovizuálních studií na FAMU. Studovala také na Malmö Art Academy ve Švédsku, v současné době pokračuje ve studiu v magisterském programu Ateliéru supermédií na Vysoké škole umělecko-průmyslové v Praze a v doktorském programu na FAMU. Působí jako vizuální umělkyně, účastnila se řady festivalů a výstav. V roce 2015 byla finalistkou ESSL ART AWARD, v roce 2016 jí byla udělena Cena poroty na festivalu Madatac v Madridu. Ve svém teoretickém výzkumu se soustředí na okrajová témata filmové historie, hledá průsečíky výtvarného umění a filmu. (Adresa: leapetrik@email.cz, www.leapetrikova.com).

Citované filmy:

Images du monde visionnaire (Eric Duvivier, 1963), *L'Amour c'est gai l'amour c'est triste* (Jean-Daniel Pollet; 1971), *L'Ordre* (Jean-Daniel Pollet; 1973), *La Femme 100 têtes* (Eric Duvivier, 1968), *Le Horla* (Jean-Daniel Pollet; 1966), *Méditerranée* (Jean-Daniel Pollet, Volker Schlöndorff; 1963), *Mezihrá* (Entr'acte; René Clair, 1924), *Trip* (The Trip; Roger Corman, 1967), *Vormittagsspuk* (Hans Richter, 1927), *Zlatý věk* (L'âge d'or; Luis Buñuel, 1930).

60) Tamtéž, s. 110.

SUMMARY

Arthouse Films Produced by the Pharmaceutical Company Sandoz

Lea Petříková

The study maps a unique theme of film history — the corpus of arthouse films produced by the pharmaceutical company Sandoz. The Sandoz laboratories, founded in 1886, were the first to synthesize LSD and engaged in its research and production until as late as 1960s, the period during which the films under question were produced. Since the end of 1950s, the company even featured a specialized institution, Cinémathèque Sandoz, which was in charge of the production of specific artistic works with fine arts qualities. Cinémathèque Sandoz brought together a group of remarkable personalities –e.g., the man of letters and fine artist Henri Michaux, the director Éric Duvivier, the nephew of Julien Duvivier, or the director Jean-Daniel Pollet — and thus created, from the both period and contemporary perspective, a unique platform for the production of arthouse films. The study introduces an interdisciplinary exploration of the surprising, yet underresearched phenomenon of film history, which combines seemingly inconsistent fields, such as surrealist film, pharmaceutical industry, the production of Henri Michaux, and the production of LSD.

Briana Čechová

Pojetí činné mysli hrdinů v debutech Jana Němce a Drahomíry Vihanové

Fenomén osobní historie postav je pro kinematografii příznačný od jejich relativně raných fází, přičemž nakládání s takovým vyprávěcím postupem či myšlenkovým obsahem jedince mělo vždy jistou souvislost s žánrem, filmovou estetikou, poetikou, snahou zaangažovat konkrétní koncepty a reprezentativní myšlenky. V období české, respektive československé nové vlny se v naší kinematografii prosadila introspektivní složka vyprávění jako nástroj reflexe, neboť tomu přály historické, politické a kulturní souvislosti i uvolněný prostor pro nastupující změny ve filmové naraci.¹⁾ Při mém výzkumu, primárně soustředěném na možnosti flashbacku jakožto narativního prostředku pro vyjádření paměti, mne však zajímal časový rozsah i dosah takového do minulosti obráceného postupu a jeho dopady na formální strukturu díla: veškeré projevy anachronie, tedy neshody mezi dvěma časovými pořadími, v rámci filmového vyprávění.²⁾ Jak byli domácí tvůrci schopni prostřednictvím flashbacku proniknout do lidské mysli, zachytit *paměť*, minulost v jejím *trvání*? Pojmy *paměť* a *trvání* přitom chápu v intencích filosofie Henriho Bergsona jakožto přežívání minulých obrazů, které se stále mísí s naším vnímáním přítomnosti, již dokonce mohou nahradit.³⁾ Co v takovém případě existuje, je spíše minulost než přítomnost, její nová podoba, která k nám díky distanci promlouvá bohatší řečí.

Na základě komplexního průzkumu všech 218 českých hraných filmů, realizovaných ve vymezeném období 1963–1969,⁴⁾ mohu konstatovat, že v jedné třetině z nich se vyskytuje flashback. Ze sféry vlivu nové vlny, zahrnující vedle jejich představitelů i inspirované soupevníky, přitom bylo identifikováno 36 filmů s flashbackem a z nich 27 využívá tohoto nástroje způsobem, který je určující pro jeho stavbu i vyznění zápletky. Mezi filmy, které jsem podrobila detailnější analýze a následně interpretaci, mají výlučné postavení debuty

1) Srov. Stanislava Přádná – Zdena Škapová – Jiří Cieslar, *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská scéna 2002.

2) Více viz Briana Čechová, *Flashback jako narativní prostředek pro vyjádření paměti. Československá nová vlna v zrcadle flashbacku*. Praha: FF UK 2015. Disertační práce.

3) Henri Bergson, *Hmota a paměť. Esej o vztahu ducha k tělu*. Praha: Oykoimeneh 2003, s. 59.

4) *Český hraný film IV 1961–1970*. Praha: NFA 2004.

Jana Němce a Drahomíry Vihanové *DÉMANTY NOCI* (1964) a *ZABITÁ NEDĚLE* (1969): oba filmy spojuje skutečnost, že vnitřní paměťové obsahy jejich hrdinů signalizují větší záběr či významové soustředění než obrazy jejich přítomného konání. Chlapec zvaný Druhý i nadporučík Arnošt se chytají své minulosti jako záchranného pásu, a proud jejich vědomí tak zásadně vyplňuje filmovou metráž. K pochopení, jak konkrétně práce s časovými rovinami vyprávění v rámci těchto filmů funguje, by nám měla pomoci aplikace základních kategorií narativní analýzy Gérarda Genetta.⁵⁾

Genettova terminologie nám umožní specifikovat každý projev anachronie, změny časového aranžmá, představující rozšíření vyprávěcího pole. Ze tří kategorií, které tvoří podstatu jeho narativní analýzy — kategorie času, způsobu a hlasu — se zaměříme zejména na vztah času příběhu a vyprávěcího aktu. V rámci první kategorie rozlišujeme *aspekt pořádku, trvání a frekvence*. Pro nás bude důležitý právě aspekt pořádku, protože odkazuje k anachronii, a tak nesouladu mezi fabulí a syžetem skrze analepsi a prolepsi, ve filmově teoretickém vyjadřování flashback a flashforward. Vedle narušeného pořádku vyprávění nás ale bude rovněž zajímat způsob, jakým lze vyprávění rozšiřovat, zrychlovat, zpomalovat a kolikrát se událost ve fabuli odehrála, případně kolikrát se o ní vyprávělo. Abychom mohli identifikovat, zda je struktura vyprávění otevřená či uzavřená a jaké existují mezi jednotlivými rovinami vyprávění vztahy, budeme flashbacks a flashforwardy členit do paměťových segmentů a pracovně k nim přiřazovat časy, které nám pomohou od sebe odlišit jednotlivé paměťové vrstvy, a tak ukázat jejich četnost a různorodost. Samotné flashbacks budeme v duchu Davida Bordwella rozdělovat na vnitřní a vnější, tedy podle toho, zda se minulé události odehrály až po první prezentované události nebo ještě před ní.⁶⁾

Genettovy práce, které představují základní pramen pro teorii vyprávění, vnímám v úzké souvislosti s komparativním uvažováním Uri Margolina. Ve snaze popsat možnosti filmového média, jak zachytit fungování paměti, považují za určující Margolinův pojem *činné mysli*, jenž lze definovat jako „subsystém mentálního života jedince, zabývající se zpracováním informací“.⁷⁾ Takový subsystém zahrnuje také afekty, tužby a chtění, které mohou působit jako pohnutky při procesu uvažování, mohou dát vzniknout emočním stavům. Jelikož filmy nové vlny, *DÉMANTY NOCI* a *ZABITÁ NEDĚLE* především, vykazují do značné míry obrácení pozornosti k myslím svých hrdinů a až teprve na druhém místě jsou obrazovým doprovodem jejich žité existence, může být pojem činné mysli při jejich interpretaci klíčový.

Cílem této studie je v návaznosti na Bergsonovu filosofii paměti a s využitím Genettovy a Margolinovy terminologie: 1) popsat a interpretovat časové roviny a jejich vztahy v prvních filmech Jana Němce a Drahomíry Vihanové a 2) demonstrovat na jejich fungování a srovnání schopnost filmového média prezentovat činnost lidské mysli, a tak proniknout do fiktivní paměti jejího nositele.

5) Gérard Genette, Rozprava o vyprávění. Esej o metodě. *Česká literatura*, č. 3–4, 2003. Gérard Genette, *Fikce a vyprávění*. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2007.

6) David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge 1997.

7) Uri Margolin, *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění*. Praha – Brno: Ústav pro česko literaturu AV ČR 2008, s. 4.

Autorské souvislosti a dobová reflexe

Celoživotní dílo Vihanové i Němce je tematicky vyhraněné: alespoň v hrané tvorbě umělci zůstali věrni hrdinům z okraje společnosti, ať už se jednalo o vydědence, utečence nebo dobrovolné outsidersy, podivíny a svébytné osobnosti. „Nemohou se s nikým dorozumět. Nikdo se nechce dorozumět s nimi. Jsou cizí, odcizený element. A svět je jim nepřátelský,“⁸⁾ říká o běžících chlapcích režisér Jan Němec a dodává, že ho v souvislosti s tím tolik nezajímalo, „odkud a kam dojdou, ale hlavně cesta sama. V té lze vyjádřit i jejich ohromnou opuštěnost, ztracenost.“⁹⁾ Režisér podle všeho nemyslel na konkrétní válečný příběh, nýbrž na osamělý boj o důstojnou existenci v té nejobecnější rovině, čehož si povšiml i Jean Delmas: „V obou případech (DÉMANTY NOCI i O SLAVNOSTI A HOSTECH, 1966) se člověk cítí jakoby zbaven svého bezpečí. Tato bezpečnost, které se Němec tolikrát dotýká jako základní nutnosti, je nostalgickou posedlostí uprchlíků v DÉMANTECH.“¹⁰⁾ A ze svého osamoceního živení se snaží doslova vykřičet i Arnošt ze ZABITÉ NEDELE, když nesmyslně napadá servírku Marii, jedinou mu oddanou obyvatelku spíše vybydleného pevnostního městečka na východě Čech. Zatímco Němcovi mladíci jsou ohrožováni střelbou skutečných pronásledovatelů, Vihanové hrdina nakonec obrátí revolver sám proti sobě. Zbraň, která dosud byla jediným uspokojivým potvrzením jeho existence, se tak příznakovitě stává také nástrojem pro její rychlé ukončení. Ačkoli Arnošt i Druhý by jistě jen uvítali pomocnou ruku, která by je vyvedla z labyrintu smrti, jejich následovníci spojení jménem Evald¹¹⁾ již usilují o bytí v ústraní vědomě. Ani to však většinová společnost není schopna respektovat a přistupuje k jejich volbě odmítavě.

Vihanové film přitom nebyl schválen ani k premiéře, jeho reflexe byla odsunuta o celých dvacet let a rovněž autorka sama pro vlastní vyjádření prostor nedostala. Němec se oproti tomu ještě mohl v několika dobových rozhovorech zmínit, že usiloval o vytvoření vlastního filmového prostoru a času. „Nešlo mi o psychologii ve vlastním slova smyslu, o přesné postižení všech vnitřních prožitků a pohnutek, ale o pátrání v podvědomí,“¹²⁾ řekl Martinu Brožovi roku 1964. O transponování vnitřního vidění hrdiny do obrazové podoby píše v souvislosti s DÉMANTY NOCI rovněž Agáta Pilátová¹³⁾ nebo Jiří Janoušek, podle něhož se „[v]nitřní realita, představy, sny, vzpomínky, vize [...] prolínají se zevní skutečností, v určitých okamžicích ji nahrazují a vytvářejí sled bezděčných obrazů, proud vědomí, který je prostředkem k hluboké sondě do lidského nitra, pokusem odhalit lidské podvědomí a odkrýt tak hloubku úzkosti i osamění ponížené existence.“¹⁴⁾ Také podle Jiřího Pittermanna má útěk chlapců z transportu smrti „jen“ funkci organizující, neboť rozhodující je tady proud vědomí jedince ve vypjaté životní situaci: „A tím se tak zcela přirozeně slévá realita s reminiscencemi a představami, často velice matnými, nekonkrétními a sno-

8) Agáta Pilátová, Nad Démanty noci. *Film a doba* 10, č. 9, 1964, s. 483.

9) Agáta Pilátová, Nad prvním filmem. S režisérem Janem Němcem o osamění, nutnosti zápasu a Démantech noci. *Kino* 19, č. 3, 1964, s. 3.

10) Jean Delmas, Jan Nemec. *Jeune Cinéma*, č. 33, 1968, s. 20.

11) Pronásledovaného manžela v O SLAVNOSTI A HOSTECH hraje Evald Schorm, podle něhož Vihanová pojmenovala měříce vody v PEVNOSTI (1994).

12) Martin Brož, O Démantech noci s Janem Němcem. *Film a doba*, č. 7, 1964, s. 366.

13) A. Pilátová, Nad Démanty noci, s. 483.

14) Jiří Janoušek, Ještě k Démantům noci. *Film a doba*, č. 3, 1965.

vými, nebo naopak zase velice ostrými a soustředěnými na detail. V každém případě netříděnými a chaotickými.¹⁵⁾ Jak postřehy recenzentů publikované v 60. letech, tak vyjádření tvůrce samotného nám minimálně u Němcova debutu potvrzují, že se při analýze filmu, soustředěné na fungování lidské mysli v konkrétní extrémní situaci, budeme ubírat plodným směrem.

Chlapci na útěku jsou v *DÉMANTECH NOCI* dva: První dost zásadně určuje osud Druhého, protože ten díky němu není sám, má spolutrpitele. Zároveň se ale Prvnímu možná stane osudným, že s Druhým vymění své boty za tuřín. Boty jsou totiž malé, způsobují Prvnímu čím dál větší bolesti a nakonec se stanou i důvodem dopadení obou chlapců jejich pronásledovateli. Netušíme však, co se v Prvního mysli děje, sdílíme totiž výhradně narativní perspektivu Druhého. Podobně je tomu u Arnošta ze *ZABITÉ NEDĚLE*. Ani on není úplně sám, přičemž zatímco tělnatá servírka Marie jej svou dobrosrdečností táhne spíše k zemi, každé setkání s malou Ingrid ze sousedství ho povznáší. Marii přitom potřebuje, aby vyžil materiálně, kdežto Ingrid mu připomíná ozvuky vzdálené dětské čistoty. Ani jedna jej však nemůže udržet při životě, ani jedna nevidí do jeho vnitřního příběhu a nenabízí vlastní. Než se ponoříme do Arnoštova vědomí, v hrubých rysech jej poznáváme skrze jeho samomluvy, jež však nejsou zdrojem kýžené sebereflexe. Arnoštovy samomluvy jsou totiž podobně jako vzácné pronesené věty Druhého co do významu pro celkové vyznění upozaděné, protože dominantní roli hrají reprezentace činných myslí postav.

Podle Dana Duty¹⁶⁾ můžeme v *DÉMANTECH NOCI* identifikovat tři narativní prostory: rovinu skutečného příběhu (čtyři dny na útěku), rovinu oneirických prožitků (vzpomínky, sny, vize) a rovinu kondicionálních sekvencí (různé varianty jedné události). Srovnatelnou strukturu ovšem nacházíme i v *ZABITÉ NEDĚLI*. Zatímco Němcovi utečenci se pohybují téměř výhradně v lesním porostu bez horizontu, Arnošt strádá ve sluncem sežehlém Josefově: les a město tvoří rovinu skutečnosti. Oneirickou rovinu pro chlapce představuje káfkovská Praha,¹⁷⁾ pro nadporučíka jsou to vzpomínky na kamarády „z bojiště“, zvláště na poručíka Ivana. Kondicionální sekvence se odehrávají po opuštění lesa nebo v nečekaně estetizovaném kasárenském městě. A třebaže s ústředními hrdiny sdílíme příběhy podle námětů kratičkých předloh Arnošta Lustiga a Jiřího Křenka, rozhodující pro naše vnímání filmu jsou právě ony oneirické a kondicionální aspekty, které Jan Němec a Drahomíra Vihanová do svých filmů dodali. Ve své zobecňující výpovědi o věčně komplikované lidské existenci se přitom nechtěl Němec, podle vlastního vyjádření, uchýlit k nabízejícím se retrospektivám z koncentračního tábora a Vihanová zase logicky nemohla příliš přímočaře vysvětlovat důvody vykořeněnosti u vojáka z povolání v socialistickém Československu. Oba proto přirozeně přistoupili k narušení a významovému rozšíření posloupného vyprávění anachronickými segmenty.¹⁸⁾

15) Jiří Pittermann, *Démanty noci*. *Kino* 19, č. 19, 1964, s. 5.

16) Mircea Dan Dutu, *Výpravěč, autor a bůh. Naratologické perspektivy a narativní techniky v české nové vlně* 60. let. Praha: FF UK 2009, s. 97.

17) Srov. Jiří Cieslar, *Když si film o něco začne říkat (Rozhovor s Janem Němcem)*. *Film a doba* 46, č. 2, 2000, s. 85.

18) Srov. *ZABITÁ, VIHANOVÁ* (2011) – dokument z Josefova, místa natáčení *ZABITÉ NEDĚLE*, obsahující rozhovor s režisérkou, v němž popisuje své tehdejší úsilí o realizaci filmu.

Interpretace časových vzorů

DÉMANTY NOCI a ZABITÁ NEDĚLE se z hlediska *pořádku* vyznačují asociačním narativním principem: Druhý i Arnošt fungují jako průhledné bytosti pro diváka, který vidí, co vnímají, na co myslí, co si přejí, co je připravuje o klidný spánek. U alkoholem poněkud zpomaleného Arnošta dojde v rámci vyprávění téměř ke dvěma desítkám změn v jeho myslí, v případě hocha, horečnatě běžícího závod o život, je to na sedmdesát vnitřních obrazů anachronického charakteru. V případě filmu Drahomíry Vihanové můžeme rozlišit typy veřejných segmentů na pomezí flashbacku a vize (odkazy na přednášky s vojenskou problematikou, společnou střelbu s druhy ve zbrani nebo hospodské pitky po práci) a soukromých kombinovaných segmentů, kde se pohybujeme na pomezí flashbacku, flashforwardu a vize (vzpomínky zejména na zlatovlásku, v níž se začne Marie proměňovat, až spolu obě ženy téměř splynou ve finální svatební scéně — obr. 1 a 2). Segmenty převážně veřejné naznačují Arnoštovo předstírané chlapáctví suveréna v uniformě (např. poučování nešikovného Ivana na střelnici nebo povyšování se na přednáškách pro záložáky), ale zoufalce bez ní (doma v tepláčkách je to hladový pijan, který vezme zavděk tvrdým skrojkem chleba). Segmenty kombinované oproti tomu načrtávají jeho lepší já coby naivního snílka, upnutého k matné vidině první lásky. Flashbacky zde najdeme především vnější a jejich funkce je doplňující, osvětlující (např. společné zážitky s Ivanem). Jejich opakování přitom nemá redundantní povahu, nýbrž výmluvně demonstruje, nakolik je Arnoštovo uvažování omezené a vzhledem k jeho způsobu života také chudé na podněty. Jak se jeho mechanicky naplňovaná existence umocňuje, skutečné vzpomínky začínají nahrazovat deliriózní vize.



Obr. 1.



Obr. 2.

V DÉMANTECH NOCI je kategorie časového pořádku naplňována ještě podstatně komplikovaněji, a to nejen proto, že anachronických projevů v mysli hrdiny je tady už vzhledem k jeho extrémní situaci více. Typ segmentů na pomezí flashforwardu a vize je postupován segmenty na pomezí flashbacku a vize — a ty oba jsou ještě konfrontovány s typem segmentů kondicionálních sekvencí. Leitmotiv především pro druhý jmenovaný typ představuje kabát s označením KL (odkaz ke koncentračnímu táboru), v němž se v rámci svého bdělého snění hrdina paradoxně pohybuje i ve své možné předlágové minulosti, i když jej přirozeně odhodil hned na počátku útěku. Byť tady vzpomíná na obyčejný život praž-

ského kluka, má na sobě ocejchovaný hábit (obr. 3). Řečeno slovníkem Henriho Bergsona, čistá vzpomínka neexistuje, nýbrž jde vždy jen o vzpomínku zatíženou tím, co následovalo.¹⁹⁾ Ostatně pomyslného ocejchování kabátem se hoch nezbavuje ani tehdy, když si ve flashforwardu možné budoucnosti představuje sebe a Prvního, jak dorazili do města a vykračují si v nových botách po pražské dlažbě. Kamera se posunuje zdola od detailu jejich obutí přes elegantní kalhoty a švihácké hůlky až k radostnému výrazu nositelů. Teprve pak můžeme vidět, že mají na sobě i přes nové ustrojení stále onen kabát s velkými písmeny (obr. 4). V klasickém koncentračnickém pruhovaném oblečení se hoši objeví jen v rámci tří vnějších flashbacků, časově těsně předcházejících úvodnímu skoku z vagónu vlaku.²⁰⁾



Obr. 3.



Obr. 4.

Vedle kostýmu je pro typ segmentů na pomezí flashbacku a vize určující důraz na detail. Hrdina se ve své rozjitřené mysli upíná k neživým objektům a věcem: myslí na městské průchody, pasáže, ulici, kam by se snad chtěl zase z lesa dostat, na dům, jeho štít, balkon, peřiny v okně, schránku na dopisy, schodiště, dveře, zvonek. Je to obrazová galerie „sběratelského vizuálního archivu“ kameramana Jaroslava Kučery, těžícího ze své znalosti umění i prvků každodennosti.²¹⁾ „Ale v tomto rozhodujícím okamžiku úmyslně představu přerušuji a uzavírám, divák tak zůstává v napětí a je přinucen domyslet si konečný obraz domova svými vlastními asociacemi, vzpomínkami. Kdybych použil konkrétních osob pro obraz domova, byli by to pro diváka noví, neznámí lidé a on by tak ztratil možnost vložit si do filmu svou vlastní zkušenost z dětství a představu domova,“²²⁾ potvrzuje Němec hypotézu, že jakmile se Druhý ocitne u dveří domova a zazvoní, původní flashback nabude charakteru flashforwardu, jehož podobu si divák může dotvořit sám. Proto je vždy částečný a často přerušovaný, jako v tomto případě, kdy si hrdina dychtivě představuje, že je

19) Srov. H. B e r g s o n, *Hmota a paměť*, s. 95.

20) Ester Krumbachová chtěla dosáhnout určité obecnosti sdělení i prostřednictvím kostýmu, a tak hochy v reálu oblékla nenápadně. O to pak písmena na kabátě ve vizích Druhého působí významněji. Srov. J. Č i e s l a r, *Když si film o něco začne říkat*, s. 84.

21) Kateřina S v a t o ň o v á, *Absurdní ekvivalent absurdního světa/ Česká staronová vlna* (v obraze Jaroslava Kučery). *Cinepur*, č. 91, 2014, s. 82. Srov. Kateřina S v a t o ň o v á, *Mezi-obrazy: Mediální praktiky kameramana Jaroslava Kučery*. Praha: NFA – FF UK – MasterFilm 2016.

22) M. B r o ů, *O Démantech noci s Janem Němcem*, s. 365.

na dosah kýženému cíli a opakovaně zvoní u zavřených dveří nebo vstupuje do oslepujícího světla (prostřednictvím přexpozování materiálu).

Posuneme-li se však od interpretace pořádku k interpretaci *trvání* ve smyslu zpomalování a zrychlování, budeme se i nadále přidržovat perspektivy Henriho Bergsona, protože obsahem vědomí hrdinů je — ať už běží, nebo se opilecky potácejí životem —, co bylo i co bude. Nástrojem zpomalování Arnoštova příběhu je atmosféra samotného vojenského městečka, představující uzavřený svět, kde čas jako by se zastavil už dávno. Hrdinova příprava na život se tady před našima očima proměňuje v přípravu na smrt, v čemž má Arnošt blízko kupříkladu k hrdinovi TATARSKÉ POUŠTĚ (1976). Poručík Drogo v ní marní svůj život v čekání na hrdinský skutek, když se však jeho realizace konečně přiblíží, je pro něho pozdě. Stejně jako Arnoštovi, i jemu unikl život mezi prsty bez jakéhokoliv smysuplného činu. Vedle záměrně tíživé atmosféry zpomalují a zároveň komentují vyprávění nápisy, objevující se na stěnách učebny, např. „Zapomeň, co jsi viděl a slyšel — mlč!“ nebo „Vy jste sůl země. Jestliže se sůl zkazí, jak se znovu stane slanou?“ Zpomalující funkci mají i náboženské symboly a skutečnost, že se pohybujeme od smrti matky²³⁾ v úvodu ke smrti jejího syna v závěru, zatímco střed filmu vyplňuje rej masek s přítomností smrtky i kama-rádovo a Arnoštovo vlastní koketování se sebevraždou. Zdá se, že pro pomyslně dusivé objetí alegorického kostlivce není Arnošt schopen fungujícího partnerského vztahu, jeho životní příběh stagnuje. Stanislava Přádná podobně diagnostikuje mužovo plané živení jako nevábnou skrumáž detailů odkazující k blížícímu se finále:

Svět se mu rozpadl na množství nesourodých a odpudivých fragmentů, na snůšku absurdních jednotlivostí, které mu zcela zakryly horizont: spirála nefungujícího va-řiče, bzučící masařka, kusy na kámen ztvrdlého chleba, oprýskaná stěna naproti po-steli, krysy s tlustými ocasy dole ve sklepe kasáren, hospodský stůl políty pivem... Takové výjevy střídavě zaplňují plátno až k nesnesitelnosti; až k poslednímu makro-detailu revolveru, který uchopí Arnoštova ruka.²⁴⁾

Oproti tomu symbolické zrychlení nastává prostřednictvím následujícího záběru na terč a kamerové jízdy po inventáři místnosti, onom místě Arnoštova dosavadního přeží-vání. V lakonické zkratce se tak představuje hrdinův právě ukončený život. Nástrojem zrychlení je rovněž vzácně užitá kontrapunktická hudba Jiřího Šusta (zvuk varhan je v opozici k Arnoštovu pragmatickému životnímu postoji).

V DÉMANTECH NOCI je pak nediegetická hudba eliminována zcela, zatímco nástroji zrychlování jsou zvuky jako už zmíněný dusot nohou, dech či vyčerpané sípání, či zvláštní zvukové efekty, např. opakované odbíjení zvonu a zejména z velké části ruční kamera, hekticky dokumentující běh o život. Příznačně vidíme hned v prvním záběru hochy ská-kající z vlaku. Nejprve zaznamenáme až jejich dopad na zem a horečnatý běh do kopce, vlak ovšem zatím nespatříme, jen ho stejně jako hlasy pronásledovatelů slyšíme. Pak usta-ne střelba a vlak odjíždí (opět pouze ve zvukové stopě) a následuje mnohoznačné ticho, zatímco kamera se s kluky hrouť do trávy, dokumentuje jejich kašel, zvracení, po nich le-

23) Od smrti blízkých se odvíjí rovněž námět Vihanové absolventského filmu FUGA NA ČERNÝCH KLÁVESÁCH (FAMU 1964).

24) S. Přádná – Z. Škapová – J. Cieslar, *Démanty všednosti*, s. 105.

zoucí mravence. Divák může mít z úprku až fyzický pocit. Objektivní kamera se změní v subjektivní, když se na věci kolem začneme dívat očima Druhého, a děje se tak změnou jejího postavení, nikoli střihem. Prostředkem zpomalování jsou pak oproti tomu kondicionální sekvence možných verzí téhož, které ale zároveň rozšiřují možnosti interpretace: Zabil chlapec selku v zájmu záchrany vlastního života, či nikoli? Co se stalo doopravdy v tramvaji, do níž Druhý opakovaně nastupuje? Přežili kluci svůj závod o život, nebo zůstali ležet mrtví na cestě? Nadbytečné nejsou ani opakované flashbacks zpomalující vyprávění, neboť při jejich každém dalším uvedení dochází k potvrzení významu, či dokonce k jeho změně. Například když se coby diváci poprvé vracíme prostřednictvím vnějšího flashbacku do jedoucího vlaku, máme si ujasnit, že První teď kulhá, protože si tehdy s Druhým vyměnil boty za tuřín, ale ty jsou mu malé, a proto trpí. Vracíme-li se posléze do vlaku znovu, už je to proto, že tato výměna se stala příčinou nejen fyzické bolesti, ale i osudné skutečnosti, že První nebyl pro sepsi schopen naskočit do nákladáku, a tak zachránit sebe i Druhého před pronásledujícími starci. Vnitřní flashback, který v závěru opakuje skok dvojice z vagónu do krajiny, představuje narážku na vlastní minulost tohoto vyprávění. Dostáváme se do časové smyčky, v jejíchž mantinelech se pohybují dvě lidské bytosti na věčném útěku, protože vždy se najde někdo, kdo je bude mít potřebu pronásledovat.

Aspektu *frekvence* jsme se částečně věnovali už v rámci popisu možností, které zahrnuje aspekt trvání. Opakování událostí v ZABITÉ NEDELI potvrzuje Arnoštův ubíjející způsob života, kde jediné vykročení z každodenní rutiny představuje večerní popíjení v hospodě, ale i to je nakonec stereotyp svého druhu. Když si jde Arnošt za Marií půjčit peníze na další povražení, slyšíme ve zvukové stopě, že jej žena odmítá, zatímco v obraze vidíme pouze nadporučíka, jak jde střídavě po schodech nahoru a dolů, což nasvědčuje, nakolik se jedná o opakovanou situaci. Snové návraty či hypotetické představy o vysněné dívce se rovněž objevují vícekrát, mají jen pozitivnější náboj. Předsmrtná vize svatby ve třech, kde je nevěstou Marie i zlatovláska, naznačuje nerozhodnost hrdiny v retrospektivním i perspektivním vyprávění. V DÉMANTECH NOCI se pak opakovaně vracíme do lesa, k živé i mrtvé selce, do zdánlivě nekonečné tramvaje, k pražským reáliím, k detailům připomínajícím domov, k neznámé dívce, cestě na hřbitov. Příkladem časového navracení se jsou zmíněné kondicionální sekvence, které zprostředkovávají několik možných verzí téže události. Když hladový Druhý vstoupí do chalupy na samotě, v obavách vyčkává, zda mu selka ukrojí krajíc chleba, a přitom uvažuje, zda by ji neměl zabít, aby ho neudala. Třeba by jej žena ale mohla také začít svádět a on by ji pak přece zabil. A další obraz zase naznačuje, že by mu stejně tak mohla podat chleba beze slova a on by ji pro jistotu ze strachu z prozrazení usmrtil stejně. Jak vše doopravdy proběhlo, to se přesně nedozvíme, v každém případě žena zůstane stát v okně a vyprávění je bohatší o několik nerealizovaných možností, nepotvrzených hypotéz či podmíněných tvrzení. Záleží na úhlu pohledu diváka, zatímco cílem díla je nevolit a nechat rezonovat všechny varianty toho, co by se v chalupě eventuálně mohlo přihodit. Stejně je tomu i s chlapcovým opakovaným nastoupením do pomyslné nekonečné tramvaje v jedné z mnoha jeho horečnatých vidin nebo s finálními sekvencí, kdy napřed vidíme oba hochy mrtvé na cestě a posléze znovu mizet v lese.

Zvláště intenzivní je sekvence s třikrát padajícím stromem, pokaždé ve větším detailu. V mysli vyčerpaného Druhého představuje kácející se vysoký smrk koncentraci ohrožení, gradaci zoufalství. S Prvním se právě ocitli na kamenitém poli, jehož obtížné překonání

jen násobí jejich kalvárii. V možném flashforwardu chlapec na své tváři znovu ucítí hemžení mravenců, probírá se ze strnulosti a odhodlává k pokračování ve vysilujícím úniku. Při běhu jsou jeho myšlenkové obrazy bodové, okamžiky z minulosti či sněné budoucnosti zůstávají osamělé a nesnaží se vždy srozumitelně navázat na přítomný okamžik. Jak se zápas o život zintenzivňuje, frekvence opakování obrazů se zvyšuje a také se znejasňuje rozdíl mezi vzpomínkami a záblesky možné budoucnosti. Základní divácká touha po katarzi, završení a uzavřenosti díla je definitivně „zmařena“ právě tehdy, když vyjde najevo, že chlapci neskáčou z vlaku znovu, ale že je to zase poprvé.

Funkce změn v činné mysli

Oba analyzované tituly jsou výjimečné tím, že pracují ve významné míře s obrazy *činné mysli* svých hrdinů. Ve scénáři *DÉMANTŮ NOCI* stroze pojmenovaný chlapec jako Druhý právě vyskočil z vlaku, který jej s druhem v útěku odvážel do dalšího koncentračního tábora, a běží doslova o život. Nadporučík Arnošta v *ZABITÉ NEDĚLI* sice zdánlivě deprimuje jen ona další zabitá neděle, avšak ve skutečnosti se ocitl na dně své vleklé existenciální krize. Zatímco Druhý se, možná marně, snaží přežít, jeho „spojenec“ v uniformě Arnošt naopak ztrácí sílu čelit marnosti svého nahodilého životního směřování. Štvané oběti doby — jedna pronásledovaná nejprve německými důstojníky, nato sudetskými starci, druhá vyprázdňenou mocí a vlastními vnitřními démony — nacházejí se ve stádiu fatálního ohrožení, které motivuje k rekapitulaci nejdůležitějších životních okamžiků.

Máme-li si uvědomit zákonitosti obou vyprávění, je třeba sledovat každou změnu v mysli jejich ústředních postav, jejich množství i rozsah. V mysli Druhého dojde během vyprávění k 69 změnám, jen poslední změna se odehrává mimo jeho dosah, z pozice vševedoucího vypravěče. Stejně je tomu i v případě Arnošta, který se „zamyšlí“ celkem 18krát, poslední 19. změna je už za horizontem jeho žité existence. Obě struktury jsou tedy v technickém smyslu uzavřené: první končí ve smyčce a druhá smrtí hlavního hrdiny, v narativním smyslu však otevřené: hoši běží „dál“ a jejich cíl zůstává v nedohlednu, Arnošta nahrazuje Ivan, jehož příběh se bude pravděpodobně odvíjet velmi podobně. Ani jedna ze zápletek tak nesměřuje k uspokojivému rozuzlení, ke zklidňující katarzi, nýbrž utvrzuje diváka ve frustraci a bezvýchodnosti z nastolené situace.

Rovněž délka jednotlivých změn dokládá razantní přítomnost minulosti a budoucnosti v mysli zkoumaných postav, v obou případech obrazy těchto vnitřních změn zaujmají jednu čtvrtinu času z celkové délky filmu a vzhledem k jejich množství máme oprávněný dojem, že jejich dosah je i větší. V rovině skutečného příběhu je Druhý velmi aktivní, neboť běží závod o život, vše vykonává téměř mlčky, jeho mysl je však horečnatá, hektická, rozsah jednotlivých změn několikaveršinový. Rovinu oneirických prožitků, mající podobu vědomých a nevědomých asociací, vzpomínek, vizí a tužeb, doplňuje rovina kondicionálních sekvencí, rozšiřující vyprávění o různé varianty průběhu téže události, přitom se obě odvíjejí výhradně od vnitřního života osudem deptaného hrdiny, a rovinu skutečného příběhu tak výrazně upozadují. Arnošta ke zvláštní fyzické ani duševní aktivitě rozhodně nic neinspiroje, ale i jeho mysl tkví podobnou měrou v minulosti. Byť není jako Druhý ohrožen na životě bezprostředně, jeho existence je natolik bezvýchodná, že vnitřní

obrazy jeho minulosti, kombinované s vizemi a předjímáním budoucnosti, představují taktéž pro něho jedinou formu úniku před naprosto neuspokojivě naplňovanou rovinou jeho skutečného příběhu.

Jednotlivé vnitřní změny v myslích hlavních protagonistů DÉMANTŮ NOCI a ZABITÉ NEDELE mají podobu flashbacku, flashforwardu či vize. Ty už jsme si pracovníě rozčlenili do segmentů. V případě DÉMANTŮ NOCI se objevuje typ segmentu na pomezí flashforwardu a vize, který obsahuje opakovanou vizi nedostupného domova. V segmentu na pomezí flashbacku a vize vzpomíná hoch na předkoncentračnickou minulost a segment kondicionální zahrnuje události, které se nestaly, ale pravděpodobně se stát mohly. U ZABITÉ NEDELE je to typ segmentu na pomezí flashbacku a vize a segmentu na pomezí flashbacku, flashforwardu a vize, přičemž ten první zahrnuje události spíše veřejné povahy a ten druhý Arnoštovy soukromé pocity. Abychom si ukázali, jak členitý je půdorys filmových krajin obou příběhů, vypůjčme si mimořádně z gramatiky jednu její slovesnou kategorii jakožto nástroj pro rozdělení jejich časových pásem. Tak snadno zjistíme, že pro první typ segmentu prvního filmu je příznačný čas předbudoucí, pro druhý předminulý; jakmile však dojde k novému bezprostřednímu ohrožení na cestě v podobě staříků-lovců, vnější flashbacky jsou nahrazeny vnitřními, a tak i čas předminulý časem předpřítomným, tedy že se vracíme k něčemu, co už jsme viděli jako přítomnost. I když je struktura ZABITÉ NEDELE jednodušší, není tomu tak vzhledem k časovým rovinám. V prvním typu segmentu se hrdina pohybuje na pomezí času minulého a předminulého (viz flashback ve flashbacku při jednom z rozhovorů s Ivanem) a v druhém pak je rozkročen mezi časem předbudoucím, minulým a předminulým (viz sekvence, v níž si jde/šel/ půjde půjčit peníze). Původní flashbacky jsou postupně vytlačovány flashforwardy, první typ segmentu je nahrazován druhým, a to jak hrdinova mysl nabývá stavu předsmrtného deliria a uniká realitě.

Na rozdíl od ZABITÉ NEDELE lze v rámci DÉMANTŮ NOCI vnímat rovněž kapitoly (Útěk, Selka, Lovci, Útěk), které nás znovu přivádějí k existenci časové smyčky a ujištění, že expozici příběh chlapců na útěku začíná i končí. V činné mysli Druhého dochází v 35. minutě filmu k tak horečnatému nakupení paměťového obsahu, že tady můžeme hovořit o bodu kulminace, který trvá celých šest minut. Po čas tohoto flashbacku se nashromáždí a zopakují všechny podstatné paměťové motivy, k nimž se Druhý dosud ve své mysli upínal. Tato sekvence představuje jádro celého vyprávění i shrnutí životního příběhu Druhého, které není zdaleka tak tristní jako v případě Arnoštova posmrtného odkazu v podobě stručného seznamu předmětů a zařízení. Bod kulminace navíc těsně předchází bod zlomu, týkající se otázky výměny vedoucí pozice mezi chlapci. Fakt, že se o Prvním nedozvíme vůbec nic (není součástí minulosti Druhého), nasvědčuje tomu, že se hoši poznali až ve vlaku. Vyčerpaný Druhý se cestou dvakrát pokusí aspoň o fyzické přiblížení („Pojď blíž ke mně.“), jehož potřeba je vyvolaná prostým pudem sebezáchovy, ale na jeho úsilí První, trpící v malých botách, nereaguje. Do 34. minuty je to on, kdo vede, působí dojmem silnějšího. Tehdy se však situace mezi chlapci mění, protože to byl Druhý, kdo u selky obstaral jídlo. Od této chvíle určuje směr sám, kulhajícího Prvního podpírá a je to vždy zase on, kdo se znovu a znovu pokouší o jejich záchranu. Přestože kontakt mezi utečenci je minimální, ke společnému útěku je evidentně přivedla jen shoda okolností, Druhého nikdy nenapadne netečného Prvního opustit a zanechat jej jeho osudu. Sisyfovský úděl sdílají bez protestů.

Závěr

Je až zarážející, co všechno hrdiny filmových debutů Jana Němce a Drahomíry Vihanové spojuje: oba jsou od zbytku světa prakticky izolovaní, a přitom je ten fatálně ohrožuje, oba se vrací v myšlenkách k domovu, přáteli i ztracené lásce, oba nemají co jíst (ovšem Arnošt si za to může sám) a jejich vzpomínky jsou jim jedinou potravou, duševní vzpruhou, útočištěm, jež má někdy podobu až hypnotického vytržení. Druhý i Arnošt se potácejí mezi žitou realitou, vlastními minulými prožitky a jejich vizemi, které se v kritických chvílích množí. Určující je pro ně kostým, ať už je to vojenská uniforma nebo ocejchovaný plášť. *DÉMANTY NOCI* a *ZABITÁ NEDELE* jsou filmy bez katarze, bez konce, bez dechu a bez oddechu pro postavy i pro diváka.

Interpretace stěžejních počinů Němce a Vihanové nám ukazuje bohatost jejich filmového jazyka: spojení roviny skutečné dějové, oneirické pocitové i možné kondicionální oba tvůrci dosáhli díky jejich vzájemné funkční provázanosti, kdy se všechny roviny přelévají bez nároku na rozhodnutí, kde přesně která začíná a končí. Identifikace a rozlišitelnost flashbacků, flashforwardů a vizí je leckdy komplikovaná a záměrně zamlžená. Jejich přiznaným vzorem ve způsobu kladení časových vrstev byl francouzský režisér Alain Resnais, který těsnou souvislost přítomnosti a vzpomínek vedle flashbacků také demonstuje dlouhými jízdami kamery, vyjadřujícími časovou kontinuitu, nebo prostřednictvím detailů, kdy obraz, gesto, ruka na polštáři vyvolají asociace na minulé děje.²⁵⁾ Přesného načasování významových spojů však tehdejší začátečníci dosáhli zejména díky spolupráci se zkušeným střihačem Miroslavem Hájkem.²⁶⁾ Společná, byť zprostředkovaná, jim byla blízkost s realitami světa a díla Franze Kafky: Němec uvádí, že v pražských vizích Druhého důsledně volil místa, kudy spisovatel chodil,²⁷⁾ Vihanová jako by se pohybovala v *ZABITÉ NEDELI* i v *PEVNOSTI* v kulisách jeho *Zámku*. Zůstaneme-li však u filmařských vlivů, podstatně více než o Resnaisově vlivu Němec hovoří o svém zaujetí surrealistickou poetikou Luise Buñuela (viz např. odkaz na sekvenci s mravenci z *ANDALUSKÉHO PSA*, 1928) a dílem Roberta Bressona, hlavně jeho chápáním postav coby modelů (nejvíce ve filmu *K SMRTI ODSOUZENÝ UPRCHL*, 1956).²⁸⁾ Společný Bressonovu a Němcovu filmu není totiž námět o mladých mužích na útěku před jistou smrtí, ale i analytický přístup ke snažení hrdinů, demonstrováný častou blízkostí kamery (výrazné polodetaily). U Němce přitom nelze pominout ani onen formativní vliv Ester Krumbachové, která už uchopením kostýmů chlapců i starců zásadně posunula vyznění celého filmu.²⁹⁾

25) Srov. Gilles Deleuze, *Film 2. Obraz-čas*. Praha: NFA 2006, s. 51.

26) „Když se hledá něco společného na nové vlně, tak Hájek byl jednou z klíčových osobností. Vážně, génius střihu. /.../ Nad filmem jsme nikdy žádné intelektuální debaty nevedli, ale jemu stačilo podívat se na tvář a už věřil. Nechci z toho dělat nějakou mystiku, čtení myšlenek, ale on mě intuicí vedl – až ke konečnému výsledku. Profesionálové ho ctili, v prestižním časopise *Films and Filming*, kde udělovali cenu roku, jakousi evropskou variantu Oscara, v době, kdy ještě nebyli Césaři, tam dostal za *DÉMANTY* cenu „nejlepší světový střiháč roku“. V *DÉMANTECH* je znát jeho nesmírně pevná ruka, vždyť ten film je vlastně nesmyslný, sám bych jej střihl do dneška.“ Srov. J. Čiělár, *Když si film o něco začne říkat*, s. 82.

27) Tamtéž, s. 85.

28) Tamtéž, s. 82.

29) Tamtéž, s. 84.

Podíváme-li se na přetrvávání analyzovaných postupů i motivů u Drahomíry Vihanové a Jana Němce v 90. letech minulého století, kdy se oběma podařilo navázat na svoji novovlnnou kariéru, zůstali oddáni jak svým námětům, tak jejich vidění. Vihanová natočila v návaznosti na ZABITOU NEDĚLI černobílou PEVNOST, kde se jejímu hrdinovi ozývá potlačovaná minulost ve zvukových flashbacích. Rovněž následující ZPRÁVA O PUTOVÁNÍ STUDENTŮ PETRA A JAKUBA (2000) má velmi náročnou strukturu, skládající se ze současných dějů a prolínajících se typů vzpomínkových segmentů, kdy jeden patří Petrovi, zatímco ten druhý, klíčový — dokumentující minulé tragické události — zase Jakubovi. Přátelé se už ve skutečnosti nesetkají, ale skrze své reminiscence spolu vedou neustálý dialog. Němec se pak v porevolučním období chopil filmového média především jako nástroje sebereflexe a demonstrace vlastního pohledu na svět. Filmy JMÉNO KÓDU RUBÍN (1996), NOČNÍ HOVORY S MATKOU (2001) a HOLKA FERRARI DINO (2009) využívají značného množství dokumentárního a fotografického materiálu právě ve funkci retrospektivního vyprávění. V prvním zmíněném filmu jsou současní hrdinové konfrontováni s historickým materiálem obrazovým i zvukovým, ve druhém se vše točí kolem bodového flashbacku v podobě matčiny podobenky a v posledním paradokumentu o vlastní emigraci využívá režisér kdysi natočeného záznamu v kategorii rodinných snímků. Zásadní rozdíl mezi oběma umělci je ten, že Vihanová se drží svého poměrně jednoznačně vymezeného tématu osamělého jedince, bezradného v kontaktu s většinovou společností, zatímco Němcův hrdina (leckdy on sám) se postupně stává životaschopnějším a odhodlanějším, a to dokonce i k historické konfrontaci.

Chápeme-li spolu s Gillesem Deleuzem flashback a flashforward jakožto nástroje filmové narace schopné zprostředkovat vztah aktuálního obrazu a obrazu-vzpomínky,³⁰⁾ můžeme pak filmy analyzovat podle toho, jak s těmito nástroji režiséři nakládají, jak je využívají při své práci s časem. Pro tvorbu Jana Němce a Drahomíry Vihanové se takový druh rozboru jeví jako zvláště příhodný: veškeré projevy anachronie ve smyslu změny v časovém pořádku filmového díla je zajímaly od jejich školních prací až po filmy poslední. Na filmech DÉMANTY NOCI a ZABITÁ NEDĚLE jsme si však mohli ukázat, že každé takové narušení posloupnosti vyprávění, ať už obrácené směrem k minulosti, budoucnosti nebo k časově nepostižitelnému vnitřnímu myšlenkovému obrazu, mělo pro výsledek rozvíjející charakter a pro diváka výrazný emocionální náboj. Byla to anachronie zvláštního druhu, již ve slovníku budeme hledat marně, anachronie představovaná činnou myslí hrdinů v osudové životní etapě, řekněme anachronie existenciální.

Briana Čechová působí v NFA jako vedoucí kurátorka se specializací na francouzskou, ruskou a českou kinematografii. Ve své disertaci, z níž vychází i tato případová studie, se věnovala tématu *Flashback jako narativní prostředek pro vyjádření paměti. Československá nová vlna v zrcadle flashbacku*.

30) G. Deleuze, *Film 2. Obraz-čas*, s. 60.

Citované filmy:

Andaluský pes (Luis Buñuel, 1928), *Démanty noci* (Jan Němec, 1964), *Fuga na černých klávesách* (Drahomíra Vihanová, 1964), *Holka Ferrari Dino* (Jan Němec, 2009), *Jméno kódu Rubín* (Jan Němec, 1996), *K smrti odsouzený uprchl* (Robert Bresson, 1956), *Noční hovory s matkou* (Jan Němec, 2001), *O slavnosti a hostech* (Jan Němec, 1966), *Pevnost* (Drahomíra Vihanová, 1994), *Tatarská poušť* (Valerio Zurlini, 1976), *Zabitá neděle* (Drahomíra Vihanová, 1969), *Zabitá, Vihanová* (Dominik Krutský, 2011), *Zpráva o putování studentů Petra a Jakuba* (Drahomíra Vihanová, 2000).

SUMMARY

Rendition of The Thinking Mind in the Feature Film Debuts of Jan Němec and Drahomíra Vihanová

Briana Čechová

DIAMONDS OF THE NIGHT (1964) and SQUANDERED SUNDAY (1969) are feature film debuts and, at the same time, prominent works of their authors, the representatives of the Czech New Wave, Jan Němec and Drahomíra Vihanová. The study focuses on one fact the two films have in common: internal contents of protagonists' memory signal larger scope and concentration of meaning than images of their present acting. A comparative analysis of the two films is inspired by the philosophy of memory of Henri Bergson and is terminologically based in the narrative analysis of Gérard Genett and Uri Margolin's concept of the "thinking mind". It aims to describe and interpret temporal layers and their relations in the two works and demonstrate, based on their functioning, the ability of film medium to present the activity of human mind, and in this sense to enter the fictive mind of its bearer. Employing Genett's terminology, the study identifies every manifestation of anachrony — changes of temporal arrangement — that represent the extension of the narrative field. The findings of the presented study comprise the interpretation of temporal patterns and the discovery that there is an anachrony typical for these authors, constituted by the thinking mind of protagonists in a crucial period of life, which is designated in the study by the term "existential anachrony".

Šárka Gmitterková – Ondřej Pavlík

Transmédia mohou být fantastickým sociálním nástrojem

Rozhovor s Matthewem Freemanem

Matthew Freeman působí jako odborný asistent v oboru médií a komunikace na College of Liberal Arts při univerzitě Bath Spa ve Velké Británii, kde také řídí Media Convergence Research Centre. Ve svém výzkumu i publikacích se doposud zaměřoval zejména na kulturu produkce a historie transmediálního vyprávění. Věnuje se rovněž mediálnímu branding, kultuře konvergence a různým metodologickým přístupům k výzkumu mediálních průmyslů. Spolu s Carlosem A. Sclarim a Paolem Bertettim vydal studii o transmediální archeologii napříč různými sférami populární kultury — *Transmedia Archaeology: Storytelling in the Borderlines of Science Fiction, Comics and Pulp Magazines* (Palgrave Pivot, 2014). V roce 2016 vyšla jeho příručka ke studiu a výzkumu mediálních průmyslů *Industrial Approaches to Media: A Methodological Gateway to Industry Studies* (Palgrave Macmillan); stejně tak jeho monografie k historii transmediálního vyprávění *Historicising Transmedia Storytelling: Early Twentieth-Century Transmedia Story Worlds* (Routledge). Koncem dubna 2016 o těchto tématech přednášel na Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně.

Šárka Gmitterková (ŠG): *Vaším hlavním přínosem výzkumu transmédií je historické ukotvení dané problematiky. Během druhé světové války západní mocnosti užívaly transmediálních strategií k podpoře vládních osvětových a náborových kampaní a válečné propagandy. Oproti minulosti současnost spojuje transmédia s komplexními příběhy, reklamou a komerční sférou. Dají se dnes vůbec najít případy, v nichž transmédia slouží primárně sociálním nebo politickým cílům?*

Existují určité fáze, kdy jsou transmédia spíš obchodní praxí, jindy ustupuje tento rys do pozadí. V každém období však můžeme najít dostatek jak komerčních, tak osvětových příkladů. V Anglii například máme „Red nose day“, charitativní projekt, který vybírá peníze na zlepšení situace znevýhodněných dětí. Kampaň skrz řadu mediálních kanálů oslovuje potenciální dárcy a v poslední době organizátoři zapojili také transmediální vyprávění, nikoliv však ve smyslu vytváření fikce nebo fikčního světa. Jak sociální média nebo digitální platformy, tak tradiční komerční produkty jako kniha nebo ročenka sledují stej-

ný cíl — informovat, vzdělávat a přesvědčit veřejnost, aby projekt finančně podpořila. V tomto ohledu transmédiá fungují, protože se sdělení dostane mnohem dál, k většímu počtu recipientů, než kdy zasáhne televize v sobotu večer. Existují i další efekty takto nastavené kampaně — sdělení se šířením a opakováním v různých mediálních kanálech násobí a zesiluje. Pro příjemce je těžší podobným akcím uniknout, protože jim zasahují do života skrz sociální sítě jako Facebook. Přesně z těchto důvodů má uvedená strategie často také politický nebo sociální dopad, v tomto případě tedy darování peněz charitě. Míra těchto dopadů se liší zem od země a také s přihlédnutím k účelu kampaně, ale podle mého soudu najdeme vždy příklady komerčních i nekomerčních projektů.

Ondřej Pavlík (OP): Opravdu můžeme hovořit o vyprávění, když nejde o fikci?

To je velmi dobrá otázka. Myslím, že přesně proto namísto jednoduchého výrazu transmédiá stále častěji užíváme adjektivum — transmediální něco. Když máme co do činění s nonfikční, politickou a sociální stránkou tohoto fenoménu, objevuje se pozvolna termín transmediální branding, což je koncept, který používají i dokumentaristé hovořící o svých projektech. V zásadě jde o podobný princip jako v případě fikčního vyprávění, jen v obecnější rovině — šíří se poselství, významy nebo obrazy napříč různými mediálními platformami. Je příznačné, že u nonfikčních příkladů migrují přes několik mediálních kanálů spíše témata než postavy nebo zápletky.

ŠG: Váš historický výzkum transmediálního vyprávění hledá historické kořeny tohoto jevu. Na začátku 20. století se objevily první případy spojené s industrializací; následovala éra licencování a standardizace a během druhé světové války představovaly výrazný impuls vládní politika a propaganda. Nicméně tyto závěry platí hlavně pro americký kulturní a politický kontext. Můžeme tedy záběr rozšířit nejen horizontálně ve smyslu historické perspektivy, ale také vertikálně? To znamená — existují mimo globálních blockbusterů a jejich strategií také lokální specifika? Mohou kulturní průmysly malých národů používat transmédiá svým vlastním, často jedinečným způsobem?

Přesně tuto oblast bych rád podrobil hlubšímu výzkumu, protože se domnívám, že mé dosavadní závěry nelze aplikovat globálně. Dokonce jsem si uvědomil, že když srovnáte minulost a přítomnost transmédií v jediné zemi, jde o dvě naprosto rozdílné věci. Například vláda využívala transmédiá jen během druhé světové války a dnes takové hledisko již neplatí. Podle mého soudu je vždy užitečnější mít na paměti specifický kontext — různé věci v různých historických momentech, v různých kulturách a navíc z řady důvodů vedou k zapojení transmédií. Bylo by proto nebezpečné tvrdit, že závěry mého amerického výzkumu platí i v dalších státech. Je proto vhodné začít v každé zemi od začátku, vzít v potaz její kulturní průmysly a dědictví, společnost a také mediální síť, abychom pochopili, zda tu vůbec existují podmínky pro rozvoj transmediality. A pokud ano, jaké mechanismy ji sytí a formují? Skvělým příkladem budiž Kolumbie, kde jsem začal s takto orientovaným výzkumem. Kolumbijci velmi razantně odmítají transmédiá v jejich komerčním rozměru. Podle nich nesouvisejí s Hollywoodem, blockbustery a navyšováním zisků; naopak, transmédiá pro ně fungují jako skvělý sociální nástroj, který pomůže sjednotit rozdělený kolumbijský národ. Lidé si tu prošli řadou násilných a útrpných událostí; jednotlivé příběhy a/nebo z nich plynoucí ponaučení sdílené přes několik mediálních platform může být

efektivnější než šíření přes jediný komunikační kanál. V tomto případě se samozřejmě výrazně odkláníme od přemýšlení o standardizaci, reklamě nebo brandingu. Kolumbijské praktiky jsou zcela odlišné od převládajících strategií, postupů a mechanismů, a právě proto si myslím, že se musíme věnovat každé zemi zvlášť a nesnažit se o univerzálně platná tvrzení.

OP: Příklad Kolumbie mě přivádí k další otázce. Minulý rok Netflix uvedl velmi úspěšný seriál Narcos o drogové válce v 80. letech, který pracuje s řadou veřejně známých kolumbijských osobností a uskupení — Pablo Escobar, Luis Carlos Galán, Medellínský kartel... Propagace se opírala také o transmediální strategie — například webová stránka „Cocainomics“ obsahovala videa z oblasti Medellín, vypovídající o obyvatelích a kultuře proměněných temnějších obdobích kolumbijské novodobé historie. Netflix je globální televize sídlící v USA; výše uvedený příklad sice slouží primárně jako reklama na seriál, ale zároveň komunikuje povědomí o důsledcích drogového byznysu. Je možné, že se kolumbijský přístup k transmédiím touto cestou rozšíří a ovlivní americký, nebo dokonce globální postoj?

Tahle věc má dvě stránky. Za prvé je zapotřebí si uvědomit, že o čem se tu doopravdy bavíme, je amerikanizace, která se zdaleka netýká jen transmédií. Netflix jako globální mediální platforma praktikuje postupy, které mají celosvětový dosah, jsou úspěšné v Americe a efektivní ve Velké Británii. Určitě bychom tedy našli vazby mezi kolumbijskými televizními programy a těmito postupy. Ale na druhou stranu nesmíme minout ani téma lokalizace. Možná si kolumbijská kultura osvojuje některé z těchto dominantních strategií, ale to neznamená, že je používá stejným způsobem. Tohle je jiný kontext, cílí se na jiné publikum, i když obojí spadá pod globální značku Netflix. Sám jste to řekl — vytváří se tu povědomí o produktu i problému cestami, po nichž se blockbuster nemá zájem vydat. Pokud Netflix úspěšně přitáhne celosvětovou pozornost k nějaké lokální záležitosti, další země se začnou zajímat jak o dané téma, tak o způsoby jeho zprostředkování. Určité strategie tak mohou migrovat skrz platformu Netflixu do mnohem specifitějších kontextů. A s největší pravděpodobností znovu projdou lokalizací, aby poučily obyvatelstvo jiného státu o místním, neméně důležitém problému. Uvedený proces ale nikde nebude probíhat stejně. Domnívám se tedy, že vždy budeme svědky vyjednávání mezi transmedialitou a jejími strategiemi ve velkém měřítku a menší, odlišnou a ve finále lokalizovanou praxí.

ŠG: Na univerzitě Bath Spa vyučujete hlavně mediální a komunikační studia, ale kromě toho také vedete Centrum pro výzkum mediální konvergence (Media Convergence Research Center). Jeden z aktuálně vyvíjených projektů se jmenuje Transmedia Earth Conference, v němž zkoumáte působení transmédií v rámci a napříč národními kulturami. Příklad Kolumbie a jejího odlišného přístupu k možnostem transmediálního vyprávění je zřejmě stěžejní, nicméně rýsují se už v tuto chvíli další lokální specifika? Například tendence upozadovat online platformy ve prospěch tradičnějších mediálních kanálů nebo šíření obsahů, které zatím nejsme zvyklí přijímat tímto způsobem jako uměleckou filmovou produkci nebo dokumentární snímky?

Musím přiznat, že projekt Transmedia Earth je stále v počáteční fázi. Plánujeme výroční konferenci a sborník k tématu globálního výzkumu transmédií a již dosavadní diskuze s účastníky a autory dílčích studií přinášejí řadu podnětných případů. Práce Carlose Sco-

lariho, Mar Guerrery-Pico a Maria-Josefy Establés-Heras ukazuje na limity transmediality v současné španělské mediální produkci, dané hlavně crowdfundingem. Melanie Bourdaa tvrdí, že ve Francii na sebe transmédiá berou roli národního kulturního dědictví, zatímco Indrek Ibrus a Maarja Ojamaa vnímají transmédiá jako mechanismus, který sice podporuje kulturní heterogenitu, ale také vynucuje stabilitu a soudržnost udržováním relevance historických mediálních textů. Asi nejzajímavějším příspěvkem se v tuto chvíli jeví výzkum Eve Carignan, která analyzuje mediální pokrytí teroristických útoků v Kanadě, aby ukázala, jak mohou transmédiá přispět k politické radikalizaci. Dokumentární tvorba není spojená s jedinou mediální formou, ale je k vidění na filmovém plátně, v televizi i na webu, a proto ji nalezneme ve všech výše naznačených případech.

ŠG: Svůj výzkum historického rozměru transmédií jste ukončil v 60. letech, která uzavírají první fázi vývoje tohoto fenoménu. Transmédiá se ale po roce 1980 znovu vrací, i když už v docela jiné podobě. Můžete nabídnout nějaké vysvětlení pro tuto dvacetiletou pauzu — tedy kromě zhroucení a opětovného ustavení studiového systému?

Pád studiové éry tento vývoj jistě ovlivnil. Ne náhodou se transmediální vyprávění poprvé objevilo v éře industrializace a poté znovu v 80. letech 20. století, v období nástupu mediálních konglomerátů. Přesto i ve dvou uvedených dekadách transmédiá operovala, jen ve skrytějším, ne tak viditelném režimu. Jejich fungování se odvíjelo kolem licencování a možnosti prodávat hračky spojené s konkrétními mediálními produkty. Ale mějme také na paměti, že 70. léta se v Americe nesou ve znamení Nového Hollywoodu. Rozpočty na jednotlivé filmy poklesly, snímky cílily na dospělé publikum; nástup režisérů jako Martin Scorsese nebo nezávislých filmařů přinesl étos umělecké kinematografie, jemuž odpovídaly vyzrálejší a sofistikovanější tituly. Tento postoj nepředpokládá výrobu sequelů ani merchandising právě kvůli zpracovávaným námětům, výsledné povaze obsahu nebo cílovému publiku. Všechny tyto faktory stojí proti zapojení transmédií, která jsou, obecně vzato, ve své podstatě komerční strategií, vhodnou pro masový trh. Transmédiá zkrátka nezapadala do kulturního dění a celkové atmosféry 70. let — a to je hlavní příčina jejich tehdejšího útlumu.

ŠG: Je tedy zřejmé, že transmédiá skutečně souvisí primárně s konceptem spotřební kultury, kterou nejlépe vyjadřují blockbustery, nové technologie a mediální konvergence. Pokud tedy odhlédneme od lokalizovaných a/nebo historických výzkumů, otvírají se v tomto ohledu další možnosti bádání? Například téma performativity, důležitosti vzhledu a formy jednotlivých produktů anebo nuancovanější pohled na diváckou odezvu?

MF: Napadají mě dvě oblasti. První souvisí se specificitou jednotlivých médií. Když hovoříme o transmédiích, zejména o médiích a konvergenci (a sám nejsem výjimkou), pak máme tendenci předpokládat, že všechna média fungují na podobné bázi. Všechno je „obsah“ a média jsou „platformy“, skrz které se dají vyprávět různé části příběhu. Takový přístup s sebou ale nese riziko, že se přestaneme zabývat tím, co individuální platformy vlastně dělají a jak se jedna od druhé liší. Když hovoříme o filmu, opíráme se o několik základních předpokladů — jde o vizuální médium, které nabízí spíš pasivní divácký prožitek. Na druhou stranu, hry se sice také spoléhají na vizuální stránku, ale iniciují už mno-

hem aktivnější participaci, protože skrz postavy hrajeme, spíš než abychom je pouze sledovali. Místo spoléhání se na tato základní tvrzení bychom měli analyzovat různé mediální platformy v kontextu transmediálního vyprávění — proč volba padla na konkrétní platformu a ne na jinou a jak tato přispívá ke konstrukci, artikulaci a šíření postav, příběhů, světů a témat. I když žijeme v éře konvergence, média vždy byla, jsou a budou rozdílná. Pamatovat na tyto difference a věnovat jim náležitou pozornost je velmi důležité.

Druhá oblast se částečně týká performativity. Dosavadní koncepce hvězdnosti, celebrit a herectví vždy souvisely s transmedialitou, protože žádná slavná osobnost se nikdy nevyskytuje jen na jedné platformě. Přemýšlet o hvězdných obrazech ve smyslu transmediálního vyprávění může představovat výzvu — jak mohou známé tváře migrovat napříč platformami a jak diváci těmto přesunům rozumí? Jak to, že nás nemate vidět stejného herce ve filmu a pak v docela jiném kontextu na sociálních sítích? Na čem se zakládá naše vědomí, že tu existuje spojitost, ať už na bázi fikce, či nikoliv? Podle mého soudu přesně tyhle dvě věci bádání v oblasti transmédií stále zanedbává — specifika jednotlivých médií a úvahy o hercích, performativitě a pohybu slavných lidí skrz různé mediální platformy.

ŠG: V jedné ze svých lekcí zde v Brně jste se zamýšlel, zda je nadále nutné udržovat hranice mezi dílčími oblastmi výzkumu médií — jsme filmoví historici, mediální badatelé nebo teoretici televize? Nezní ve světle Vaší předchozí odpovědi takové prohlášení rozporuplně? A jak uvažujete o sobě, jste teoretik médií, filmový historik nebo badatel v oblasti kulturních studií?

MF: Jsem si vědomý toho, že se má tvrzení rozcházejí. Do jisté míry věřím, že jasné ohraničené oblasti výzkumu jdou proti myšlence digitálních médií, která nezajímá mediální specifičnost. Veškerý obsah přijímáme skrz jednu obrazovku. Komplexní technologie představuje další faktor, vzpírající se nutnosti jasné vymezených oborů; navíc diváci nechápou tyto záležitosti tak problematicky jako akademici. Na druhou stranu si myslím, že abychom porozuměli transmédiím, musíme znát rozdíly mezi jednotlivými mediálními kanály, kontexty a/nebo érami. Jedno z možných řešení představuje vnímání digitálních médií jako oblasti zastrešující různorodé přístupy, moduly a směry výzkumu. Naším úkolem je odhalovat vazby mezi nimi.

A co se týče mé osoby — začínal jsem jako student filmové vědy, postupně se můj zájem rozšířil i na televizi a nakonec jsem učil mediální komunikaci a kulturní studia. Jako student jsem měl poměrně široký záběr ve smyslu toho, co všechno jsem musel pojmout. Možná proto mě přitahují transmédiá, protože díky rozmanité studijní náplni jsem se vždy musel dívat za hranice jednotlivých oborů. To byla užitečná škola, která mě naučila vidět spojitosti na první pohled ne vždy patrné. Protože jsem se dlouho věnoval filmové vědě, rozumím tomuto oboru co do výzkumných okruhů, otázek a témat, ale zároveň s nimi dovedu pracovat v rámci kulturních studií. Nyní se pokládám za teoretika médií, protože tato široká pozice mi dovolí pohybovat se ve vícero sférách. Zabývám se filmem, televizí, ale také marketingem a reklamou; kombinuji ekonomické otázky s přístupem kulturních studií. Domnívám se, že tyto oblasti výzkumu se nevyklučují, spíš se navzájem doplňují.

ŠG: Transmédiá jsou všudypřítomná, protože zkrátka fungují — to je také jeden z možných úhlů pohledu. Tento fenomén se těší přízni jak různých mediálních průmyslů a publika, tak

i akademiků. Existují rizika transmediálních strategií? Mohou selhat a pokud ano, v jakém ohledu?

MF: Ano, mohou a také selhávají. Najdeme příklady aktivního diváckého odporu proti myšlence transmediálního vyprávění. Zejména filmoví fanoušci mají tendenci vnímat své oblíbené snímky jako mistrovská díla; jako taková by neměla expandovat, pokračovat ani se dále vyvíjet. V některých případech diváci mohou říct — ne, my opravdu netoužíme sledovat další možné dění a chceme, aby spolu se závěrem filmu skončilo také vyprávění. Pokud jsme nuceni sledovat příliš mnoho dějových linií, dostaví se pocit únavy. Tento druh participace může také být dosti drahý; a navíc, pokud transmediální vyprávění není vystavěno jasně a přehledně (například pokud není okamžitě zřejmé, jak přispívá hra k celkovému příběhu), pak může působit až matoucím dojmem. Fanoušci pak vnímají tyto odnože jako pustě ziskuchtivé, například v 90. letech se spolu s uvedením snímku vydávaly také hry, které však nepřinášely žádné další informace a jen těžily ze spojení s filmovým hitem. Taková strategie vede k opačnému efektu, kdy diváci nemigrují za obsahem přes několik mediálních platform, ale spíš zůstávají na místě a naštvají. Vědomí, kde a kdy přestat vršit další dění, je zásadní, i když se za těmito dílčími příběhy skrývá mnohem větší idea, kterou tvůrci chtějí odvyprávět. Udržet rovnováhu mezi neustále narůstajícími nároky na fanoušky a ambicí sdělit další část příběhu je opravdu velmi důležité.

OP: Pokud budeme uvažovat o budoucnosti, vidíte nějaké zárodky technologií, strategií nebo tendencí, které nám za čas umožní plynulejší přesun obsahů a jejich příjemců napříč různými mediálními platformami?

Zaznamenal jsem jednu věc u nových DVD a BluRay disků. Když se díváte na nějaký film, zhruba v polovině se v jednom rohu objeví malá ikona. Kliknete na ni a ona Vás přenesení do odlišného děje, který zprostředkovává jiné médium. Například film POČÁTEK. Sledujete jej na BluRay a v klíčových místech příběhu se můžete tímto způsobem dostat k interaktivnímu komiksu a seznámit se s událostmi předcházejícími samotnému příběhu POČÁTKU. Tyto příklady vnímám jako poněkud ironické, protože se diváci vůbec nikam nepřesouvají. Pokud uvedená strategie uspěje, pak si koupíme jediný produkt, v tomto případě DVD, v jehož rámci získáme film a komiks, možná také webový seriál, hru nebo link... Takové balení jde proti názorům Henryho Jenkinse o migrujících fanoušcích, kteří se z kina vydají pro počítačovou hru nebo na digitální platformu. Dostat vše v jednom výrobku je jistě výhodné a může představovat hlavní motivaci této strategie. Netuším, jestli tady leží budoucnost transmédií, či nikoliv, ale každopádně to potvrzuje příklon ke stírání hranic mezi jednotlivými médii.

OP: Videohry se čím dál víc blíží filmové formě, tudíž proč by filmy nemohly být interaktivnější — alespoň na BluRay. Myslíte si, že kinematografie a hry jsou si už natolik podobné, že jednoho dne splynou? Alespoň v některých aspektech — videohry plně obsáhnou filmové kvality a snímky budou mnohem interaktivnější než dosud?

Do jisté míry je takový vývoj nevyhnutelný. Jakmile se něco digitalizuje, participace úměrně narůstá. Kliknout nebo přidávat komentáře je přece tak snadné. Akademici tento jev zdůvodňují diváckou poptávkou. Nejsem si jistý, nakolik se tato tvrzení opírají o rele-

vaní výzkumy, ale například Henry Jenkins říká, že publikum nechce být pasivní. Diváci touží participovat, zapojit se, hrát roli, ovlivňovat vyprávění anebo se alespoň moci rozhodnout, jak obsah konzumovat — ať už jde o volbu pozice, nebo konkrétní části. Spojitost mezi videohrami a kinematografií nalézám právě zde — digitalizace totiž představuje způsob, jak zvýšit participaci, a účast tohoto druhu je pro diváky nesmírně atraktivní.

Nad archiválií a panikou v zavádění televize v Československu

Dokument *Vývoj a dnešní stav československé televize. Tajná zpráva* má devět stran a jednu obrazovou přílohu. Nachází se ve fondech Národního archivu v Praze na Chodovci pod číslem fondu 861, v kartonu 63, ve složce *Projekt Návrh televizního vysílání při zkrácené lhůtě pro přípravné práce*, pod č. j. 2673/1951-zaj.-V/4. Je rozčleněn do šesti kapitol, které jsou zároveň různými řezy daným tématem: vše uvozuje krátké historické shrnutí, následuje oddíl o osvětově-ideologickém významu vybudování televize u nás, další líčí samotný projekt televize, kapacitní a technické požadavky pro rok 1953 včetně úkolů z toho vyplývajících, pokračuje rozpočet a vše zakončují otázky k diskuzi, bez jejichž odpovědí se televize těžko zprovozní. V příloze se pak nalézá náčrtek odbavovacího zařízení a graficky vyjádřený vztah pracoviště režie a samotného studia.

Dokument je cenným pramenem ke studiu historie zavádění televizního vysílání v Československu, a to hned z několika důvodů. Je to především zdroj faktických informací a zároveň i formulací představ, jaké projektanti televize měli dva roky před jejím skutečným spuštěním.

Z hlediska fakticity je pozoruhodná úvodní zmínka o tom, že se „Vojenská správa přestala zabývat otázkou televise a předala zařízení Česko-

slovenskému rozhlasu“. Jde o klíčový okamžik v dějinách naší televize, neboť po úspěšných prezentacích experimentálních televizních aparatur Vojenského technického ústavu v Tanvaldu (duben 1948) a na Mezinárodní výstavě rozhlasu MEVRO (květen – červenec 1948) a po heroickém výkonu prvního přenosu z XI. všesokolského sletu (červenec 1948) se zdálo, že cesta televize je otevřena dokořán. Místo toho už na podzim téhož roku rozhodlo ministerstvo obrany (konkrétně Alexej Čepička) o zastavení těchto výzkumů. Těžiště jeho zájmu se přesunulo na radiolokátory bránící vzdušný prostor hranic socialistického tábora v počaté Studené válce. Tehdy si televizi do své správy převzal Československý rozhlas a techniky z tanvaldské skupiny převedl do nedávno zřízeného Ústavu rozhlasové techniky (ÚRT, založen v dubnu 1949, později přejmenovaný na Výzkumný ústav radiokomunikací VÚRT). Vzápětí zjistil, že zavedení televize je úkol přesahující jeho finanční, organizační i kapacitní možnosti.

Proto tito pracovníci ÚRT uspořádali v květnu, červnu a červenci 1951 několik krátkých improvizovaných vysílání s tím, že televizory nainstalovali nejvyšším vládním a politickým představitelům, v první řadě Klementu Gottwaldovi. A ledy se skutečně hnuly. Došlo ke zřetelnému obratu a televize se stala, i po intervenci Václava Kopec-

kého, dokonce prvořadým vládním úkolem (8. 4. 1952!), k čemuž posloužil i představovaný analytický dokument.

Ten svědčí přímočaře i skrytě o naprosté nepřipravenosti, ne-li o stavu jakési paniky. Pokud je zde prezentována představa, že pokusný provoz zahájí televize už 15. 12. 1952 a pravidelné vysílání od 1. 1. 1953 dvakrát až třikrát týdně po hodinách, tak je zcela v rozporu s faktickým obsahem ostatních bodů. Tvrzení, že v národním podniku Tesla „pro jiné naléhavé úkoly vývoj televizních přijímačů dosud nezačal“ nebo že je potřeba „zajistit potřebný materiál a elektronky, který se u nás dosud nevyrábí“, dále „zajistit vhodné místnosti pro televizní studio a vysílače a provést adaptace do dubna 1952“, „vyrobit vysílače a namontovat je do listopadu 1952“ apod., zní 18. září 1951 jako naprostý neodhad reálné situace. Všechny tyto úkoly se postupně vyřešily, elektronky (velmi poruchové) byly nakoupeny v Sovětském svazu, televizory značky Leningrad byly dovezeny z NDR a SSSR, televizory vlastní výroby Tesla 4001 se začaly vyrábět až po spuštění vysílání, petřínský vysílač byl sice osazen, ale při prvním vysílacím dni, posunutém na 1. květen 1953, ještě schla omítka ve studiu Měšťanské besedy.

Předkládaný dokument je i svědectvím o hledání vhodného místa pro celý projekt. Jak uvažovaný bývalý Palác Maceška (dnes Bio Illusion na Vinohradské třídě), tak Zimní zahrada Národního domu na Vinohradech splňovaly kromě prostorových dispozic požadavek, aby studio bylo „na vyvýšeném místě, aby byl umožněn přímý přenos televizních reportáží vysokofrekventní linkou, a ve středu Prahy, aby bylo možno i ve večerních hodinách získat účinkující pro televizní pořady“. Národní dům měl navíc tu přednost, že právě v Zimní zahradě už fungovalo studio Čs. rozhlasu pro nahrávání vážné hudby. Nakonec vybrán nebyl, poněvadž po osobní intervenci ministra Zdeňka Nejedlého byl přidělen Armádnímu souboru písní a tanců. Zato obydlí Pavlačův dům Měšťanské besedy, v němž se nakonec televize usadila, nevyhovoval naopak téměř ni-

čím — snad jen tím, že byl v centru. I tak na něm musela být pro translační spojení s Petřínem vybudována věžička.

A v celých těch hektických přípravách jako by se zapomnělo i na obsah budoucí televize, samotný program. Programový ředitel Ústředního televizního studia Čs. rozhlasu Karel Kohout byl jako pracovník Čs. státního filmu k nové kariéře vyzván až v únoru 1953 (!) — měl pouhé dva měsíce na to, naplnit vysílání obsahem. A že byly počátky televizního vysílání památným výkonem všech zúčastněných, zároveň „gründerskou“ dobou plnou hledání a nadějí, o tom vypovídá řada vzpomínek pamětníků i údaje o programových úspěších zejména následujících osm let.

Než přejdeme od faktické stránky dokumentu k idejím televizních zakladatelů, nelze si nepovšimnout tři zmínek o tzv. „velkoploché obrazovce“, dokonce o plánu vybavit „1 biograf přijímačem s velkoplochou televizní projekcí“. Měl ji „vyrobit a instalovat“ Čs. státní film, ale na jiném místě se pro samotnou obrazovku počítá s dovozem z Francie. Tento záměr byl pravděpodobně reziduem představ, které měly kořeny už v meziválečném období a zejména v nacistickém Německu, že televize je spíše než rozhlasu příbuzná filmu a měla by podobně jako film působit na masy, respektive být objektem kolektivního sledování. (Viz rozcházející se představy J. Goebbelse o velkoplošných televizních kinech a představitelů elektroprůmyslu, kteří chtěli zopakovat boom soukromého komunikačního prostředku, rádia.) I v našem dokumentu se na jiném místě hovoří o tom, že televize nebude „ve svém rozvoji postupovat jako protředeček soukromý, avšak především budou televizní přijímače rozmístěny v závodních klubech, ve spolkových místnostech politických a kulturních organizací, v JZD jako prostředek nové kulturní politické propagandy“. Brzy se ukázalo, podobně jako v nacistické Říši, že technická kvalita takových obrazovek je ve srovnání s filmem nedostatečná, a že její (propagandistický) účinek je tudíž minimální. Však deklarovaný záměr Čs. filmu v dokumentu končí

větou: „Pro jiné úkoly byly však práce dočasně přerušeny.“

Za pozornost stojí ještě ideový rámec, z něž měla televize u nás vyrůst. To, že po zoufalých experimentech pracovníků Ústavu rozhlasové techniky zaujmout nejvyšší politické představitele pro podporu projektu došlo k razantnímu obratu a byly dokonce okamžitě stanoveny nereálné termíny, respektive fakticky se začalo na zavedení televize vlastně tlačit shora, mělo své důvody. Československo plnilo v sovětském bloku mj. úlohu pohraničnicka socialistického tábora, ve Studené válce o to významněji, a to i v éteru. Materiál hovoří přímo o „skutečné válce v éteru“, kdy „američtí okupanti v Evropě spolu se všemi ochotně sloužícími kapitalistickými rozhlasovými vlnami a snaží se vlnovou anarchií zničit poslechové možnosti v lidově demokratických zemích, které jsou na dosah jejich gangsterství“. Pokud je takto chápán fakt, že na území Československa bylo možné chytit (a to až 100 km do vnitrozemí) západní rozhlasové stanice, byl důvodný předpoklad, že totéž nastane i s televizním vysíláním. Televize v tom „má mimořádný význam“, jak se píše hned dále. „Její vysílání orientuje posluchače jen na domácí program a vylučuje je poslech zahraničního rozhlasu.“

Je třeba vnímat tlak na zavedení televize i jako snahu splnit očekávanou roli pohraničnicka, zejména když druhé dvě země s touž rolí — Německá demokratická republika a částečně Polská lidová republika — směřovaly k zahájení televizního vysílání milovými kroky: v červnu 1952 (východní Berlín) a říjnu 1952 (Varšava). Původní zadané datum zahájení v Československu 1. 1. 1953 tak náhle dávalo smysl, jakkoliv bylo nereálné. Vlastně je potřeba vzdát hold všem, kterým se tento podnik podařilo v tak napjatých podmínkách realizovat.

Samozřejmě že televize u nás měla sloužit „tvořivým a mírovým hodnotám našeho socialistického budování“. Vždyť „teprve v socialistické

společnosti, jak vidíme na sovětském příkladu, nabývá televise svůj pravdivý a užitečný, společenský význam“. Byla jí dána do vínku nejen role propagandistického komunikátora („závažným úkolem televizního programu je podpora budovatelského úsilí demonstrací práce úderníků“), ale i, jak se později v realitě potvrdilo, role informátora („informační služba“), vzdělavatele („školní pomůcka“) a zprostředkovatele různých událostí, a dokonce snad i katarzních zážitků zejména z divadelních prken. Potvrdila se teze, že „ilustrace prohlubuje účinnost“, stejně jako že televize je „důkazem hospodářského i kulturního rozvoje v ČSR a růstu životní úrovně jejího obyvatelstva“. Na rozdíl od kapitalistického světa, kde je televize „rozšiřována jako nástroj rozvratné a rozkladné propagandy soustředěné na úpadkovou kulturu a zvrácenou senzací“, což je z dnešního pohledu v podstatě úsměvné.

Martin Štoll

V Praze dne 18. září 1951.

Vývoj a dnešní stav československé televise

Spoluprací Čs. rozhlasu, Vojenské správy a později i Poštovního technického a zkušebního ústavu se podařilo zapracovat kádr odborníků a v květnu 1948 mohlo být naší veřejnosti předvedeno na MEVRU jednoduché televizní zařízení. Po doplnění vysílačem a přijímači vlastní výroby byly předváděny na několika místech v Praze televizní reportáže z XI. Vsesokolského sletu. Použité zařízení mělo laboratorní charakter a nebylo určeno pro trvalý provoz. Účelem vývoje bylo seznámit pracovníky s televizní problematikou. Na podzim roku 1948 se Vojenská správa přestala zabývat otázkou televise a předala zařízení Československému rozhlasu.

Tesla se společných prací nezúčastnila a v roce 1948 postavila vlastní zařízení pro přenos obrazu po drátě. Počátkem roku 1949 však byly práce na televizi v Tesle přerušeny.

Úkol vývoje a výroby provozního zařízení přešel úplně na Čs. rozhlas. V dlouhodobém plánu byl rozvržen takto:

1949–1950 výbava laboratoří potřebnými speciálními přístroji, získání a zapracování dalších pracovníků,

1951–počátek 1952 vývojové práce na novém provozním zařízení a zaškolení dalších pracovníků,

1952–1953 výroba nového zařízení, jeho montáž a uvedení v chod.

Začátek pravidelného vysílání byl určen na 1. 1. 1954.

Tesla měla provést vývoj a výrobu vysílačů a přijímačů. Čs. státní film měl vyrobiť a instalovat zařízení pro velkoplochou projekci v biographech.

Konec str. 1

Plnění tohoto dlouhodobého plánu je možno shrnout:

- Čs. rozhlas: Výbava laboratoří byla v podstatě dokončena. Bylo vyvinuto a vyrobeno i speciální zařízení, s jejichž dovozem počítal původní plán. Pokusné televizní zařízení bylo novými přístroji proměřeno a odstraněny jeho dosavadní nedostatky. Pro ověření výsledků a získání provozních zkušeností byla za spolupráce programových pracovníků Čs. rozhlasu provedena řada pokusných vysílání. Přes značné potíže pokračují vývojové práce jen s malým zpožděním oproti původnímu plánu.
- Čs. státní film: V tomto roce zahájil základní vývojové práce na zařízení pro velkoplochou projekci s použitím mezifilmu a rychlého vyvolávání, které bylo již částečně vyřešeno. Pro jiné úkoly byly však práce dočasně přerušeny.
- Tesla, národní podnik: Pro jiné naléhavé úkoly vývoj televizních vysílačů a přijímačů dosud nezačal. S prvními přijímači je možno počítat nejdříve v letech 1954–1955.

Význam vybudování televise u nás

Televise je dalším stupněm urychleného rozvoje kulturně propagačních prostředků, především rozhlasu. Její rozvoj a vysoká vývojová technika u nás je důkazem, že lidově demokratický stát otevírá nové možnosti technickému vývoji. Zatím co v kapitalistickém světě je rozšiřována televise jako nástroj rozvratné a rozkladné propagandy soustředěné na úpadkovou kulturu a zvrácenou senzaci, televise u nás bude sloužit tvořivým a mírovým hodnotám našeho socialistického budování. Teprve v socialistické společnosti, jak vidíme na sovětském příkladu, nabývá televise svůj pravdivý a užitečný, společenský význam.

Konec str. 2

V současné situaci, která je charakterizována skutečnou válkou v éteru, v situaci, kdy američtí okupanti v Evropě spolu se všemi ochotně sloužícími kapitalistickými rozhlas rozvíjejí svoji teroristickou propagandu na rozhlasových vlnách a snaží se vlnovou anarchií zničit poslechové možnosti v lidově demokratických zemích, které jsou na dosah jejich gangsterství, má televise mimořádný význam. Její vysílání orientuje posluchače jen na domácí program a vylučuje poslech zahraničního rozhlasu.

Přitom ve svém rozvoji nebude postupovat jako prostředek soukromý, avšak především budou televizní přijímače rozmístěny v závodních klubech, ve spolkových místnostech politických a kulturních organizací, v JZD jako prostředek nové kulturně politické propagandy.

Televizní vysílání rozšiřuje a zlepšuje informační službu obrazovým zachycením denních aktualit, důležitých projevů a zasedání, významných státních událostí, kde ilustrace prohlubuje účinnost.

Stejně je závažná jako tlumočnick divadelních a operních představení, lidových souborů písní a tanců.

Dalším závažným úkolem televizního programu je podpora budovatelského úsilí demonstrací práce úderníků, názorným ukazováním nových pracovních metod a zvyšováním odborné úrovně v různých úsecích našeho technického a hospodářského života.

Stejně důležitá je televise jako školní pomůcka při výchově mládeže od prostředí školky a národních škol až k nejvyššímu odbornému studiu.

Zvyšování technické úrovně pracujících lze podporovat organizováním stavby amatérských televizních přijímačů, podobně jako v SSSR.

Televise bude dalším zjevným důkazem hospodářského i kulturního rozvoje v ČSR a růstu životní úrovně jejího obyvatelstva. Také ostatní lidově demokratické státy /Polsko a Maďarsko/ mají v programu zavedení televise.

Konec str. 3

Jestliže bojujeme za lepší život, za mír, proti válce, za pravdu socialismu proti kapitalistické lži, je třeba, abychom mobilisovali všechny prostředky, které nám v tomto boji pomáhají, je třeba, abychom ke slovu psanému i mluvenému, připojili živý obraz, který bude ukazovat růst naší nové společnosti a v tomto růstu bude pomáhat ještě rychleji.

Projekt televise

V zájmu urychlení výstavby televise v ČSR byl původní plán revidován.

Pravidelné vysílání v Praze bude zahájeno 1. 1. 1953, pokusný provoz 15. XI. 1952. Na počátku bude vysílání 2–3× týdně po 2 hodinách.

Plán počítá se zavedením televise podle sovětské televizní normy, černobílé obrazy, 625 řádků, 25 obrazů/vt s prokládaným řádkováním.

Vybavení televizních studií technickým zařízením bude zpočátku minimální. Bude možno vysílat přímo jednodušší televizní pořady a aktuality. Studio bude vybaveno zařízením pro snímání filmu. Větší pořady budou natáčeny ve filmových ateliérech a vysílány z filmu. Rovněž reportáže budou natáčeny na film.

Než bude získán dostatečný počet přijímačů z výroby Tesly, budou přijímače dováženy. Spolehlivý příjem bude téměř v celé oblasti Velké Prahy a oblastech přímé viditelnosti do vzdálenosti 100 km.

Během roku 1953 a 1954 bude rozšiřováno televizní zařízení na původně plánovaný rozsah. Potom bude možno vysílat přímo i složité televizní pořady a přímé reportáže. Současně bude zvětšován počet televizních přijímačů a v roce 1954 již z domácí výroby.

Konec str. 4

Rozsah místností a technického zařízení v roce 1953.

a) Vybavení místnostmi:

Velké televizní studio s několika scénami o ploše asi 300 m² a výšce nejméně 8 m.

K provozu je dále třeba režijní místnost, technická kontrolní místnost, místnosti pro technická zařízení, pro snímač filmů, šatny a převlékárny pro účinkující, kanceláře pro vedení provozu, skladiště kulís a rekvizit, místnosti pro transformovnu, retranslační zařízení. Studio a provozní místnosti budou vybaveny klimatisačním zařízením.

b) Technické zařízení studia:

5 televizních kamer

4 kamerové kontrolní jednotky

1 režijní stůl

1 filmové dvojče

1 diaprojektor

1 monoskop

1 dvojité synchronizátor

1 retranslační vysílač

zvukové zařízení v rozsahu 8 mikrofonů s režijním stolem, gramofonem, 2 magnetofony s příslušnými zesilovači.

Kromě toho bude studio vybaveno dorozumivacím, signalisačním a osvětlovacím zařízením.

c) Vysílací zařízení:

vysílač obrazu /3kW AM/

vysílač zvuku /1 kW FM/

s anténními systémy, retranslačním a kontrolním zařízením budou instalovány v místnostech o ploše asi 80 m² v blízkosti anténní věže.

d) Přijímače:

200 televizních přijímačů bude instalováno na různých

Konec str. 5

místech Prahy ve veřejných místnostech, závodních klubech, případně také v horských zotavovnách ROH.

1 biograf bude vybaven přijímačem s velkoplochou televizní projekcí.

e) Umístění studií a provozních místností:

Studia a provozní místnosti musí být na vyvýšeném místě, aby byl umožněn přímý přenos televizních reportáží vysokofrekvenční linkou a ve středu Prahy, aby bylo možno i ve večerních hodinách získat účinkující pro televizní pořady. Je třeba pamatovat na možnost rozšíření o další studio a provozní místnosti.

Z tohoto hlediska přichází v úvahu umístění studia jednak biograf v paláci Maceška, jednak Zimní zahrada Národního domu na Vinohradech.

Ostatní uvažovaná místa nevyhověla kladeným požadavkům.

f) Umístění vysílačů:

Pro umístění vysílačů se hodí nejlépe Petřín, jako nejvyšší bod v oblasti, která má být pokryta televizním vysíláním. Pro umístění antén je možno použít jedné z petřínských věží.

Úkoly spojené s výstavbou televise v ČSR budou rozděleny takto:

Čs. rozhlas: zajistí stavební úpravy, vybavení a instalaci studia a provozních místností. Dodá a namontuje obrazové, zvukové, dorozumívací, signalizační a osvětlovací zařízení.

Čs. státní film: vybaví 1 biograf televizním přijímačem s velkoplochou projekcí.

Tesla, národní podnik: dodá a instaluje vysílač obrazu i zvuku, včetně anten a přívodů. Dodá retranslační zařízení pro spojení studia s vysílačem. Zajistí vývoj a výrobu televizních přijímačů tak, aby v roce 1954 dodala 5000 televizorů.

Konec str. 6

Aby pravidelné televizní vysílání mohlo být zahájeno k 1. 1. 1953, je třeba:

- navázat v nejbližší době těsnou spolupráci v oboru televise se zeměmi lidové demokracie a hlavně se SSSR,
- zajistit těsnou spolupráci všech podniků zúčastněných na výstavbě televise. /Čs. rozhlas, Čs. státní film, Tesla, národní podnik/,
- zajistit potřebný materiál a elektronky, které se u nás dosud nevyrábí, dovozem nebo výrobou v tuzemsku ještě letos, nejpozději v I. pololetí roku 1952. Jsou to:
 - snímací elektronky NDR nebo SSSR
 - speciální elektronky NDR, Maďarsko, SSSR
 - obrazovky NDR nebo Tesla
 - speciální součástky Tesla nebo NDR
 - koaxiální kabely NDR nebo Kablo

- optika NDR nebo Meopta
- d) zajistit dovoz potřebných investic ze zahraničí:
- zařízení pro snímání filmu NDR
- 200 televizních přijímačů NDR
- zařízení pro velkoplochou projekci Francie,
- e) zajistit vhodné místnosti pro televizní studio a vysílače a provést adaptace do dubna 1952,
- f) vyrobit vysílače a namontovat do listopadu 1952 /Tesla/,
- g) doplnit stav pracovníků do října 1951 /Čs. rozhlas o 33, v Čs. státním filmu o 5 nových pracovníků/.

Konec str. 7

Rozpočet výstavby televise v ČSR pro rok 1952:

Projekt	Kčs 800.000,-
Stavební adaptace /studio i vysílač/	Kčs 7.000.000,-
Elektro instalace včetně transformovny	Kčs 2.000.000,-
Televizní zařízení	Kčs 9.800.000,-
Snímání filmu /dovoz NDR/	Kčs 3.000.000,-
Zvukové a dorozumívací zařízení	Kčs 1.900.000,-
Vysílač obrazu	Kčs 1.500.000,-
Vysílač zvuku	Kčs 1.250.000,-
Retranslace	Kčs 1.000.000,-
Anteny	Kčs 1.300.000,-
Ostatní vybavení	Kčs 1.500.000,-
200 televizorů /dovoz z NDR/	Kčs 3.000.000,-
1 zařízení pro velkoplochou projekci	
/dovoz z Francie/	Kčs 800.000,-
Projekční zařízení Čs. státního filmu	Kčs 1.500.000,-
	Kčs 36.350.000,-

Pro rok 1953

Investice domácí	Kčs 2.000.000,-
Investice dovážené	Kčs 3.000.000,-
1.000 televizních přijímačů /NDR/	Kčs 15.000.000,-
Hmotné zásobování tuzemské	Kčs 2.000.000,-
Hmotné zásobování dovážené	Kčs 1.600.000,-
Osobní náklady	Kčs 4.300.000,-
	Kčs 27.900.000,-

Konec str. 8

Náměty pro konzultaci.

V otázce výstavby televise v ČSR nejsou nám úplně jasné tyto otázky a žádáme o poradu s odborníky SSSR.

- 1./ Podrobný popis a vysvětlení sovětské televizní normy a její pravděpodobný vývoj do budoucna. Nemáme autentické znění normy GOST.
- 2./ Možnost vzájemného rušení při použití společného televizního kanálu, pravděpodobně 59 Mc/sec, 3kW. Výhoda stejných přijímačů.
- 3./ Možnost použití sovětských snímacích elektronek.
- 4./ Celkový posudek projektu s ohledem na provozní účelnost a nejnovější stav televizní techniky.
- 5./ Koncepce režijního a provozního zařízení:
 - a) zařízení montovaná ve vysokých stojanech
 - b) zařízení v nízkých kontrolních a režijních stolech.
- 6./ Rozložení provozních místností. Umístění režie:
 - a) vysoko nad úrovní studia
 - b) mírně nad úrovní studia
 - c) bez pohledu do studia
- 7./ Osvětlení televizní scény při použití superikonoskopu:
 - a) použití přezhavených žárovek /nitrafot/
 - b) odstranění vyzařovaného tepla,
 - c) použití zdrojů studeného světla
 - d) líčení herců při použití studeného světla
- 8./ Nejvhodnější způsob výroby vysokého napětí pro obrazovky monitorů v provozním řetězu:
 - a) normálními transformátory,
 - b) vysokofrekvenčními transformátory,
 - c) z řádkových transformátorů.
- 9./ Vhodný způsob velkoploché projekce televise.
- 10./ Volba nejvhodnějších frekvencí pro retranslaci při místních reportážích.

Mazanec

Kazimir Stahl.

Svaz českých filmových pracovníků (1939) 1945–1946 (1951)

Zárodek Svazu českých filmových pracovníků — Národní výbor českých filmových pracovníků — vznikl ilegálně seskupením několika zástupců filmových pracovníků (mj. František Papoušek, Elmar Klos, František Pilát, Jindřich Elbl, Emil Sirotek, Karel Feix) již v období protektorátu s hlavním úkolem řešit otázku organizace filmového průmyslu v českých zemích po osvobození. V květnových revolučních dnech byl Národní výbor legalizován. Jeho čelní představitelé, předseda František Papoušek a tajemník Jindřich Elbl, byli 9. května roku 1945 Českou národní radou a Ústřední radou odborů (ÚRO) oficiálně pověřeni převzetím a správou všech, tedy nejen německých, filmových společností v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. Při správě těchto podniků měl Svaz dbát pokynů České národní rady.¹⁾

Nedlouho poté, 17. května 1945, se v Praze konalo ustavující valné shromáždění Národního

výboru, na němž proběhla mimo jiné volba předsednictva, byla zřízena disciplinární rada a shrnuta dosavadní činnost výboru i plány do budoucna. Zároveň výbor přijal nové pojmenování Svaz českých filmových pracovníků, protože označení „národní výbor“ bylo vyhrazeno pro orgány územní samosprávy.²⁾ Prvním předsedou Svazu byl zvolen František Papoušek, náměstkem Emil Sirotek, místopředsedy Ivan Olbracht, Jaroslav Bouček, Otakar Vávra, Jaroslav Lubina a Lubomír Linhart. Tajemníkem se stal Elmar Klos. Kromě valné hromady, výkonného výboru, předsednictva a volební komise měly činnost vykonávat také pracovní odbory o pěti až patnácti členech (umělecký, technický, průmyslový, výrobní, distribuční, dovozní a vývozní, výzkumný a studijní, informační, tiskový, sociálně politický, správní, rozpočtový a kontrolní).³⁾

Ke vzniku odborů však nakonec nedošlo. Čle-

1) kb., Sněmování Svazu filmových pracovníků. Zpráva o ustavujícím valném shromáždění. *Filmová práce* 1, 1945, č. 1 (26. 5.), s. 2. r., Svaz filmových pracovníků nástupcem NVČFP. *Filmová práce* 1, 1945, č. 2 (4. 6.), s. 2. Národní filmový archiv (dále jen NFA), fond Svaz českých filmových pracovníků (dále jen f. SČFP), Pověření Františka Papouška a Jindřicha Elbla, členů Národního výboru českých filmových pracovníků, k převzetí německých filmových podniků, ref. ozn. 1/1. Jiří Pokorný, Odbory a znárodněný film. In: Ivan Klimeš (ed.), *Filmový sborník historický* 3. Praha: Český filmový ústav 1992, s. 177.

2) NFA, f. SČFP, Program ustavujícího valného shromáždění Národního výboru Českých filmových pracovníků, ref. ozn. 1/3. kb., Sněmování Svazu filmových pracovníků. Zpráva o ustavujícím valném shromáždění, s. 2. red., Před zahájením očistné akce ve filmu. *Filmová práce* 1, 1945, č. 1 (26. 5.), s. 2. J. Pokorný, c. d., s. 177. Jiří Havelka, Československé filmové hospodářství 1945–1950. Praha: Český filmový ústav 1970, s. 23–24.

3) J. Havelka, Československé filmové hospodářství 1945–1950, s. 24.

nové Svazu se v červnu roku 1945 rozdělili do dvou skupin dle zaměstnání — první: Filmových tvůrčích pracovníků a zaměstnanců ateliérů a laboratoří, a druhou: Zaměstnanců půjčoven a kin.⁴⁾ Výbory ze všech čtyř sektorů (filmoví a tvůrčí pracovníci, zaměstnanci ateliérů a laboratoří, zaměstnanci půjčovny a zaměstnanci kin) těchto dvou skupin se dne 21. června 1945 sešly, aby oficiálně založily Svaz českých filmových pracovníků a schválily stanovy. Proběhly nové volby, v nichž funkci předsedy obhájil František Papoušek. Generálním tajemníkem se stal Jindřich Elbl, místopředsedy Julius Kalaš a Jaroslav Lubina, členy výboru Václav Dražil, Otto Fiala, Jiří Hofman, Bohumil Hynek, Miroslav Karnet, Jan Kavan, Antonín Kepka, Jan Knap, Josef Kořínek, Josef Kostrakiewicz, František Rubáš, Jiří Slaviček, Karel Steklý, Anna Svobodová, Josef Šlais a Josef Štěpánek. Členové Svazu se nadále organizovali ve dvou výše jmenovaných skupinách, přičemž bylo zdůrazněno, že Svaz byl vybudován na základě odborového hnutí bez ohledu na profesní zařazení jednotlivých členů.⁵⁾

Na Moravě byla posléze dne 16. října 1945 zřízena pobočka Svazu, jejímž předsedou se stal Emil Čejka a místopředsedou Stanislav Vašíček.⁶⁾ Založen byl též Svaz slovenských filmových pracovníků.

Jednou ze svých hlavních činností navázal Svaz na zastřešující německou protektorátní společ-

nost Českomoravské filmové ústředí, toho času již v likvidaci, tj. ve sdružování všech pracovníků českého filmového průmyslu. Členství bylo v obou případech povinné, pokud pracovník hodlal nadále vykovávat svou činnost ve filmovém oboru.⁷⁾ Kromě této odborové funkce se Svaz, stejně jako tomu bylo u Českomoravského filmového ústředí, snažil získat rozhodující hlas v oblasti řízení československého filmového průmyslu, který mezitím vstoupil do procesu zestátnění a centralizace. Ovšem v tomto případě neúspěšně, neboť tuto roli převzala záhy po zestátnění nově založená Československá filmová společnost (Čefis).⁸⁾ Svazu tedy zůstala především funkce odborová a odborná, zaměřená na zastupování členů v jednání o pracovních a sociálních podmínkách, disciplinární dohled, výzkum a školení filmových pracovníků.⁹⁾ Svaz také jakožto likvidátor Českomoravského filmového ústředí disponoval jeho majetkem a sídlil v totéž domě na adrese Klimentská čp. 4, Praha II. Budova byla na počest známého spisovatele a odbojáře, popraveného za heydrichiády, nazvána v květnu roku 1945 Domem Vladislava Vančury.¹⁰⁾ Pro komunikaci s veřejností Svaz využíval svých dvou periodik — *Filmové práce* a *Filmového zpravodajství*.

Nejvýraznější náplní činnosti Svazu bylo však zřízení a provozování disciplinární rady, která za celé poměrně krátké období své existence (26. května – 31. prosince 1945) projednala cel-

4) J. Havelka, *Československé filmové hospodářství 1945 a 1946*. Praha: Čs. filmové nakladatelství 1947, s. 29. J. Pokorný, c. d., s. 178. Slp., Budování Svazu filmových pracovníků. *Filmová práce* 1, 1945, č. 4 (16. 6.), s. 2.

5) Anon., Ustavení Svazu českých filmových pracovníků. *Filmová práce* 1, 1945, č. 5 (23. 6.), s. 1–2. J. Havelka, *Československé filmové hospodářství 1945–1950*, s. 50.

6) fz., Moravskoslezští filmoví pracovníci se organizují. *Filmová práce* 1, 1945, č. 14 (25. 8.), s. 2. J. Havelka, *Československé filmové hospodářství 1945 a 1946*, s. 29. J. Havelka, *Československé filmové hospodářství 1945–1950*, s. 50.

7) Tereza Česáňová a kol., Českomoravské filmové ústředí ([1920]) 1940–1945 (1955). [inventář fondu Národního filmového archivu]. Hradištko pod Medníkem 2016, s. VII–VIII. J. Pokorný, c. d., s. 178–179, 182.

8) Více o plánech Svazu podílet se na organizaci filmového průmyslu v Československu viz J. Pokorný, c. d., s. 179–180.

9) NFA, f. SČFP, Stanovy, ref. ozn. 1/4. J. Pokorný, c. d., s. 177–178.

10) T. Česáňová a kol., c. d., s. IX. Z peněz ČMFÚ byli placeni např. všichni zaměstnanci Svazu. Viz NFA, f. SČFP, Vyrovnání pohledávek mezi Československou filmovou společností, Svazem čs. filmových pracovníků, Syndikátem čs. filmových umělců a techniků a Českomoravským filmovým ústředím v likvidaci, ref. ozn. 2/2. Pojmenování sídla Domem Vančurovým viz kb., Snémování Svazu filmových pracovníků, s. 2.

kem 269 případů. Předsedou rady byl František Papoušek a členy František Klíma, Rudolf Bláha, Jaroslav Menčík a Karel Slaba. Sedmičlenný či tříčlenný senát (dle závažnosti provinění) různého složení měl dle druhé verze stanov řešit přestupky proti národní cti členů Svazu, nesociální jednání členů či porušení členské kázně. Výsledkem jednání rady mohl být filmový pracovník zproštěn obvinění, počastován písemnou důtkou, potrestán pokutou do výše 20 000 Kčs či na omezenou dobu nebo navždy vyloučen ze Svazu. V tom případě by tedy nemohl nadále vykonávat svou profesi. Proti nálezu senátu bylo samozřejmě možné se odvolat.¹¹⁾ Dle prohlášení ve *Filmové práci* měla rada prošetřovat především jednání aktivních kolaborantů, nositelů státní ceny za spolupráci s říší, osob pozvaných samotným Goebbelsem do Německa a spolupracovníků zpravodajského týdeníku Aktualita.¹²⁾

Disciplinární rada se zabývala především projednáváním případů kolaborace filmových pracovníků v období protektorátu. Až do vzniku revizní komise (19. října 1945) nebylo možno se odvolat, nýbrž výsledkem jednání mohlo být buď pozastavení vyšetřování (v případě neprokázaní viny), či vyloučení obviněného z jakékoliv činnosti ve filmovém oboru.¹³⁾ *Filmová práce* záhy po vzniku rady zveřejnila výzvu k udávání kolaborantů (anonymní udání nebyla projednávána, podmínkou zahájení řízení byly písemné důkazy či důvěryhodní svědci) a také směrnici pro řízení jednání. Následně v pravidelných intervalech zveřejňovala nálezy senátů a seznamy osob vyloučených z jakékoliv činnosti ve filmovém oboru. Ta-

kový osud postihl například Čeňka Šlégla, Lídu Baarovou, Vlastu Buriana či Adinu Mandlovou.¹⁴⁾

V říjnu 1945 se sešel ústřední výbor Svazu, který stále fungoval bez jakéhokoliv právního podkladu pod dohledem ministerstva informací a v kooperaci s ÚRO, aby schválil nové stanovy. Podle nich se Svaz dělil na čtyři odborné skupiny (výrobní pracovníci, zaměstnanci ateliérů a laboratoří, zaměstnanci půjčovny a zaměstnanci kin), které svým vymezením odpovídaly již dříve vzniklým sektorům dvou skupin členů. Také složení ústředního výboru se pozměnilo. Předsedou se stal Julius Kalaš, místopředsedy Jaroslav Lubina a Jaroslav Niklas, členy předsednictva Josef Kořínek a Antonín Pyšvec, generálním tajemníkem Theodor Pištěk. Nové stanovy zároveň vyloučily z předmětu činnosti Svazu odborovou činnost ve prospěch ROH, neboť v případě filmových pracovníků by zde docházelo k duplicitnímu vedení členství v odborech.¹⁵⁾ ÚRO navíc 2. listopadu 1945 vydala rozhodnutí, že s výjimkou Svazu české mládeže nedovolí nepřímé členství dalším organizacím.¹⁶⁾

Svaz za těchto podmínek a po delším sporu ve věci kompetencí v odborové oblasti uzavřel s ÚRO dne 13. prosince roku 1945 dohodu o zařazení svých členů do organizační struktury ROH, konkrétně do sekce Svazu pracovníků školské a kulturní služby. Když pak stanovy Svazu v lednu 1946 nebyly ministerstvem vnitra schváleny, stal se celý Svaz součástí 22. ústředního svazu ROH pod názvem Ústřední výbor zaměstnanců umělecké a kulturní služby ROH — odbor filmových pracovníků. V čele výboru stanul Juli-

11) NFA, f. SČFP, Stanovy, ref. ozn. 1/4. J. Havelka, *Československé filmové hospodářství 1945 a 1946*, s. 30.

12) Anon., Ustavení Svazu českých filmových pracovníků, s. 2.

13) J. Havelka, *Československé filmové hospodářství 1945 a 1946*, s. 30. Podrobněji se činností disciplinární rady zabývala ve své bakalářské práci Zuzana Černá. Zuzana Černá, *Poválečná „očista“ v české kinematografii 1945–1946*. [bakalářská práce FF UK]. Praha 2015.

14) red., Před zahájením očistné akce ve filmu, s. 2. Anon., Směrnice pro řízení před disciplinární radou. *Filmová práce* 1, 1945, č. 2 (4. 6.), s. 2. dr., Čistka ve filmovém oboru. *Filmová práce* 1, 1945, č. 3 (9. 6.), s. 2. Anon., Z disciplinární rady SČFP. *Filmová práce* 1, 1945, č. 4 (16. 6.), s. 2. Zápisy z vyšetřování těchto i jiných osob viz NFA, f. SČFP, Osobní spisy vyšetřovaných, ref. ozn. 4/3.

15) J. Havelka, *Československé filmové hospodářství 1945 a 1946*, s. 29. Z. Černá, c. d., s. 25.

16) J. Pokorný, c. d., s. 181.

us Kalaš, v čele odboru filmového Josef Škacha, Josef Vančura a Josef Kořínek. Svaz tímto krokem pozbyl své samostatnosti a v podstatě zanikl.¹⁷⁾ Likvidace Svazu, která začala oficiálně až v říjnu 1946, se ujali Lubomír Kraft, p. Tůma a Karel Degl. Majetek a závazky Svazu, vzniklé do 31. prosince 1945, převzala ÚRO.¹⁸⁾

Vůdčí představitelé Svazu ještě několik měsíců vystupovali jako zástupci již neexistující organizace. V dubnu roku 1946 vystoupil Lubomír Linhart na 1. schůzi Prozatímního výboru Čefisu s prosbou o zachování názvu Svazu. Julius Kalaš se z titulu předsedy Svazu účastnil v dubnu 1946 valné hromady Association of Cine Technicians v Londýně a v říjnu 1946 schůze zplnomocněnců. V říjnu 1946 Svaz při příležitosti festivalu anglického filmu pořádal večeri v pražském kině Atlas. Zástupci Svazu se také účastnili prvního ročníku Mezinárodního filmového festivalu v Mariánských Lázních v srpnu roku 1946. Zároveň se filmoví pracovníci často na Čefis obraceli s dotazy ohledně voleb do obou organizací zároveň (Svazu i ÚRO). To vše svědčí o zmatené a ne zcela vyjasněné situaci okolo zániku Svazu.¹⁹⁾

Čas navíc ukázal, že odbory nedostatečně pokrývají poptávku po odborném vedení filmových pracovníků. V tomto ohledu tedy na jednu z činností Svazu navázala nová organizace, založená v průběhu roku 1946, která byla pojmenována Syndikát československých filmových pracovníků (Syndikát československých filmových umělců a techniků). Stanovy Syndikátu byly ministerstvem vnitra schváleny 23. listopadu 1946 a na

ustavující schůzi dne 8. prosince bylo zvoleno první předsednictvo v čele s předsedou Juliem Kalašem, posledním zvoleným předsedou Svazu, čímž byla zachována kontinuita odborného vedení filmových pracovníků.²⁰⁾

Z oblasti organizační agendy fond obsahuje jen několik jednotlivin, z nichž nejdůležitější je druhá verze neschválených stanov Svazu. Obdobně je tomu u hospodářské agendy, kde si pozornost badatelů zaslouží především dokumenty k projednávání majetkového vyrovnání mezi Československou filmovou společností, Svazem čs. filmových pracovníků, Syndikátem čs. filmových umělců a techniků a Českomoravským filmovým ústředím v likvidaci. Co se týče personálních záležitostí, na své si přijdou především genealogové, kteří by ve fondu mohli nalézt osobní složku příbuzného, který byl u Svazu zaměstnán. Hlavním důvodem k bádání v tomto fondu však pravděpodobně budou písemnosti vzešlé z činnosti disciplinární rady. Fond obsahuje celkem 161 osobních spisů obviněných více či méně známých filmových pracovníků. Namátkou jmenujme Vlastu Buriana, Čenka Šléglu, Adinu Mandlovou, Hanu Vítovou, Václava Binovce, Františka Čápa, Miloše Havla, Natašu Gollovou, Viktora Martina, Oldřicha Papeže, Karla Pečeného, Vladimíra Slavínského či Jana Svitáka. Složky zde samozřejmě mají i zaměstnanci a majitelé kin, členové štábů apod.

Marcela Týřová

17) Celý proces vyjednávání Svazu s ÚRO viz J. Pokorný, c. d., s. 181–186. Viz též Julius Kalaš, Dohoda mezi Svazem českých filmových pracovníků a Ústřední radou odborů. *Filmová práce* 1, 1945, č. 26 (15. 12.), s. 1. J. Havelka, *Československé filmové hospodářství 1945 a 1946*, s. 29. J. Havelka, *Československé filmové hospodářství 1945–1950*, s. 51.

18) Z. Černá, c. d., s. 25. NFA, f. SČFP, Vyrovnání pohledávek mezi Československou filmovou společností, Svazem čs. filmových pracovníků, Syndikátem čs. filmových umělců a techniků a Českomoravským filmovým ústředím v likvidaci, ref. ozn. 2//2. J. Pokorný, c. d., s. 187.

19) J. Pokorný, c. d., s. 187. NFA, f. SČFP, Vyrovnání pohledávek mezi Československou filmovou společností, Svazem čs. filmových pracovníků, Syndikátem čs. filmových umělců a techniků a Českomoravským filmovým ústředím v likvidaci, ref. ozn. 2//2.

20) dr. U., Organizace filmových odborníků. Pokračuje se v odborném organisování filmových pracovníků mimo rámec ÚRO. *Filmová práce* 2, 1946, č. 21 (25. 5.), s. 1. J. Pokorný, c. d., s. 205–207. J. Havelka, *Československé filmové hospodářství 1945 a 1946*, s. 30.

ETUDE DU TOUCHER Václava Mergla — unikátní akvizice sbírky animovaného filmu

V roce 1966 natočil výtvarník a režisér Václav Mergl ve vlastní produkci pro soutěž v kanadském Montrealu krátký autorský film *ETUDE DU TOUCHER* v délce necelých šestadvaceti metrů. Snímek byl sice dokončen v období státního filmového monopolu, ale jen s finanční podporou Svazu československých filmových a televizních umělců (FITES), tedy mimo tehdejší oficiální výrobní struktury. V dobových přehledech výroby nebo distribuce není proto možné o tomto filmu dohledat informace. Po dlouhá léta vědělo o jeho existenci jen pár zasvěcených, možnost vidět jej měl ovšem jen málokdo z nich. Stručná zmínka o filmu se objevila například v rozhovoru Aleny Munkové s Václavem Merglem v roce 1977,¹⁾ kde je jeho název uveden jen v českém překladu jako „Studie hmatu“.

V *ETUDE DU TOUCHER* Václav Mergl navázal na svůj první autorský film *PROMĚNY* (1964), který dokončil ještě jako školní absolventský projekt na pražské VŠUP. Oba snímky tematicky vycházejí ze stejného inspiračního zdroje a reflektují tehdy u nás aktuální výtvarnou tendenci — informel. Podobnost mají i ve zvolené technologii. Na předem připravenou hudební stopu autor animuje

plastické reliéfní struktury a prostřednictvím proměn modelované hlíny usiluje o zachycení pohybu i o pohled dovnitř, pod povrch hmoty. První snímek *PROMĚNY* získal v roce 1965 Hlavní cenu a Cenu Českého fondu výtvarných umění na Arsfilmu v Kroměříži, ale po dokončení *ETUDE DU TOUCHER* autor nedostal další možnost v této linii filmové tvorby pokračovat. Pro svou další animovanou tvorbu musel Václav Mergl hledat jiné inspirační zdroje, které byly pro tehdejší vedení státní filmové produkce přijatelnější.

Snímek *PROMĚNY* byl jako školní práce naštěstí archivován, ale *ETUDE DU TOUCHER* se do dnešní doby dochoval jen díky autorovi. Dlouhých padesát let opatroval 35mm filmové materiály sám tvůrce a jen díky jeho péči měli diváci možnost film vidět na projekci v říjnu 2015 v Ponrepu, u příležitosti oslav autorova životního jubilea. Projekce 35mm dobové kopie snímku, jehož existence byla padesát let téměř utajena, byla mimořádnou událostí. Že se jedná o významné dílo, a to nejen pro nezvyklé pozadí výroby, bylo zřejmé již v době jeho dokončení. Projekce po letech potvrdila jak uměleckou hodnotu filmu, tak jeho význam pro historii českého animovaného filmu.

1) Václav Mergl – Alena Munková, Krabi. *Film a doba* 23, 1977, č. 8, s. 475–479.

Promítaná kopie se zachovala ve velmi dobrém technickém stavu a Václav Mergl ji po skončení projekce věnoval k archivaci do fondu NFA. Aktivizace 35mm kopie snímku *ETUDE DU TOUCHER* byla pro NFA významná i proto, že v letech 1945 až 1991 vzniklo jen velmi málo animovaných filmů mimo oficiální výrobu státních filmových studií. Naděje, že se dochovala kopie některého z těchto filmů, a navíc v dobrém technickém stavu, bývá většinou velmi malá.

Snímek *ETUDE DU TOUCHER* patří bezesporu mezi filmy, které by měly být divákům zpřístupněny nejen studijně, ale i často promítány v rámci přehlídek a festivalů. V době digitálních kin existuje jediná možnost, jak zpřístupnit širší veřejnosti film z předdigitální éry a navíc archivovaný na jediné 35mm kopii, a to digitalizace. V následujícím roce byla kopie v barrandovských laboratořích digitalizována. Vzhledem k dobrému stavu dochované kopie a k velkým finančním a časovým nárokům na každé restaurování se NFA rozhodl jen pro digitalizaci, ač by si tento snímek jistě zasloužil i zrestaurování.

V animovaných filmech, kde technologie i charakter snímků umožňují oproti filmu dokumentárnímu nebo hranému větší svobodu ve výtvarném řešení, mohou být zvolené barvy a jejich odstíny pro dekorace, rekvizity i aktéry více podřízeny volbě tvůrců než každodenní realitě. Jsou-li navíc dochované filmové materiály těchto snímků do určité míry barevně degradovány, přináší tato tvůrčí svoboda archivářům, číslačům a koloristům po letech řady otázek. Jedná-li se navíc o abstraktní film, jako v případě snímku *ETUDE DU TOUCHER*, měl jeho autor v barevném řešení ještě více svobody, než kdyby natáčel narativní animovaný film s loutkami nebo reálnými předměty. Ve snímku je animována hlína, jejíž odstín a barvu si jistě tvůrce zvolil, případně přizpůsobil podle svého uměleckého záměru, a barva je i jedním z významných výrazových prostředků tohoto filmu. Při digitalizaci jsme proto požádali Václava Mergla o konzultaci. Výsledná digitální podoba filmu má oproti dochované mír-

ně degradované 35mm kopii upravené barvy podle pokynů tvůrce tak, aby odpovídala co nejvíce původní premiérové 35mm kopii filmu. První veřejné promítání digitální podoby snímku *ETUDE DU TOUCHER* se uskutečnilo v květnu 2016 v Třeboni v kině Světozor na festivalu Anifilm. Rozdíl mezi dochovanou 35mm kopií a digitálním přepisem je pro běžného diváka v kině téměř nepostřehnutelný, z hlediska archivace mají nicméně obě verze srovnatelný význam. Podobně jako dobová premiérová 35mm kopie, je i digitální přepis odsouhlasený autorem referenčním materiálem nejen pro archivaci, ale i pro další studijní využití.

Michaela Mertová

ETUDE DU TOUCHER (Studie doteku)

Režie: Václav Mergl, hudba: Karel Velebný, Československo 1966.

35mm, Orwocolor, 1:1,37, verze zvuková, úvodní titulky francouzské, 26m

HD, barva, 4:3, verze zvuková, úvodní titulky francouzské, 00:00:54

Václav Mergl (1935) — grafik, malíř, ilustrátor, bonsaista, scenárista, výtvarník a režisér animovaných filmů. V letech 1958–1964 studoval v Ateliéru filmové a televizní grafiky u prof. Adolfa Hoffmeistera na pražské Vysoké škole umělecko-průmyslové (VŠUP). Absolvoval krátkým autorským filmem *PROMĚNY* (1964). V letech 1967–70 se účastnil publikační a výstavní činnosti mezinárodního postsurrealistického hnutí Phases. Ilustroval sbírky poezie *Hadí paměť* (Ivo Oděhnal, 1971) a *Muž vymýšlející vejce* (Norbert Holub, 1990). Vedle filmové tvorby se intenzivně věnoval a dodnes věnuje především grafice, kresbě, kolážím a od roku 1979 bonsajím, které chápe jako výtvarné objekty. Dílo Václava Mergla je zastoupeno ve sbírkách Národní galerie v Praze, Alšovy jihočeské galerie v Hluboké nad Vltavou,

Kabinetu grafiky Muzea umění v Olomouci a v soukromých sbírkách.

Krátké filmy: PROMĚNY (1964), ETUDE DU TOUCHER (STUDIE DOTEKU, 1966), LAOKOON (1970), KRABI (1976), HOMUNKULUS (1984), MIKROB (1986), POSLEDNÍ LUP (1987), SESTRĚNIČKY (1988), HALÓ, ALBERTE (1988).

TV seriály: ŠTVORNOHÉ ROZPRÁVKY (1971–73), O PANENCE APOLENCE (1979), VIHUELA A KUKLÍK (1983), SÁDLÍK A HRYZ (1983), BAMBULKA A BAZILÍNEK (1993), DOBRÉ CHUTNÁNÍ, VAŠE LORDSTVO! (1996).

Ocenění (výběrově): Arsfilm Kroměříži (1965) — Hlavní cena, Cena Českého fondu výtvarných umění; Annecy 1971 — Zvláštní cena; Bratislava 1976 — Hlavní cena; Teherán 1976 — Cena mezinárodní poroty; Oberhausen 1977 — Hlavní cena; Chicago 1988 — Hlavní cena Zlatý Hugo; Anifilm 2016 — Cena za celoživotní dílo.

„Zlatá šedesátá“ z cenzurní perspektivy

Lukáš Skupa, *Vadí – nevadí. Česká filmová cenzura v 60. letech.*
Praha: NFA 2016.

Pod poněkud matoucím názvem *Vadí – nevadí*, označujícím tradičně (alespoň pro mě) spíše pubertální hru mezi holkami a kluky, publikoval brněnský filmový historik přepracovanou verzi své disertační práce obhájené v roce 2014 a věnované české filmové cenzuře ve „zlatých šedesátých“.

Metodologicky autor vychází z konceptu *new censorship*, v němž se obráží nové uchopení cenzury jako procesu vyjednávání, nikoliv přímých striktních zákazů mocenských institucí. Vzhledem ke komplikovanému a dlouhotrvajícímu zrodu filmového díla se v tomto ohledu kinematografie značně odlišuje od literatury a její nakladatelské praxe, výtvarného umění či hudby. Zatímco v jiných uměleckých oborech vstupovala cenzura do hry spíše až ve finální fázi před výstupem díla před veřejnost, u výroby filmu tomu bylo zásadně jinak. Předmětem hodnocení (jistěže s cenzurním podtextem) se v úplně počáteční fázi stávaly už tzv. tematické plány, dítko počátečních let, opečovávané státním filmem až do roku 1989. Cenzurovány byly i jednotlivé fáze literární přípravy (přínejmenším literární scénář a technický scénář), a to cenzory z Hlavní správy tiskového dohledu (HSTD) při ministerstvu vnitra, transformované v roce 1967 do Ústřední publikační správy (ÚPS), a nadto i pracovníky Ideologického oddělení ÚV KSČ.

Fenomén rozptýlené cenzury byl už vícekrát částečně zdokumentován pro padesátá léta, v případech let šedesátých se naše povědomí dlouho omezovalo na několik málo případů, mimo jiné i proto, že pozornost badatelů i publicistů nejvíce přitahoval až dramatický závěr dekadý a praktiky tzv. konsolidace. Lukáš Skupa podrobně popisuje spleť sítí schvalovatelů, jejich možnosti zasahovat do podoby filmového díla, a má-li k tomu prameny, pak i průběh schvalovacích řízení. Upozorňuje, jak velký vliv na celý cenzurní proces mělo personální složení cenzurujících orgánů. Uvádí také řadu konkrétních případů, kauz, jejich vývoj a řešení. Údiv přece jen budí, jak rozsáhlé bylo angažmá aparátu ÚV KSČ — nevyjadřoval se jen ke scénářům a hotovým filmům, ale spolu s HSTD ovlivňoval také způsob a intenzitu propagace a mediální odezvy, vyskytly se i případy zákazu o daném filmu v tisku vůbec psát. Opravdu působný je třeba případ filmu Jana Němce *O SLAVNOSTI A HOSTECH* (1966), na jehož název se právě takový publikační zákaz HSTD vztahoval. V jednom mimopražském kinu tak visel plakát ohlašující premiéru nového českého filmu, avšak bez uvedení jeho názvu. Stejně tak ovšem ÚV KSČ ve vybraných případech ovlivňoval i způsob distribuce, třeba uklizením filmu do kin náročného diváka. Zmapování celého hodnotící-

ho systému je rozhodně úctyhodné pramenným rozsahem i řadou nových zjištění, která ze Skupovy knihy činí nepřehlédnutelný titul.

Podtitul nás omezuje na české země a kniha se skutečně Slovensku důsledně vyhýbá. A tu se vstírá otázka, zda je to tak bezproblémově akceptovatelné. Československo bylo až do října 1968 unitární stát členěný z hlediska státní správy do krajů (nikoliv zemí jako za první republiky), výraz „české země“ je tak vlastně historický. Toto vymezení vskutku zasluhovalo důkladnější komentář včetně elementární informace o institucionální cenzuře na Slovensku, ale také cenzurování produkce z gottwaldovského studia, které jako by se z autorovy perspektivy vytratilo.

Zastavme se nicméně znovu u principu rozptýlené cenzury, protože pro autora představuje klíčový úhel pohledu a také není tak bezproblémový, jak by se mohlo zdát. Jsou zde různé zneklidňující otázky, které autor příliš nevnímá. Například můžeme každé schvalování, ať už scénáře, či filmu, automaticky chápat jako cenzurní akt? Zcela určitě nikoliv, budeme-li se pohybovat v prostředí tvůrčích skupin a na půdě studia, pokud projekcí nebyli přítomni mocnější vetřelci zvenčí. Stejně závažná je i otázka, zda je projevem cenzury každý zásah do filmu. Ani tady se nedá odpovědět kladně, řada zásahů plyne jednoduše z vývoje celého projektu. V tom je Skupovo chápání rozptýlené cenzury poněkud bezbřehé. Rozhodně by stálo za to mnohem ostřeji odlišovat vnitřní prostředí kinematografických kruhů od vnějších mocenských subjektů. V žádném případě spolu netvoří jeden cenzurní celek a autor konektonců sám snesl řadu příkladů o tom, že kinematografický management filmaře před vnějšími tlaky hájil. Za všechny můžeme připomenout autorem zmiňovaný případ filmu *STUD* (1957), k jehož režiséru Ladislavu Helgemu nejspíš žádné cenzurní komplikace ani nedolehly, ačkoliv film bezproblémový nebyl. Že by mu byly vypadly z paměti, není příliš pravděpodobné, vynucená změna závěru jeho filmu *VELKÁ SAMOTA* (1959) ho trápila po zbytek života.

Ve své koncentraci na problematiku cenzury autor nezahrnuje do hry širší kulturní trendy a někdy připisuje strategie tvůrčích skupin právě a jen cenzurním tlakům. Ale daleko vlivnější musela přece být celková kulturní atmosféra šedesátých let. Vůbec se nejednalo jenom o dekádu autorského filmu. Všechny umělecké druhy velmi intenzivně experimentovaly s žánrem, vytvářely různé žánrové fúze, rozvíjely parodické reflexe uměleckých i společenských konvencí. To vše byl mnohem intenzivnější vjem než setkání s cenzorem. Tento širší kulturněhistorický rámec by do dal celému tématu zcela určitě větší plasticitu.

Nechci zde vyjmenovávat různé drobné nepřesnosti, které se v knize tu a tam objevují, ale rád bych upozornil alespoň na existenci diplomové práce Martiny Aicher z Vídeňské univerzity *Ideologie und die tschechoslowakische Filmzensur 1962–1972* (2006), která vznikla v rámci oboru historie a je k dispozici v Knihovně NFA. Vzhledem k blízkosti tématu je na místě i tuto školní práci brát v potaz. Jinak mohu jen zopakovat, že v případě Skupovy knihy jde o významný badatelský počín, který výrazně posouvá stav bádání jak o fenoménu filmové cenzury, tak o dekádě šedesátých let.

Ivan Klimeš

Dvoji Ivens, dvoji biografie filmaře

André Stufkens, *Joris Ivens. Filmař světa*. Praha: NAMU 2016.

Thomas Waugh, *The Conscience of Cinema. The Works of Joris Ivens 1912–1989*. Amsterdam: University of Amsterdam Press 2016.

André Stufkens je od roku 1997 ředitelem nadace European Foundation Joris Ivens,¹⁾ působící v režisérově rodném Nijmegenu, a dalo by se říci, že je Ivensovým dvorním archivářem a biografem. Stufkens měl díky své pozici možnost důkladně vytěžit informace, které o svých osudech, myšlení i tvorbě Joris Ivens zanechal v denících, korespondenci, esejích a článcích a dalších typických dokladech osobní historie.²⁾ Právě z perspektivy archiváře filmů je také psána do češtiny přeložená biografie jednoho z nejvlivnějších světových dokumentaristů: *Joris Ivens. Filmař světa*. Její podtitul si Stufkens vypůjčil z eseje, jímž americký filmový historik Tom Gunning přispěl do sborníku o Ivensově severoamerické stopě *Cinema without Borders. The Films of Joris Ivens*³⁾ (Stufkenssem připraveného a jím spravovanou nadací vydaného o několik let dříve). Původní vydání Stufkensovy knihy doprovázel též stejnojmenný soubor pěti DVD (*Joris Ivens. Weltenfilmer. Filme 1912–1988*),

jenž z Ivensova rozsáhlého díla zahrnoval právě ty filmy, jímž jsou věnovány dílčí kapitoly knihy. Tyto vazby velmi příznačně dokreslují pozici Stufkensovy knihy v poměrně rozsáhlém terénu ivensovských biografí — jedná se o titul těsně spjatý se záměry nadace, jež pečuje o režisérovo dílo, a tudíž titul v mnoha ohledech reprezentující její zájmy a hlediska. I z tohoto důvodu pak v kolekci DVD i nizozemském vydání knihy například chybí celá etapa Ivensova působení v poválečné východní Evropě, zahrnující vedle snímku PRVÁ LÉTA (1949) například i PÍSEŇ PROUDŮ, již Ivens v roce 1954 natočil pro východoněmecké studio DEFA.

V případě nizozemského dokumentaristy Jorise Ivense není konstatování, že „žil filmem“, prázdnou frází či otřepaným klišé. První film, parodickou amatérskou hříčku VIGVAM, natočil v roce 1912, ve svých 14 letech, a od druhé půle 20. let až do své smrti v roce 1988 prakticky ne-

1) Podrobněji o aktivitách nadace pečující o Ivensovo dílo, jeho další rozbor a prezentaci, viz online: <<http://www.iven.nl/>>, [cit. 12. 5. 2017].

2) Tyto původní materiály jsou mimochodem dostupné digitalizované na webu nadace pod záložkou Filmy (dále u jednotlivých titulů) — samozřejmě v Ivensově rodné řeči, nizozemštině. Viz online: <<http://www.iven.nl/en/films-2/>>, [cit. 12. 5. 2017].

3) Název Gunningova článku zní: „Joris Ivens, Filmmaker of the 20th Century, The Netherlands and the World“. Viz André Stufkens (ed.), *Cinema without Borders. The Films of Joris Ivens*. Nijmegen: European Foundation Joris Ivens 2002, s. 18–27.

přestal tvořit. Zemřel v průběhu natáčení svého nejosobnějšího filmu PŘÍBĚH VĚTRU (1988), jež následně dokončila jeho tehdejší žena Marceline Loridanová-Ivensová. V letech 1929–1988 takřka nepřetržitě cestoval a natáčel v těch místech, k nimž jej přitahovala aktuální sociálně-politická situace a k nimž se mnohdy upírala pozornost celého světa. Zachycoval zde různorodou formou, od lyrického dokumentu k inscenovaným dokudramatům, a v různorodých podmínkách, od samofinancování na pokraji bankrotu po vládní zakázky, své klíčové téma, téma konfliktu, střetu, boje — nového se starým, obyčejného člověka s politickou mocí, chudého s důsledky společenské nerovnosti. Vedle aspektů sociálních vždy s různým důrazem rozvíjel též téma vztahu člověka a přírody a člověka a světových dějin. Ivensovo nadnárodní působení současně nezahrnovalo pouze vlastní práci — na mnoha místech podporoval rozvoj místního dokumentaristického hnutí, zaučoval nové adepty filmového umění a podobně jako John Grierson tak nejen šířil filmovou gramotnost, ale též inspiroval a motivoval řadu místních osobností k vlastní tvorbě. Nesporný přínos Jorise Ivense světovému dokumentu má tudíž mnoho spleťtých vrstev, z nichž nejsilnější je autorův význam ve smyslu rozvíjení metody revolučního, radikálního, bojovného, nejpřesnější a zavedeným termínem řečeno angažovaného dokumentu: „Jsem partyzán. Nejlíp mi to jde, když jsem v opozici,“ říkal o sobě Ivens.⁴⁾

Pro tento příběh filmaře, jak jej vypráví André Stufkens, jsou klíčovou osou úvah dokumentaristovy filmy. A právě tak, podle (vybraných!) filmů v chronologické řadě, je také kniha strukturována. V rámci dílčích, na konkrétní filmy zaměřených kapitol pak Stufkens striktně dodržuje vnitřní členění na podkapitoly, postupující vždy v totožném sledu: obsah, natáčení, kontext, fil-

mový jazyk a význam, přijetí, verze a restaurování, citát(y) z recenzí. Toto schematické, a dlužno dodat, že velmi pohodlně zvolené členění zásadně komplikuje skutečný čtenářský požitek z knihy. Vybraný způsob výkladu totiž konvenuje detailní popisnosti, avšak brání přemýšlení v kontinuitách a diskontinuitách, ve vývoji sledovaných jevů. Konstatování o Ivensově fascinaci přírodními živly, zejména vodou (řekami) a větrem, stejně jako vztahy člověka a přírody (půdy) jsou jistě velmi podstatná a charakteristická pro autorovo uvažování o dokumentárním filmu a jeho metodách i tématech, pokud jsou však zmiňována nespočetněkrát napříč celou knihou pouze repetitivně, bez náležité přidané, aktualizující hodnoty, snadno se omrzí. Jako by tedy Stufkens předpokládal, že čtenář bude s knihou pracovat spíše jako s příručkou, již otevře na kapitole příslušející konkrétnímu filmovému dílu (projektu), ale nebude ji číst v kuse jako kompaktní celek. Tomu odpovídá i metoda užití obrazového doprovodu. Titul rozhodně zaujme řadou kvalitně reprodukováných fotografií i barevných plakátů Ivensových filmů — Stufkensovi nicméně obrázky slouží spíše jako atraktivní rozšíření, nikoli coby přímá ilustrace tezí a argumentů slovního výkladu.⁵⁾

Záslužným krokem domácího nakladatele, Nakladatelství Akademie múzických umění, byl nápad rozšířit české vydání o speciální kapitolu věnovanou Ivensovu snímku PRVÁ LÉTA, jenž v letech 1947 až 1949 vznikl pod pracovním názvem „Four New Democracies“ („Čtyři nové demokracie“) coby soubor čtyř pohledů na obnovu čtyř zemí východní Evropy — Bulharska, Jugoslávie, Československa a Polska. Praha byla Ivensovou klíčovou základnou při realizaci projektu a jeho působení zde se zdaleka neomezovalo pouze na natáčení. Ivens též vyučoval na FAMU a spolu s domácími filmaři, zejména s Elmarem

4) Thomas W a u g h, *The Conscience of Cinema. The Works of Joris Ivens 1912–1989*. Amsterdam: University of Amsterdam Press 2016, s. 383.

5) České redakci lze současně vytknout, že určitá díla, jež byla do češtiny přeložena, například texty Waltera Benjamina či Georgese Sadoula, nejsou citována dle českého překladu, ale dle Stufkensova nizozemského originálu, tedy patrně z jeho překladu původních textů.

Klosem, pak formoval i úvahy o poválečné roli dokumentárního filmu na prvním Mezinárodním kongresu Světové unie dokumentaristů v Mariánských Lázních v červenci 1948. Skvělý záměr rozšířit knihu o Ivensovu „českou stopu“ nicméně zůstal naplněn jen polovičatě. Doplňující kapitola je příběhem psaným výhradně zahraniční optikou: rekonstruovaným za pomoci Ivensovy pozůstalosti a nizozemské či anglojazyčné sekundární literatury o poválečném vývoji ve východní Evropě, mnohdy i mnoho let staré.⁶⁾ Přitom právě toto období v posledních letech podrobně zpracovala řada historiků domácích i zahraničních, jejichž práce jsou dostupné minimálně v němčině.⁷⁾ Dozvídáme se tak mnohé velmi cenné informace o autorově putování touto částí Evropy, řadu osobních poznámek a komentářů jej samotného i dalších tvůrců, méně již o komplexitě situace vzniku filmu v rámci osobních i politických vztahů přelomového období let 1946 až 1949, a poučenějšího domácího čtenáře navíc zaujmou i drobné nepřesnosti výkladu.⁸⁾ Problematické (ze Stufkensovy metody členění nicméně logicky vyplývající) je současně vytržení snímku PRVÁ LÉTA z širšího kontextu filmů, které Ivens v poválečných letech natočil ve východní Evropě — zejména v Polsku a východním Německu.⁹⁾

NAMU vydalo Ivensovu biografii osm let po původní nizozemské knize a ve stejné době, kdy University of Amsterdam Press přišlo s další monografií na stejné téma od kanadského filmového historika Thomase Waugha. Waugh se tvorbě Jorise Ivense podrobně věnuje již od konce 70. let v rámci širšího badatelského zaměření na dějiny angažovaného dokumentu a roku 1981 napsal Stufkenssem hojně citovanou disertační práci *Joris Ivens and the Evolution of Radical Documentary, 1926–1946*.¹⁰⁾ Již toto dílo o prvních etapách dokumentaristovy práce bylo ve své době považováno za pilíř historického studia dokumentárního filmu, a to pilíř se svými 636 stranami dosti stabilní. Svou dosavadní práci na toto téma završil Waugh po řadách badatelských exkurzů mimo dokument, ale vždy v linii studia radikálního filmu, více jak sedmisetstránkovou knihou *The Conscience of Cinema. The Works of Joris Ivens 1912–1989*, komplexně rozebírající celek Ivensova díla.¹¹⁾

V úvodních poznámkách konstatuje o Waughově monografii filmový teoretik Bill Nichols, že „[j]en málo studií vyvažuje biografický komentář, textuální analýzu a teoretickou konceptualizaci s takovou obratností, jakou zde Waugh předvádí“ (s. 21). A právě tato vyváženost odlišu-

6) Např. Edward T a b o r s k y, *Communism in Czechoslovakia 1948/1960*. Princeton: Princeton University Press 1961. Frank K o f s k y, *Harry S. Truman and the ar Scare of 1948. A Successful Campaign to Deceive a Nation*. New York: St. Martin's Press 1993.

7) Ke Stufkenssem komentované problematice za všechny např. Christiane B r e n n e r, „Zwischen Ost und West“. *Tschechische politische Diskurse 1945–1948*. München: Oldenbourg 2009.

8) Mimo jiné například tvrzení: „V Československu během krátké doby vznikl systém znárodněné filmové výroby s vysokou školou, jednotnou filmovou produkcí, distribucí, propagací a se specializovaným archivem.“ (s. 474) nepřesně (byť možná nechtěně, za účelem kondenzace) směřující řadu různě datovaných událostí, týkajících se institucí s vlastními okolnostmi ustavení — zpsnění by si žádala přinejmenším otázka filmového archivu a FAMU.

9) Konkrétně jde o snímky: PRÁTELSTVÍ ZVÍTĚZÍ (1951; ve spolurežii s dalšími tvůrci), POKÓJ ZWYCIĘZY ŚWIAT (1951; s Jerzym Bossakem), FRIEDENSAHRT 1952 WARSCHAU-BERLIN-PRAG (1952), PÍSEŇ PROUDŮ (1954) a krátký film MEIN KIND (1955; s Vladimírem Poznerem a Alfonsem Machalzem).

10) Thomas W a u g h, *Joris Ivens and the Evolution of Radical Documentary, 1926–1946*. Disertační práce. NY: Columbia University 1981.

11) Díky chvályhodné open source politice nakladatelství University of Amsterdam Press je kniha již plně dostupná ke stažení online: <<http://www.oopen.org/search?identifier=605853>>, [cit. 12. 5. 2017]. V březnu roku 2017 současně Waughova kniha obdržela prestižní ocenění společnosti Society for Cinema and Media Studies (SCMS), The Katherine Singer Kovács Book Award, pro nejlepší knižní titul oboru filmových a mediálních studií.

je psaní a myšlení Thomase Waugha a Stufkensovu filmocentrickou logiku. Waugh se tolik nezaměřuje na jednotliviny, na konkrétní data Ivensových cest — kdy, kam, s kým a jak dorazil, jak dlouho natáčel a podobně, jako to dělá Stufkens. Vytýčuje si klíčové linie, které ho na Ivensově životě a tvorbě zajímají, a právě ty sleduje v jejich vývoji napříč 20. stoletím. Zajímá jej předně vztah umělce a státu či politické moci, do nějž Ivens vstoupil mnohokrát zcela odlišným způsobem — v odlišných politických kontextech a v odlišných pozicích, od filmů zcela apolitických či neutrálních k finančně i politicky zaštitěným zakázkám. Stejně tak jej zajímají možnosti a omezení práce na dokumentárním filmu v různých rodových produkčních kontextech a ekonomických podmínkách — Ivensovo geograficky rozlehlé dílo vnímá jako příležitost nahlédnout pestrout paletu „průmyslu“ dokumentárního filmu. Jakožto charismatická a rázně jednající osobnost Ivens přitahoval celou řadu dalších umělců a soustředil kolem sebe v různých obdobích různé skupinky tvůrčích osobností, jiné inspiroval ve svých přednáškách či příležitostných článcích. Tento v mnoha ohledech biografický aspekt dovoluje Waughovi prostřednictvím Ivense dále uvažovat o prostředí dokumentárního filmu jako o provázané síti osobních vazeb. Současně, ve vztahu k snímkům samotným, reflektuje Waugh Ivense jako tvůrce, jenž v průběhu své kariéry využil veškerý rejstřík formálních prostředků, stylů a postupů dokumentárního filmu a aktivně reagoval na nové technologické možnosti, které se mu k natáčení v průběhu 20. století nabízely.

Obecně je tak jeho ivensovská biografie neméně knihou o jednom člověku-významném tvůrci jako o dějinách dokumentárního filmu v jeho klí-

čových aspektech — politických, sociálních, ekonomických, technologických a estetických. Přestože je na Waughově knize patrné, že vznikala během mnoha let a že v důsledku toho mnohdy mění modus své výpovědi, neubírá tento aspekt na celkové kompaktnosti díla. Letos sedmdesátiletému filmovému historikovi umožňuje letitá zkušenost myšlení a psaní o filmu nejen vstupovat do dialogu se svými vlastními dřívějšími články, přehlednocovat je a prohlubovat jejich teze, ale také s nadsledem komentovat zakotvenost svých i cizích textů v konkrétních oborových paradigmattech, typických pro dobu, v níž vznikly. Rozvíjením výkladu v různých rodových polohách analýzy i sebereflexe, včetně mnohdy ryze subjektivně laděných poznámek, Waugh tvaruje velmi svěží text, v němž jsou dílčí prameny úvah vždy svedeny k závěrům rozšiřujícím hlavní téma autorova filmovědného bádání — téma angažovaného filmu a ne/závislosti tvůrčí dokumentaristické práce v konkrétních politicko-ekonomických podmínkách.

Obě knihy současně vyšly po dřívější biografii Hanse Schootse *Living Dangerously. A Biography of Joris Ivens*, kterou již roku 2000 vydalo opět nakladatelství University of Amsterdam Press¹²⁾ a jež následovala o rok dřívější sborník Stufkensova předchůdce na pozici ředitele Ivensovy nadace, Keese Bakker, *Joris Ivens and the Documentary Context*.¹³⁾ Rozdíl mezi jednotlivými biografiemi přitom není ani v pramenné základně, ani v obecné metodě členění výkladu. Všechny kombinují analýzu filmů s materiály z Ivensovy osobní pozůstalosti a postupují chronologicky, s kapitolami pojmenovanými buď podle jednotlivých filmů (Stufkens), nebo podle určité fáze Ivensovy práce, vymezené někdy geografickou

12) Hans S c h o o t s , *Living Dangerously. A Biography of Joris Ivens*. Amsterdam: University of Amsterdam Press 2000.

13) Kees B a k k e r (ed.), *Joris Ivens and the Documentary Context*. Amsterdam: University of Amsterdam Press 1999. Z podobné doby je též kniha italského historika Virgilia Tosiho: Virgilio T o s i , *Joris Ivens. Cinema e Utopia*. Rome: Bulzone Editore 2001. V předchozích dekáдах se Ivensovi věnoval mimo jiné německý historik, spoluautor rozsáhlých dějin německého dokumentárního filmu či jedněch z prvních dějin koncernu UFA Klaus Kreimeier, ale i další autoři.

oblastí, v níž působil, jindy metodou/tématem, jež pro danou fázi jeho práce byly charakteristické (Schoots, Waugh). Právě v kombinaci těchto perspektiv (filmové, geografické a tematicky-metodické) ostatně Ivense představila publikace Keesa Bakker¹⁴⁾ do níž například významný historik a teoretik dokumentárního filmu Brian Winston přispěl textem o Ivensově inscenační metodě („Honest, Straightforward Re-enactment”: The Staging of Reality) a Thomas Waugh rozbořením postupů angažovaného dokumentu v Ivensově díle (Joris Ivens and the Legacy of Committed Documentary). Právě v této rovině, ve způsobu, jakým se jednotlivým Ivensovým biografům daří reflektovat obecnější trendy, metody a postupy, současně spočívají dílčí odlišnosti jejich psaní, jež dobře vyplynou, srovnáme-li si například způsob, jakým zpracovávají etapu Ivensova působení v Československu a obecně ve východním bloku.

Hans Schoots ve své knize Ivense sleduje skutečně takřka na každém kroku a léta 1947–1955, jež tvůrce strávil převážně ve východní Evropě, zachycuje ve dvou kapitolách: první týkající se především natáčení snímku PRVÁ LÉTA, druhé pak jeho působení v Polsku a východním Německu. Schootse zajímá primárně život režiséra, méně však tvorba a tvůrčí proces samotný. Popisuje tak události, jak šly za sebou, a jejich příležitostnou reflexi Ivensem samotným. Filmům se příliš nevěnuje, snad proto, že je čte striktně coby propagandistické zakázky komunistických vlád, jež „pluralitní globální realitu vtěsňávají do zjednodušeného rámce“.¹⁵⁾ Nejcennějším přínosem Schootsovy knihy je tak studium vládních dokumentů a naznačení toho, kterak byl Ivens sledován a z různých stran železná opona podezříván coby politicky problematická osoba.

André Stufkens, jak jsme již zmínili, včlenil kapitolu o filmu PRVÁ LÉTA pouze do českého vydání, zařazena pak byla až na samotný závěr knihy, za pasáž o snímku PŘÍBĚH VĚTRU a Vzpomínku Rogera Busschotse. Původně však ani publikace, ani soubor DVD žádný z východoevropských filmů nezahrnovaly a jedenáct let, jež uplynulo od filmu INDONÉSIE VOLÁ z roku 1946 k SETKÁNÍ SEINÝ s PAŘÍŽÍ v roce 1957, přeskakovaly. Stufkens se, podobně jako Schoots, věnuje sledu událostí v režisérově životě, oba autoři například shodně zdůrazňují, jak Ivense v době natáčení v polské části PRVÝCH LET včas nedostihla zpráva o smrti a pohřbu jeho matky. Jelikož však Stufkens striktně dodržuje svou schematickou strukturu, věnuje podstatnou část též okolnostem natáčení v dílčích zemích s důrazem na pasáž o Československu, rekonstruuje vývoj koncepce a tvůrčích rozhodnutí a popisuje důvody stažení veškerých kopií po premiérách v Praze v září 1949 a v Paříži v březnu 1950. Přestože tedy velmi podrobně zachycuje dobu, kdy Ivensovi byla základnou Praha, a dostává tak zadání domácího nakladatele, nezajímá jej tato dílčí etapa ani jako součást Ivensova působení v dalších socialisticky naladěných zemích, kde podobně rychle a aktivně zapadl do filmového i společenského života, ani jako výzva k zhodnocení jeho přístupu k vládním zakázkám, Sovětskému svazu a jeho ideologii, natáčení v duchu socialistického realismu a podobně.

Všemi těmito směry se naopak ubírají úvahy Thomase Waugha. Ten chápe Ivensovo působení na ose Praha-Varšava-Lodž-východní Berlín jako jednu ucelenou etapu, a letům 1946 až 1956 tedy věnuje rozsáhlou samostatnou kapitolu. Krom vlastních podmínek natáčení a proměn koncepce dílčích filmů jej zajímá především Ivensova složi-

14) Cennou součástí právě této knihy je též překlad Ivensových vlastních textů o dokumentárním filmu, ať už jde o reflexe dílčích snímků či konkrétních metod práce (píše o subjektivitě, střihu, inscenaci i organizaci masových scén apod.).

15) Hans Schoots, c. d., s. 244. Citát se konkrétně vztahuje k filmu PÍSEŇ PROUDŮ, charakterizuje ale Schootsův (zjednodušující) názor na celek filmů z východní Evropy.

tá pozice vprostřed studenovělečného konfliktu, jeho přístup k poválečnému komunismu v rámci obecnější ideje-postoje angažovaného dokumentu, jímž kontinuálně žil. I zde tedy jednou ze stínových linií argumentace zůstává vztah tvůrce-umělce-autora a státu či politické moci. Ze všech východoevropských snímků se Waugh nejpodrobněji věnuje opomíjenému, ba zavrhanému filmu *PÍSEŇ PROUDŮ* (1954). Snímek, jež Hans Schoots jednoduše odmítne coby schematickou propagandu, Waugh podrobuje detailnímu zkoumání a označuje jej za symfonii v žánru kompilačního filmu. Zatímco Schoots si z Ivensových poznámek vybírá konstatování, že jde „o jeden z nejprotibyrokratičtějších filmů, jaké si vůbec jde představit“,¹⁶⁾ Waugh cituje Ivensova slova o tom, že *PÍSEŇ PROUDŮ* je jeho „nejosobnější film natočený na východě“, „nejlyričtější v celé mé kariéře“, podle Keese Bakkeru pak „jedna z největších produkcí v dějinách dokumentárního filmu“ a obecně pak beze sporu umělecky jeden z nejhodnotnějších filmů své doby.¹⁷⁾

Již samotný výběr výroků, jimiž autoři své teze dokládají, velmi příznačně ukazuje, že totožný pramenný materiál může podložit zcela odlišná vyprávění o filmařově osobě a díle. Thomas Waugh upozorňuje, že *PÍSEŇ PROUDŮ* sice je „sjezdovým“ filmem na politickou objednávku, zachycujícím 3. sjezd Světové odborové federace roku 1953 ve Vídni, pouze na základě tohoto konstatování jej však nelze jednoduše odmítnout nebo opominout coby součást Ivensova díla. Všimá si především toho, že Ivense primárně zaujala myšlenka nadnárodního charakteru sjezdu a v relativně krátké době se mu podařilo vytvořit

nejen osobnostmi nabitý východoněmecký tým, ale do spolupráce zapojit víc jak třicet štábů ze všech koutů světa, jež měly pro chystaný film zachytit lokální kontext a přípravu místních delegátů na sjezd. Ve stříhové kompozici tohoto materiálu pak ukázal, že slova o mezinárodní mírové spolupráci nemusejí být jen prázdným gestem, ale mohou se stát konkrétním tvůrčím postupem. Waugh zakázky pro komunistický východní blok nehodnotí, ale snaží se je pochopit v celkovém kontextu Ivensova přístupu k tvorbě — přístupu, pro nějž je příznačná naléhavost, jež Ivense hnala na každou jeho další misi.

Politický a angažovaný dokument podle Waugha vzniká právě z naléhavosti sdělení a svým charakterem se tak odlišuje od ryze umělecky motivované tvorby: „Místo aby naplňovaly kritéria trvanlivosti, abstrakce, dvojznačnosti, individualismu, jedinečnosti, formální složitosti, dekonstrukce či redistribuce významů, novosti a podobně, vše v kompatibilním formátu, vyznačují se politické dokumentární filmy jednorázovostí, efemerností, aktualitou, přímostí, bezprostředností, instrumentalitou, didacticismem, kolektivním nebo anonymním autorstvím, nekonvenčností, nedostupností a konečně nehodnotitelností.“¹⁸⁾ Právě proto je třeba volit zcela jiné metody jejich analýzy. *PÍSEŇ PROUDŮ* je podle Waugha výjimečná právě tím, že svou koncepcí (idea stékání šesti světových řek) a montážní metodou užitou v kompilační části přesahuje ambice tradičního politického dokumentu, jež charakterizuje ve výše uvedené definici. Pro českého čtenáře je pak jeho výklad Ivensovy východoevropské etapy inspirativní nejen proto, že

16) Tamtéž.

17) Thomas Waugh, *The Conscience of Cinema*, s. 382. Waugh zde cituje svou dřívější studii „Why Documentary Filmmakers Keep Trying to Change the World, or Why People Changing the World Keep Making Documentaries“. Ta prvně vyšla v knize Thomas Waugh, „*Show Us Life*“: *Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*. Metuchen, N. J.: Scarecrow Press 1984, xi–xxvii. Následně pak byla přetištěna ve výboru z autorova díla v edici připravované týmem konference Visible Evidence: Thomas Waugh, *The Right to Play Oneself. Looking Back on Documentary Film*. London — Minneapolis: University of Minnesota Press 2011, s. 1–18.

18) Thomas Waugh, *The Conscience of Cinema*, s. 374.

sjezdových (sletových a podobných) filmů i v domácí kinematografii v padesátých letech vznikl nespočet, obvykle se jednalo o nejdražší produkce a zpravidla se v dějinách českého dokumentárního filmu vůbec nezmiňují, ale především proto, že nabízí pojmový aparát k uchopení vztahu autora dokumentárního díla a státní zakázky v totalitních systémech.

Srovnání ivensovských biografí dobře ukazuje, jak mohou různé metody interpretace téhož historického materiálu vést odlišnými cestami. Postupovat striktně film po filmu ve stylu Stufkense může i při vší snaze o pečlivou kontextualizaci vyústit ve formát katalogizačního hesla a k nutnosti některé informace několikrát opakovat. Obtížné se též dospívá k závěrečné syntéze. Vést výklad vědomě se zaměřením na obecnější koncepty (vztah tvůrce a politické moci, jeho role v síti profesních vztahů apod.) v duchu Waugha naopak umožňuje plastičtěji zachytit aktéra v dynamice historických (a jiných) změn (v tomto konkrétním případě) celosvětové politiky a dokumentaristické infrastruktury.

Lucie Česálková

Haškovské fikce v textech, na divadle a ve filmu

František A. Podhajský (ed.), *Fikce Jaroslava Haška*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. 2016.

Kolektivní monografie *Fikce Jaroslava Haška* představuje výrazný doklad odborných aktivit Brněnského naratologického kroužku (BRNK), který v lednu 2015 zorganizoval kolokvium, jež se stalo východiskem pro většinu z dvanácti kapitol publikace, a zároveň je výsledkem spolupráce mezi Kroužkem jako nezávislým mezioborovým badatelským sdružením a Ústavem pro českou literaturu AV ČR. ÚČL zmíněné kolokvium spolu pořádal a poté se stal vydavatelem monografie.

Úvodní poznámka (s. 9–12) věnuje vcelku očekávatelně značný prostor určité obhajobě existence a podoby knihy. Jde o odůvodnění toho, proč byla za situace, kdy už je k dispozici neobyčejně velké množství haškovské literatury, uveřejněna nová práce věnovaná slavnému spisovateli, ačkoli zde chybí obvyklý podnět daný autorovým jubileem, a na druhé straně o problém, který bývá často spojen se strukturou dnes velmi rozšířených (takzvaných) kolektivních monografií. Ty by — mají-li skutečně vystupovat jako monografie — měly být sledem navzájem skloubených složek, a nikoli (jak tomu mnohdy bývá) spíše shlukem jakoby náhodně shromážděných příspěvků.

Argumentace ve prospěch přípravy a vydání další haškovské knihy má zpočátku možná až příliš obecný ráz: „stále chybí příspěvek, který by měl ambici bez ideologické předpojatosti analyticky

uchopit Haškovo mnohotvárné dílo v jeho celistvosti“, a proto je namístě pokusit se „poskytnout čtenáři komplexní pohled na Haškovu tvorbu v její nezměrné rozmanitosti, divoké přebujlosti a stále inspirativnosti“ (s. 9). Zmíněná rozmanitost zároveň implicitně odůvodňuje fakt, že kniha přiznaně je kolekcí sond, jejichž autoři nahlíží na dílo Jaroslava Haška z rozmanitých hledisek. Argumentačně podstatnějším prvkem se pak ovšem stává široce pojímaný koncept fikce: „Haškovo dílo [...] chápeme jakožto soubor fikcí nejen přiznaných (jeho literární dílo), ale také nepřiznaných (mýty kolem něj vytvořené) a na jeho fikce přímo navázaných (adaptace a transdukce [...])“ (s. 9). I když zůstává určitá rozbíhavost částí a mezerovitost celku, zřetel k fikci v jejich různých podobách získává pozici jednotícího svorníku. K tomu se v celé publikaci připojuje důraz na interdisciplinaritu, jenž také podněcuje sepětí výzkumu formací verbálních (psaných) a audiovizuálních (divadelní představení, filmy). Konečně neméně podstatné je soustavné vyzdvihování dynamického, procesuálního aspektu komunikace; předmětem pozornosti se stávají varianty textu či jeho ediční historie, intertextové a intermediální relace a transformace.

Z povahy Haškovy tvorby a jeho postavení v české kultuře vyplývá, že většina kapitol se pri-

márně zaměřuje na psané texty a vztah ke sféře filmu se tu projevuje nanejvýš v jednotlivostech a potenciálně (některé prózy a také události z Haškova života se staly bází pro filmové zpracování). Autoři programově nekladou do centra pozornosti Haškův nejslavnější výtvor, román *Osudy dobrého vojáka Švejka*, ale všímají si spíše jiných aspektů. Po vstupní stati o odborné reflexi Haškova díla (František A. Podhajský, s. 15–27) tak Jan Staněk (s. 29–46) analyzuje spisovatelův obraz ve vzpomínkách jeho současníků a dokládá způsoby utváření biografických fikcí. Na příkladu povídek z cest ukazuje Zdeněk Hrbata (s. 49–78) napětí mezi nároky na faktualnost cestopisů a vpádem fikčních, především humorných a satirických elementů. Dvě kapitoly (Tomáš Kačer, s. 81–91; Ondřej Sládek, s. 93–112) se zaměřují na Haškovy předválečné povídky a všímají si též vztahů mezi jednotlivými verzemi textů. František A. Podhajský (s. 115–129) popisuje složitou ediční historii *Dějin strany mírného pokroku* a snahy o (re)konstrukci jejich obsahu a kompozice. Petr Steiner (s. 157–182) se zabývá Haškovými „ideologickými fikcemi“, tj. propagandistickými články z rudoarméjského tisku, a Bohumil Fořt (s. 185–201) probírá autobiografickou stylizaci v tzv. bugulmském cyklu. V jediné kapitole věnované románu o Švejkovi se Václav Paris (s. 203–223) obrací k jeho (už dříve zmiňovanému) encyklopedickému charakteru; hojně odkazy ke slovníkům a slovníkovým výkladům mohou být interpretovány jako výsměch pozitivistickým taxonomiím, jako „encyklopedické vyprávění“, jež usiluje o komplexní postižení národních rysů, ale také jako autorův „osobní památník“.

Dvě z kapitol pojednávají o oblasti dramatu a divadla. Pavel Janoušek (s. 131–155) značně kriticky a skepticky komentuje edici divadelních her a kabaretních výstupů *Větrný mlynář a jeho dcera* (1976); Janoušek poukazuje na nemožnost určit míru autorského podílu Jaroslava Haška (ačkoli je jmenovitě vyzdvihován) i na nepřesnosti a nejasnosti vzniklé při přípravě textů, jejichž knižní vydání kalkulovalo s čtenářskou oblibou spiso-

vatelových děl (přitom jde spíše o marginální a dobově podmíněné kuriozity). Aleš Merenus (s. 225–271) s velkou důkladností sleduje vývoj dramatizací *Osudů dobrého vojáka Švejka* a alespoň obrysové i podobu konkrétních inscenací. Z analýzy dramatizačních postupů a vazby dramatizací na kulturní a sociální kontexty vyplývá, že román svým velkým rozsahem a současně epizodičností a torzovitostí podněcuje na jedné straně k budování volného pásma scén, na druhé straně naopak k zásahům, jež transformaci dodají pevnou strukturu.

Na filmovou problematiku se soustřeďuje až závěrečná kapitola monografie, která analogicky k předcházejícím výkladům probírá „kinematografický výskyt Josefa Švejka“. Radomír D. Kokeš (s. 273–293) analyzuje tři z českých filmových adaptací románu: dochované torzo němče verze od Karla Lamače (1926), sérii krátkých animovaných filmů vytvořených Jiřím Trnkou (1954) a dnes nejznámější a nejčastěji uváděný dvoudílný přepis Karla Steklého (1956–1957). Vzhledem k menšímu počtu sledovaných děl, než tomu bylo v případě dramatizací, může rozbor velmi zřetelně ukázat různé adaptační postupy a jejich vliv na výsledný tvar filmů. Autor s využitím literárněvědných výzkumů románu a neoformalistického pojmoslovného aparátu přesvědčivě dokládá, že každý z filmů vyzdvihuje určitý konstrukční princip předlohy a zároveň buduje systém autonomních, na románu nezávislých vztahů. Trnka tak zachovává princip vyprávěcího zprostředkování a Steklý zdůrazňuje postavy a jejich promluvy, zatímco nejstarší, Lamačova verze se zaměřuje na rozvíjení epizod a zároveň je přizpůsobuje klasickým narativním a kompozičním vzorcům zdůrazňujícím kauzalitu. Na podporu argumentace zde autor využívá i své výzkumy dalších děl české němče kinematografie. Zajímavým doplňkem se stává krátká poznámka o Lamačově britském filmu *ŠVEJK BOURÁ NĚMECKO* (Schweik's New Adventures, 1943) jako svérázné mutaci východiskového vyprávění. Dodejme, že pozornost z hlediska adaptačních postupů by si jistě zasloužily i další

přepisy *Osudů* vzniklé mimo český kulturní kontext, byť bývají hodnoceny spíše negativně. Např. západoněmecká verze z roku 1960 (*DER BRAVE SOLDAT SCHWEJK*, Axel von Ambesser) pečlivě inscenuje vybrané epizody a propojuje je s vysvětlujícími pasážemi a se scénami, které film podřizují konvencím narativně uzavřeného příběhu (jeho vyústěním se stává poválečné setkání Švejka se sapérem Vodičkou). Heinz Rühmann pak titulní postavu vybavil rysy dobromyslného plebejství a snímek se vůbec vyhýbá všemu, co by mohlo působit provokativně a subverzivně.¹⁾

„Filmovou“ kapitolu v monografii je jistě třeba ocenit, v souvislosti se zaměřením některých autorů na povídky by se ovšem k reflexi nabízely i značně hojně adaptace (též televizní) kratších Haškových próz. V knize najdeme jen stručné zhodnocení dvou přepisů *Trampot pana Tenkráta* (s. 89–90). Zvláště příznačné přitom je využívání Haškových povídek v české kinematografii první poloviny padesátých let (*HAŠKOVY POVÍDKY ZE STARÉHO MOCNÁŘSTVÍ*, Miroslav Hubáček, 1952; *VZORNÝ KINEMATOGRAF HAŠKA JAROSLAVA*, Oldřich Lipský, 1955). Haškovy texty tu evidentně vystupovaly jako součást literárního kánonu, k němuž se měl film primárně obracet, a rovněž jako vítaný zdroj humorných námětů, které současně umožňovaly zesměšnění a odsouzení „starého“ a „překonaného“ světa.

Kolektivní monografie *Fikce Jaroslava Haška* sleduje Haškovo dílo a ohlasy na ně z různých perspektiv — literárněvědné, teatrologické, filmologické (a také naratologické, textologické a editorské či obecněji kulturní). Může tak být zajímavá a užitečná pro široký okruh čtenářů; specialistům v některé z uvedených disciplín poskytne i jistě potřebný pohled z jiného úhlu (proto zde byly alespoň stručně charakterizovány též kapitoly, které se filmové problematice přímo nedo-

týkají). Kniha je psána přístupným stylem, který přitom plně zachovává standardy odbornosti. K zajímavosti publikace přispívá i unikátní obrazový doprovod (fotografie, reprodukce rukopisů a tisků).²⁾

Petr Mareš

1) Srov. např. Radko Pytlík, *Kniha o Švejkovi*. Praha: Československý spisovatel 1983, s. 470–471. Pavel Tausig, O filmových osudech Jaroslava Haška a Josefa Švejka. *Film a doba* 29, 1983, č. 4, s. 188–189. Claudius Seidl, *Der deutsche Film der fünfziger Jahre*. München: Wilhelm Heyne Verlag 1987, s. 155–158.

2) Recenze vznikla v rámci Programu rozvoje vědních oblastí na Univerzitě Karlově č. P13 Racionalita ve vědách o člověku, podprogram Kultury jako metafory světa.

Trnitá cesta k českému Národnímu filmovému muzeu

Expozice *Na film! 2: V pohybu*; Palác Chicago, 2. patro, Národní třída 32, Praha 1 (1. 12. 2016 – 31. 12. 2017), autoři Adéla Mrázová, Terezie Křížková a Jakub Jiříšťa.

Studenti pražské Katedry filmových studií FF UK při jednom ze svých školních seminářů otevřeli diskurs o možnostech a míře realizovatelnosti Národního filmového muzea. Hlavní aktéři Adéla Mrázová, Terezie Křížková a Jakub Jiříšťa zaskočili a své záměry a představy o filmovém muzeu po zhruba čtyřech letech vytrvalého úsilí promítli do zatím dvou realizovaných interaktivních filmových expozičních. Autoři vsadili na průběžnou přípravu vlastní výstavní realizace přes nápaditý, hravý a vtipně pojatý marketing celé akce, kterým oslovovali případné a posléze i skutečné finanční partnery. Zdařilou úvodní strategií stvrdili platnost teorií Janet Staigerové v její studii o filmovém marketingu, která uvádí, že: „...k samozřejmým metodám propagace patřilo obklopit filmy věcmi všeobecného lidského zájmu“.¹⁾ Značnou odezvou zarezovala propagační videa jak pro první, pilotní připravovanou výstavu *Na film!* v Museu Montanelli v Praze (2. 6. – 25. 10. 2015), tak i druhou aktuální *Na film! 2: V pohybu*. Tu se podařilo realizovat díky podpoře rodiny Kolowratů ve velkorysých prostorách Paláce Chicago na Národní třídě v Praze v domě původního majitele hraběte Alexandra Josefa Kolowrata-

-Krakowského (1880–1927) — bývalého českého automobilového závodníka, spolumajitele automobilky Laurin & Klement, ale i zakladatele filmových ateliérů Sascha-Film, objevitele hereček Marlene Dietrichové či Anny Ondrákové, stejně tak režiséra Michaela Curtize (viz jeho slavný film *CASABLANCA* z roku 1942) a dalších.

O zřízení filmového muzea se samozřejmě pokoušeli filmoví odborníci již předcházejících generací, kdy nejnadějnější stopy vedou především k filmovému sběrateli, zakladateli pražského filmového archivu (Národní filmový archiv) a také spoluzakladateli fotograficko-kinematografického oddělení Technického muzea československého (dnes Národního technického muzea) Jindřichu Brichtovi (1897–1957). Byl to právě Brichta, který jako sběratel filmové techniky, ale i filmů, dokumentů a dalších materiálů s filmem spjatých, nejkonkrétněji rozvíjel představy o možnostech pojetí takového muzea. Byl také u všech prvních zásadních filmových výstav, jako byly *1. Mezinárodní filmová výstava v Praze* (Praha, 1932); *50 let kinematografu* (Praha a Brno, 1945–46); *50 let československého filmu 1898–1948* (Praha, 1948) nebo *10 let státního filmu* (Praha, 1955).²⁾ Právě kombi-

1) Janet Staigerová, Ohlašování zboží, získávání zákazníků a vyjadřování ideálů. *Iluminace* 18, 2006, č. 4, s. 27.

2) Pavel Zeman, Idea filmového archivu v Čechách. *Iluminace* 7, 1995, č. 1, s. 43–59.

nace technických i archivních filmových sbírek se jevila jako ideální pro záměr uskutečnění potenciálního filmového muzea, když v roce 1950 Technické muzeum v Praze otevíralo novou filmovou expozici ve spolupráci s Československým státním filmem. Bohužel z původního záměru prezentovat historii filmu komplexně byla realizovaná pouze expozice zaměřená na historický vývoj filmové techniky. Zahrnovala originály stínoher, camery obscure, stroboskopů či traumatropů, jakož i ukázky unikátních přístrojů Mareye, Muybridge či Edisona. Celou expozici pak scénograficky doplňovalo ztvárněné zákulisí filmové maskérny, výroby dekorací, kostýmů apod. Další tehdejší části expozice byl vzhled do československého kresleného animovaného a trikového filmu.³⁾

Autoři výstavy *Na film!* postavili expozici na prezentaci solitérních ukázek, ochutnávek z vývoje vizuální kultury pohyblivého obrazu formou interaktivní filmové atrakce pro malé i velké. Ve třech hlavních nosných výstavních kapitolách se věnují filmové prehistorii, meziválečné filmové avantgardě a animovanému filmu. První část výstavy je zaměřena na obraz a pohyb, jež jsou demonstrovány na ukázkách optických hraček, optických klamů, iluzí rozpohybovaného děje (viz např. Newtonův kotouč, zoetrop či laterna magika). Atmosféra rané kinematografie je přiblížena projekcemi starých němých snímků v kontrastu s nejmodernějšími zobrazovacími technologiemi jako časová zkratka vývoje pohyblivého obrazu, prezentovaná ve formě interakce analogu s moderními digitálními technologiemi 3D skenu Alexandra Hemaly v roli průvodce němým filmem. Další část expozice je zaměřená na meziválečnou filmovou avantgardu. Odkazuje k poetismu, imaginárnímu kinu nerealizovaných scénářů nebo hře světla a stínů. Třetímu tématu dominuje animovaný film, prezentovaný jak filmovými ukázkami, tak tvůrčími koutky pro vyzkoušení rozmanitých animačních technik.

Expozice jako celek působí na první dojem, především očima laické veřejnosti a hlavně dětského publika, atraktivně, když velmi zjednodušenou, popularizující a hravou formou sází na světelné a pohyblivé efekty při použití novodobých replik. Tento záměr autoři sami přiznávají a prezentují. Nicméně výstavu jako celek je nutno vnímat též jako skicu, přípravnou fázi pro případnou budoucí profesionální expozici. Z dosavadních představ, které autoři prezentují v médiích, kdy se sami vědomě odklánějí od klasických výstavních forem i od akvizičních záměrů a sázejí na vlastní makety, narážejí bohužel na limity sdělnosti, výpravnosti komplexního pojetí realizace. Vyvstává proto logická otázka, co si autoři pod pojmem filmové muzeum vlastně představují. Zmiňované limity jsou zřetelné již na aktuální výstavě *Na film!*, v níž se absencí originálů optických hraček, filmových kamer, projektorů a filmové materie jako takové z expozice vytrácí ona atmosféra, fascinace a magie, kterou kinematografie v sobě má, a prezentace zůstává pouze u hrací náhražky, jakkoliv zábavné a didaktické. Realnost a proveditelnost obsáhlejší zážitkové výstavy či expozice zřetelně dokazuje velmi zdařilá aktuální výstava *Český kinematograf. Počátky filmového průmyslu 1896–1930* v Národním technickém muzeu v Praze, realizovaná za spolupráce s Národním filmovým archivem (28. 9. 2016 – 15. 10. 2017). V tomto kontextu však, ve prospěch obou výstav, považují za cenný přínos jejich souběh ve stejném čase a ve shodném zacílení na téma rané kinematografie jako příležitost pro vzájemnou konfrontaci plně profesionální výstavy v Národním technickém muzeu a hravé filmové laboratoře expozice *Na film!*, jež se vzájemně velmi dobře doplňují.

Domnívám se, že v případě otevření vážných úvah o záměru realizovat plně profesionální a nekomerční Národní muzeum filmu či Muzeum českého filmu, by do budoucna byla nezbytná

3) Otto Levinský, *Antonín Stránský: Film a filmová technika*. Praha: Nakladatelství technické literatury 1974, s. 121.

úzká propojenost stávajících státních subjektů — Národního filmového archivu, Národního technického muzea, případně Národního muzea — v součinnosti s filmovými katedrami v Praze, Brně a Olomouci. Jedná se tedy logisticky o velmi složitou, ovšem ne neuskutečnitelnou cestu. Druhou možností je samozřejmě realizace v ryze soukromé režii, která ovšem předpokládá vstup soukromých investorů.

Celkově je nutno ocenit odvahu autorů, se kterou se při tvorbě expozic, pomyslných skic zatím imaginárního filmového muzea, pustili na tenký led. Stejně tak připravenost čelit četné kritice, opozici, velké řadě nástrah a problémům nejen finančních, nýbrž také strategických, legislativních, produkčních, vyjednávacích, prostorových apod., jež se s provedením takto velkoryse zamýšleného projektu nutně váží. Samotná expozice je de facto popularizační filmovou dílnou, což samozřejmě není špatně. Naopak, v případě studentů bez jakýchkoliv kurátorských zkušeností vyznívá zvolený hravý, interaktivní a popularizační formát upřímně, přirozeně a především perspektivně. V daných podmínkách, bez vlastní filmové materie, i když samozřejmě za podpory řady profesionálních institucí a soukromých subjektů, vznikla jakási herna/laboratoř, multimediální filmový prostor pro malé i velké, která se snaží propojit umělecké, technické i vědecké aspekty filmového média. Pokud na výstavu pohlédneme z perspektivy promo-exkurzu do výstavní edukace a vzdělávání filmem a s filmem, pak expozice zcela splnila záměr a očekávání. Ostatně osvěta a popularizace filmem byly jedněmi z faktorů, jež filmové médium pomáhaly etablovat již v období rané kinematografie, stejně jako byly podnětem k jeho dalšímu vývoji.

Pavína Vogelová

Z přírůstků Knihovny NFA

A

A predsa sa animuje - : publikácia k 20. výročiu založenia AAT / [zostavila] Eva Gubčová a kolektív AAT ; [autori fotografií: František Jurišič ...et al.]. -- 1. vyd. -- Bratislava : Vysoká škola múzických umení v Bratislave, Filmová a televízna fakulta, Ateliér animovanej tvorby, 2015. -- 191 s. : il., (některé barev.), portréty, faksim. -- Úvod, anglické resumé - Jubilejní publikace, která vznikla při příležitosti 20. výročí Ateliéru animované tvorby Filmové a televizní fakulty Vysoké školy múzických umění v Bratislavě, přitažlivou formou mapuje historii tohoto ateliéru. Prostřednictvím stručných medailonů představuje pedagogy, mezi které patřili a patří osobnosti jako Rudolf Urc, František Jurišič či Eva Gubčová a dnes už i mnozí úspěšní absolventi — Ivana Laučíková, Vanda Raymanová, Katarína Kerekesová, a poskytuje vyčerpávající informace o studiu v ateliéru a o jeho aktivitách, jakými jsou soustředění, semináře či tvůrčí dílny. Největší prostor však patří samotným filmům, které na půdě ateliéru vznikly, jejich tvůrcům a množství získaných ocenění. -- ISBN 978-80-89439-73-7 (brož.)

BAREŠOVÁ, Marie

Generace normalizace : ztracená naděje českého filmu? / Marie Barešová, Tereza Cz Dvořáková. -- Vyd. 1. -- Praha : Národní filmový archiv, 2017. -- 255 s. : il., portréty. -- Autorka - Poznámky v textu, ediční poznámka, seznam vyobrazení, anglické resumé, o autorkách - Rejstřík jmenný - Monografická publikace je prvním pokusem o systematictější zmapování osudů absolventů FAMU, kteří tuto filmovou školu navštěvovali v době její největší slávy v liberální atmosféře šedesátých letch a do profesní praxe nastoupili po roce 1969, v prvních letech normalizace. Jak se tyto studenti vyrovnávali s politickými událostmi, které ovlivnily jejich profesní dráhu? Kolik z nich zůstalo u filmu či jaké jiné cesty museli zvolit? Kniha obsahuje třináct interview s příslušníky této „ztracené“ generace (Angelika Hanauero-

vá, Vladimír Drha, Moris Issa, Rudolf Růžicka, Edgar Dutka, Daniela Fischerová, Jan Fleischer, Vladimír Kavčiak, Petr Markov, Karel Steigerwald, Jaroslava Jiskrová, Jiří Just, Katarína Vaculíková Slobodová) a je opatřena úvodem režisérky Agnieszky Hollandové. Rozhovory přináší jedinečná osobní svědectví doby a jejího subjektivního prožívání. Do širších dějinných a institucionálních souvislostí jejich příběhy zasazuje úvodní historická studie. -- ISBN 978-80-7004-184-0 (brož.)

BENDOVÁ, Helena

Umění počítačových her / Helena Bendová. -- 1. vyd. -- Praha : Akademie muzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2016. -- 354 s. : il. (některé barev.). -- Úvod, závěr poznámky v textu, výňatky, - Bibliografie na s. 325–340, rejstřík jmenný, názvový a věcný - Monografie filmové a herní teoreticky detailně zkoumá médium počítačových her. Zaměřuje se podrobně jak na analýzu samotných počítačových her (na jejich estetická, tematická, narativní, herní, idelogická, žánrová atd. specifika), tak i na vztah počítačových her k dosa-
vadní tradici jiných uměleckých druhů a na sociální a kulturní kontext, v němž probíhá vyjednávání o jejich uměleckém statusu. Tištěná publikace má také svůj interaktivní doplněk v podobě portálu <http://cas.famu.cz/gameart/>, kde jsou prezentovány další výstupy z autorčina výzkumu počítačových her. -- ISBN 978-80-7331-421-7 (brož.)

BORDER

Border crossing : Russian literature into film / edited Alexander Burry and Frederick H. White. -- Edinburgh : Edinburgh University Press, 2016. -- xi, 298 s. : il., portréty, faksim. -- Poznámky v textu, výňatky, filmografie, o editorech a autorech příspěvků - Bibliografie na s. 265–280, rejstřík - Kolektivní monografie mezinárodního týmu filologů a literárních historiků se zabývá způsoby, jakými byly texty klasických děl ruské literatury pozměňovány, aby vyhovovaly novému filmovému

prostředí. Jednotlivé studie zkoumají, jak politické a ekonomické okolnosti, od posouvajícího se sovětského politického území až po vědomé požadavky amerických a evropských trhů, sehrály zásadní roli při dikto-vání toho, jak filmaři transponují svůj filmový hypertext do nového prostředí. Spíše než míru přesnosti nebo věrnosti, s jakou se tyto filmy snaží držet původních textů, zkoumá tento inovativní svazek úlohu ideologických, politických a jiných kulturních tlaků, jež mohly ovlivnit transformaci literárního vyprávění v kinematografických nabídkách. -- ISBN 978-1-4744-1142-4 (váz.)

BRENDEL, Alfred

Hudba, smysl a nesmysl : eseje a přednášky / Alfred Brendel ; [z anglického originálu ... přeložili Tomáš Jajtner a Martin Lauer]. -- Vyd. 1. -- Praha : Volvox Globator, 2016. -- 428 s., [8] s. obr. příl. : il., portréty, noty, faksim. -- Autor úvodu Jan Bartoš - Předmluva, výňatky, poznámky v textu, o autorovi - Bibliografie na s. 411-416, rejstřík - Souborné vydání esejů, přednášek a rozhovorů rakouského klavíristy moravského původu Alfreda Brendela, který je nejen jedním z nejvýznamnějších hudebníků 20. století, ale také básníkem, esejistou a filmovým znalcem. Umí své postřehy, bádání a celoživotní zkušenosti brilantně zformulovat, jeho eseje mají vytříbený literární styl. Je velkým znalcem literatury, filmu, malířství a architektury, jeho široké zaměření prostupuje celou jeho knihou. Antologie zahrnuje i původní rozhovor, který v září 2015 s umělcem při jeho druhé prezentaci v kině Ponrepo pořídil filmový teoretik a historik Milan Klepíkov. - Název originálu: Music, sense and nonsense : collected essays and lectures / Brendel, Alfred, 1931-. -- London : Robson Press, 2015 - Jiná související díla: Virtuos u zavřeného klavíru : rozhovor s Alfredem Brendelem / Brendel, Alfred, 1931- ; Klepíkov, Milan D., 1965-. -- ISBN 978-80-7511-317-7 (váz.)

COMPANION

A companion to Nordic cinema / edited by Mette Hjort and Ursula Lindqvist. -- 1st publ. -- Chichester : Wiley Blackwell, 2016. -- xi, 614 s. : il., portréty. -- (Wiley Blackwell companions to national cinemas). -- Úvod, poznámky a filmografie v textu, o editorech a autorech příspěvků - Bibliografie v textu, rejstřík - Průvodce skandinávskou kinematografií zahrnuje původní příspěvky šestadvaceti severských a mezinárodních filmových vědců, kteří zkoumají jednu z nejstarších regionálních kinematografií na světě od nejranějších počátků až po současnost. Jednotlivé studie nabízejí celou řadu cest složitými dějiny skandinávských kinematografických tradic, sledující pádny vazby mezi známými jmény a tituly a formy osobní a institucionální kreativity, jež umožnily jejich zrod a úspěch. Kapitoly současně poskytují výrazné historické, kulturní a politické kontexty,

kteřé zdůvodňují markantní úspěchy severského filmu od úsvitu média. Zároveň jasně ukazují, že filmařské prostředí severského regionu je hluboce nadnárodní a plně se angažuje v globálních filmových proudech. -- ISBN 978-1-118-47525-6 (váz.)

CRNKOVIĆ, Gordana P.

Post-Yugoslav literature and film : fires, foundations, flourishes / Gordana P. Crnković. -- 1st pbk. ed. -- New York ; London : Bloomsbury, 2014. -- ix, 301 s. : il., portréty. -- Úvod, citáty, poznámky v textu, filmografie, o autorce - Bibliografie na s. 280-289, rejstřík - Fundovaná monografie americké slavistky a literární komparatistky poskytuje komplexní a poutavý vhled do kulturní produkce na území někdejší Jugoslávie (Bosna-Hercegovina, Chorvatsko, Makedonie, Srbsko), nabízí filozofickou reflexi literatury a filmu soudobého Balkánu, jizev a traumat, které tu zanechaly socialismus, válka a genocida. Dvanáct kapitol zahrnuje tři „základní“, které se zaměřují na analýzu nepochybně největších jmen jugoslávské literární a filmové kultury: Danilo Kiš, Dušan Makavejev, Ivo Andrić, Meša Selimović, Miroslav Krleža, Vinko Brešan a Milcho Manchevski. -- ISBN 978-1-62892-659-0 (brož.)

CZECH

Czech cinema revisited : politics, aesthetics, genres and techniques / [Lucie Česálková (ed.) ; texts Michal Večeřa ... et al.]. -- 1st ed. -- [Praha] : National Film Archive, 2017. -- 451 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Údaje převzaty z tiráže - Poznámky v textu, zkratky, seznam vyobrazení, anglické resumé, o autorech příspěvků - Flexovazba - Bibliografie v textu, rejstřík jmenný a filmů - Anglická mutace kolektivní monografie, která vznikla v návaznosti na projekt „Digitální restaurování českého filmového dědictví“, jehož prostřednictvím Národní filmový archiv nově zpřístupňuje vybraná česká filmová díla. Kolekce restaurovaných filmů se také stala jádrem interdisciplinárního výzkumu filmových historiků, klasických historiků, slavistů, ale též např. etnografů, specialistů na filmový kostým či muzikologů. Výsledkem jejich výzkumu je i tento soubor studií analyzujících styl, případně některý z dílčích stylistických prostředků, odhalujících politické, kulturní, společenské, ekonomické či praktické (produkčně-organizační) souvislosti vzniku filmů či interpretujících jejich témata (Ze soboty na neděli, Takový je život, Bílá nemoc, Špalíček, Dobrý voják Švejk, Poslušně hlásím, Postava k podpírání, Staci na chmelu, Adelheid, Případ pro začínajícího kata, Ikarie XB 1 a Adéla ještě nevečeřela). -- ISBN 978-80-7004-181-9 (váz.)

DĚJINY

Dějiny AMU ve vyprávěních / Martin Franc, Lenka Krátká (eds.) ; [fotografie Dora Kubíčková, Miloš Haa-

se]. -- 1. vyd. -- Praha : Akademie muzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2017. -- 311 s. : portréty. -- Úvod, poznámky v textu, anglické resumé - Rejstřík jmenný - Publikace postihuje „genia loci“ AMU v jednotlivých obdobích její existence a načrtává aspekty ovlivňující její fungování a kreativní potenciál jejích pracovníků v druhé polovině 20. století. Kniha přináší patnáct rozhovorů s osobnostmi, které jsou s AMU úzce spojeny (současní i bývalí pedagogové, bývalí studenti i úřední představitelé akademie). Tématem rozhovorů jsou vzpomínky na léta strávená v AMU, na činnost na jednotlivých fakultách, na kolegy i na výrazné postavy z řad studentů. Jak vidí a viděly FAMU, popisují režiséři Drahomíra Vihanová, Karel Vachek a Lordan Zafranović, střihač Alois Fišárek, zvukový mistr Josef Hubka a filmový technik Zdeněk Kopka. Rozhovory jsou doplněny interpretační studií, která vychází nejenom z uveřejněných rozhovorů, ale i z dalších životopisných vyprávění získaných v rámci několik let probíhajícího výzkumu. -- ISBN 978-80-7331-398-2 (brož.)

DIDI-HUBERMAN, Georges

Vyjst' z temnoty / Georges Didi-Huberman ; [z francouzského originálu ... přeložila Mária Ferenčuhová]. -- 1. vyd. -- Bratislava : Asociácia slovenských filmových klubov : Slovenský filmový ústav, 2017. -- 44 s. : il. (některé barev.), portréty. -- (Cinestézia - knižná edícia časopisu Kino-Ikon). -- Poznámky v textu - Knižní esej ve formě dopisu, který francouzský filozof a historik umění adresuje maďarskému režisérovi Lászlóovi Nemesovi, otvírá zajímavý diskurz k tématu filmového zobrazování holocaustu. Prostřednictvím analýzy jeho filmu Saulův syn (2015), oceněného Oscarem za zahraniční film, Velkou cenou poroty a Cenou FIPRESCI na MFF v Cannes, zkoumá hranice a možnosti zobrazení jedné z největších katastrof 20. století — šoa. Autor si ve své esejí klade otázku, zda může fikce a realistický filmový obraz tuto „černou díru“ vynést na světlo. - Název originálu: Sortir du noir / Didi-Huberman, Georges, 1953-. -- [Paris] : Les Éditions de Minuit, 2015. -- ISBN 978-80-85187-73-1 (brož.)

DIRECTORY

Directory of world cinema. Vol. 21, Brazil / edited by Louis Bayman and Natália Pinazza. -- 1st publ. -- Bristol ; Chicago : Intellect, 2013. -- 292 s. : il. (převážně barev.), portréty. -- Úvod, poznámky v textu, filmografie, o editorech a autorech příspěvků - Bibliografie v textu a na s. 272–275 - Kolektivní monografie přináší komplexní pohled na brazilskou kinematografii, její tvůrce, specifické aspekty a produkční a distribuční zázemí. Prostřednictvím kritik klíčových filmových děl i delších esejů o stěžejních režisérech (Glauber Rocha, José Mojica Marins, Walter Salles) jsou představeny v historickém, sociálně-politickém, kulturně-hospodářském

kontextu typické žánry, aspekty a tematické okruhy hraného a dokumentárního filmu. Na závěr je připojen test. -- ISBN 978-1-78320-009-2 (brož.)

DIRECTORY

Directory of world cinema. Vol. 27, Scotland / edited by Bob Nowlan and Zach Finch. -- 1st publ. -- Bristol ; Chicago : Intellect, 2015. -- 369 s. : il., portréty, faksim. -- Úvod, poznámky v textu, filmografie, o editorech a autorech příspěvků - Bibliografie v textu a na s. 346–358 - Kolektivní monografie přináší komplexní pohled na skotskou kinematografii, její tvůrce, specifické aspekty a produkční a distribuční zázemí. Prostřednictvím kritik klíčových filmových děl i delších esejů o stěžejních režisérech (Bill Douglas, Bill Forsyth, Murray Grigor, Ken Loach, David Mackenzie, Peter Mullan, Lynne Ramsayová, Margaret Taitová) jsou představeny v historickém, sociálně-politickém, kulturně-hospodářském kontextu typické žánry, aspekty a tematické okruhy hraného a dokumentárního filmu. Na závěr je připojen test. -- ISBN 978-1-78320-394-9 (brož.)

DIRECTORY

Directory of world cinema. Vol. 28, India / edited by Adam Bingham. -- 1st publ. -- Bristol ; Chicago : Intellect, 2015. -- 189 s. : il., portréty. -- Úvod, výňatky, poznámky v textu, filmografie, o editorech a autorech příspěvků - Kolektivní monografie přináší komplexní pohled na indickou kinematografii (před nezávislostí a po vzniku republiky), její tvůrce, specifické aspekty a produkční a distribuční zázemí. Prostřednictvím kritik klíčových filmových děl i delších esejů o stěžejních režisérech (Satyajit Ray, Raj Kapoor, Guru Dutt, Ritwik Ghatak, Shyam Behegal, Adoor Gopalakrishnan, Mrinal Sen ad.) jsou představeny ve společensko-historickém, sociálně-politickém, kulturně-hospodářském kontextu typické žánry, aspekty a tematické okruhy hraného a dokumentárního filmu. Na závěr je připojen test. -- ISBN 978-1-84150-622-7 (brož.)

DIRECTORY

Directory of world cinema. Vol. 23, Argentina / edited by Beatriz Urraca and Gary M. Kramer. -- 1st publ. -- Bristol ; Chicago : Intellect, 2014. -- 282 s. : il. (některé barev.), portréty, noty. -- Úvod, výňatky, poznámky v textu, filmografie, o editorech a autorech příspěvků - Bibliografie v textu - Kolektivní monografie přináší komplexní pohled na argentinskou kinematografii, její tvůrce, specifické aspekty, produkční a distribuční zázemí a festivalovou prezentaci. Prostřednictvím kritik klíčových filmových děl i delších esejů o stěžejních režisérech a režisérkách (Fernando Solanas, Leonardo Favio, María Luisa Bemberg, Marcela Piñeyro, Verónica Chen) jsou představeny ve společensko-historickém, sociálně-politickém, kulturně-hospodářském kontextu

typické žánry, aspekty a tematické okruhy hraného a dokumentárního filmu. Na závěr je připojen test. -- ISBN 978-1-78320-007-8 (brož.)

DIRECTORY

Directory of world cinema. Vol. 30, Africa / edited by Blandine Stefanson and Sheila Petty. -- 1st publ. -- Bristol ; Chicago : Intellect, 2014. -- 420 s. : il., portréty. -- Úvod, poznámky v textu, filmografie, o editorech a autorech příspěvků - Kolektivní monografie přináší komplexní pohled na africkou kinematografii, její tvůrce, specifické aspekty, produkční a distribuční zázemí a festivalovou prezentaci. Prostřednictvím kritik klíčových filmových děl i delších esejů o stěžejních režisérech (Abderrahmane Sissako, Ousmane Sembène, Darrell Roodt, François Verster) jsou představeny ve společensko-historickém, sociálně-politickém, kulturně-hospodářském kontextu typické žánry, aspekty a tematické okruhy hraného a dokumentárního filmu. Na závěr je připojen test. -- ISBN 978-1-78320-391-8 (brož.)

DIRECTORY

Directory of world cinema. Vol. 22, Belgium / edited by Marcelline Block and Jeremi Szaniawski. -- 1st publ. -- Bristol ; Chicago : Intellect, 2013. -- 331 s. : il. (převážně barev.), portréty. -- Úvod, poznámky v textu, filmografie, o editorech a autorech příspěvků - Bibliografie na s. 306–315 - Kolektivní monografie přináší komplexní pohled na belgickou kinematografii, její tvůrce, specifické aspekty a produkční a distribuční zázemí. Prostřednictvím kritik klíčových filmových děl i delších esejů o stěžejních režisérech (André Delvaux, Chantal Akermanová, Jaco Van Dormael, bratři Dardenneové) i jiných výrazných osobnostech (Jean-Claude Van Damme) jsou představeny ve společensko-historickém, sociálně-politickém, kulturně-hospodářském kontextu typické žánry, aspekty a tematické okruhy hraného, dokumentárního i animovaného filmu. Na závěr je připojen test. -- ISBN 978-1-78320-008-5 (brož.)

DOKUMENTÁRNÍ

Dokumentární film v krajinách V4 / zostavila Mária Ferenčuhová ; [štúdie z maďarského jazyka preložili Tamara Archlebová a Eva Kossárová ; štúdie z poľského jazyka preložila Martyna Jurek ; štúdie z anglického jazyka preložila Monika Križanovičová]. -- 1. vyd. -- Bratislava : Vysoká škola múzických umení Bratislava, 2014. -- 231 s. -- Vydala Vysoká škola múzických umení Bratislava, Filmová a televízna fakulta - Poznámky v textu, anglické resumé, o editorech a autorech příspěvků - Kolektivní monografie přináší pohled na vývoj dokumentárního filmu v bývalém Československu, Polsku a Maďarsku od roku 1945 až do současnosti. Osm autorů rozebírá společensko-politické, institucionální, produkční i estetické aspekty „non-fiction“ filmu, jeho hranice

a možnosti, ale i proměnu z krátkého, často účelově vyrobeného díla s užitkovou hodnotou na autonomní krátká i celovečerní umělecká díla reflektující společenskou realitu okolo nás. -- ISBN 978-80-89439-65-2 (brož.)

DRUHÁ

Druhá republika : 167 obyčejných dní : politické a mediální klima a jeho reflexe / Jan Jiráček, Petr Bednařík, Barbara Köpplová a kol. -- Vyd. 1. -- Praha : Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2016. -- 198 s. -- Citáty, poznámky v textu, tabulky, zkratky, anglické resumé, o autorech - Rejstřík jmenný - Publikace je výsledkem společné práce autorského kolektivu (institucionálně zaštitěného Fakultou sociálních věd UK a Metropolitní univerzitou Praha), který si vytkl za cíl přiblížit méně zpracované téma druhé republiky, včetně její mediální produkce, personálního vývoje dobové kulturní produkce (např. kinematografie) či chodu státních institucí. Tato kniha se snaží přiblížit období mezi podepsáním mnichovské dohody v září 1938 a obsazením zbytku českých zemí a Moravy německými okupačními silami z hlediska praktických, každodenních problémů, které se v tomto období projevily a které bylo třeba řešit — od organizačních důsledků vyhnání československého obyvatelstva ze sudetského území přes vyrovnávání se s projevy nesnášenlivosti, antisemitismu a xenofobie, které v české společnosti zesílily, až po proměny postavení německojazyčného regionálního tisku. -- ISBN 978-80-246-3586-6 (brož.)

DUDKOVÁ, Jana

Slovenský film v ére transkulturality / Jana Dudková. -- Vyd. 1. -- Bratislava : Občanské združenie Vlna : drewo a srd : Vysoká škola múzických umení : Drewo a srd, 2011. -- 197 s. -- (Filmodrom). -- Předmluva, poznámky v textu, citované filmy, ediční poznámka, anglické resumé, o autorce - Bibliografie na s. 185–195 - Knižní soubor navzájem se komentující případových studií slovenské filmové teoretiky, v nichž se zamýšlí nad proměnou slovenské kinematografie po roce 1989, v čase, kdy pojmy národ a národní kinematografie ztratily původní moderní výraz a skutečností se stává transkulturalita. -- ISBN 978-80-89439-13-3 (brož.)

ĐURIŠ, Ján

Svetlo a farba v kameramanskej tvorbe / Ján Ďuriš ; [editor Valéria Koszoruová]. -- 1. vyd. -- Bratislava : Vysoká škola múzických umení Bratislava, 2017. -- 192 s. : il. (převážně barev.), portréty, faksim. -- Vysoká škola múzických umení v Bratislave, Filmová a televízna fakulta - Úvod, tabulky, grafy, filmografie, anglické resumé, o autorovi - Bibliografie v textu a na s. 187–188 - Odborná publikace významného slovenského kameramana Jána Ďuriše (nar. 1945) o práci se světlem a barvou při tvorbě filmu. Kniha srozumitelným způsobem

bem, ale na úrovni vysokoškolského textu, zaznamenaná na základě autorových dlouholetých profesních zkušeností a pedagogických přednášek nejnovější trendy digitální kinematografie a zároveň seznamuje čtenáře s postavením kameramana při realizaci audio-vizuálního díla. -- ISBN 978-80-89439-96-6 (brož.)

DUŠEK, Dušan

Písař příběh : o scenáristice a všeličom inom / Dušan Dušek, Jozef Puškáš. -- 1. vyd. -- Bratislava : Vysoká škola múzických umení Bratislava, Filmová a televizní fakulta, 2017. -- 147 s. -- Ediční poznámka, anglické resumé, o autorech - Bibliografie na s. 143 - Kniha rozhovorů a úvah o scenáristické a literární tvorbě. Dva známí slovenští spisovatelé a scenáristé připravili osobní, vzpomínkově laděný pohled na svoje profesionální začátky a cestu k literatuře a filmu. Rozbor tvorby a zkušeností je současně pozváním do vlastní dílny, důvěrným metodickým návodem pro budoucí filmové profesionály jak psát. Psát prózu, ale především dramatický text - od nápadu, přes námět, treatment, filmovou povídku po literární scénář. Forma dialogu, ktorou si zvolili jim umožňuje před čtenářem rozvíjet dva různé, někdy protichůdné pohledy na problematiku. -- ISBN 978-80-8195-003-2 (brož.)

FILM

Film a dějiny 5 : perestrojka/přestavba / Petr Kopal (ed.). -- Vyd. 1. -- Praha : Václav Žák - Casablanca : Ústav pro studium totalitních režimů, 2016. -- 348 s. : il., portréty, faksim. -- Úvod, poznámky v textu, seznam vyobrazení, anglické resumé, o editorovi a autorech příspěvků - Bibliografie na s. 334-339, rejstřík jmenný - Pátá kolektivní monografie řady Film a dějiny se v původních studiích snaží definovat vztah filmu, historie a socialismu v období Gorbačovova pokusu o reformní snahy v Sovětském svazu a v dalších komunistických zemích, tedy po roce 1985. Publikaci po úvodní historické kontextové studii uvozuje oddíl věnovaný u nás prakticky neznámým dějinám sovětské „filmové“ perestrojky jako předobrazu, podle nějž měly probíhat změny i u nás. Další dva oddíly se věnují samotné situaci v českém hraném filmu a televizi, a to zejména otázce, jakou povahu měla česká „filmová přestavba“, zda v československých audiovizuálních médiích opravdu probíhaly procesy srovnatelné s těmi sovětskými, a tedy zda se dá v české(oslovenské) prostředí vůbec o přestavbě mluvit. -- ISBN 978-80-87292-33-4 (Václav Žák - Casablanca : váz.). -- ISBN 978-80-87912-51-5 (Ústav pro studium totalitních režimů : váz.)

FILM

Film a dějiny 6 : post-komunismus : proměny českého historického filmu po roce 1989 / Luboš Ptáček, Petr Kopal a kol. -- Vyd. 1. -- Praha : Václav Žák - Casablanca :

Ústav pro studium totalitních režimů, 2016. -- 212 s. : il., portréty. -- Úvod, poznámky v textu, seznam vyobrazení, anglické resumé, o editorovi a autorech příspěvků - Bibliografie na s. 203-207, rejstřík - Šestá kolektivní monografie řady Film a dějiny postihuje vybraná témata spojená s proměnou žánru českého historického filmu a televizního seriálu a jeho společenskou reflexí po roce 1989. Jednotlivé studie se zaměřují na prvky ostalgie a postkomunismu, ideovou revizi pohledu na české dějiny, návaznost na tvorbu šedesátých let a přetrvávající schémata z období normalizace, proměnu filmového stylu a narace, přesun témat od velké historie k osobní a rodinné historii. Kniha se snaží prokázat, že současný historický film hodnotí nejenom zobrazovaná období, ale že se rovněž v alegorické rovině vyjadřuje k aktuálním kulturně-politickým tématům. Autoři vycházejí z teze, že minulost se stává místem poznávání přítomnosti. -- ISBN 978-80-87292-37-2 (Václav Žák - Casablanca : váz.). -- ISBN 978-80-87912-59-1 (Ústav pro studium totalitních režimů : váz.)

GILLIAM, Terry

Gilliameska : před-posmrtné memoáry : bio(logicky odbouratelná) autografie T.G., první individuální, v první osobě napsaná, palinovsko-dronická biografie : mé mé mé memoáry / Terry Gilliam a Ben Thompson ; [z anglického originálu ... přeložila Simoneta Dembicová]. -- Vyd. 1. -- V Brně : Nakladatelství Jota, 2017. -- 303 s. : il. (převážně barev.), portréty, faksim. -- (Biografie). -- Rejstřík - Originálně graficky vypravená memoárová kniha přináší pestrou směs mnoha dosud nepublikovaných kreseb, fotografií a pronikavých postřehů okořeněných mnohdy drsným humorem, jejichž autor, americký režisér, výtvarník animátor a spoluzakladatel britské skupiny Monty Python živelně líčí svoji pitoreskní životní pouť z chladného severu amerického státu Minnesota až do nejžhavějšího prostředí současnosti - Hollywoodu, s delšími či kratšími zájizdkami do kulturní divočiny New Yorku, Los Angeles a Londýna 60. a 70. let 20. století. - Název originálu: Gilliamesque : a pre-posthumous memoir / Gilliam, Terry, 1940- ; Thompson, Ben, 1973-. -- Edinburgh : Canongate Books, 2015. -- ISBN 978-80-7565-005-4 (váz.)

GRANT, Barry Keith

100 documentary films : BFI screen guides. -- 1st publ. -- Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2010. -- 265 s. : il., portréty. -- Úvod, o autorech - Bibliografie na s. 248-252, rejstřík - Encyklopedický průvodce poskytuje stručná a autoritativní hesla o stovece klíčových nonfiktivních filmů z nejrůznějších proveniencí od počátků filmové historie až po současnost. Vedle úvodní statě, která nastiňuje historii, klíčová období a hlavní diskuze v dokumentární kinematografii, každé heslo přináší stručnou analýzu, kritický názor a zmínky o klíčových

záběrech a scénách a odkazy na další filmy, pomáhající tak s jejich zařazením do historického a estetického kontextu. -- ISBN 978-1-84457-264-9 (brož.)

HRÍNOVÁ, Barbora

Špecifika rozprávania vo viacpríbehových filmoch : teoretická monografia z oblasti filmovej dramaturgie / Barbora Hrínová ; [editor Valéria Koszoruová]. -- 1. vyd. -- Bratislava : Vysoká škola múzických umení v Bratislave, 2015. -- 83 s. -- (Edícia VŠMU ft). -- Vydala Vysoká škola múzických umení v Bratislave, Centrum umenia a vedy - Anglické resumé, o autorce - Bibliografie na s. 83 - Knižní studie hledá odpovědi na otázky — jaké jsou specifické znaky a konvence vícepríbehových filmů, jakým způsobem je možný způsob integrace různorodých příběhů do jednoho celku, a také, v čem spočívají specifika stavby příběhu na krátké ploše. Ve druhé části se autorka věnuje podrobné analýze konkrétních filmů, na kterých se snaží demonstrovat rozmanitost kompozičních přístupů a řešení z hlediska scenáristiky a dramaturgie. -- ISBN 978-80-89439-76-8 (brož.)

INGERLE, Petr

Brno Devětsil and multimedia overlaps of the artistic avant-garde / Petr Ingerle, Lucie Česálková ; [translation: Miloš Bartoň, Alan Windsonr]. -- 1st ed. -- Brno : Moravian Gallery in Brno, 2014. -- 134 s., [99] s. obr. příl. : il., portréty, faksim. -- The publication is a companion book to an exhibition with the same title, held at Moravian gallery in Brno - Pražák palace from november 28, 2014 to april 26, 2015 - Poznámky v textu - Bibliografie na s. 132–134 - Obsahuje: Brno Devětsil - a local chapter in the history of the international avant-garde / Petr Ingerle - Abovethroughover film avant-garde in the context of art, politics and the film industry / Lucie Česálková - Anglická mutace publikace ke stejnojmenné výstavě, která se pokouší především o vyličení různých, někdy i zdánlivě okrajových okolností vzniku a průběhu činnosti spolku, tak jak je odráží zejména dobová korespondence, zdaleka nevyčerpává všechny historické okolnosti a zejména teoretické aspekty fenoménu zvaného „Brněnský Devětsil“. Spolu s výstavou je prvním pokusem o shrnutí dosavadních poznatků o tomto tématu a jejich doplnění o informace získané především z archivních materiálů. A to zejména z pozůstatosti dvou hlavních protagonistů spolku — Artuše Černíka a Jaroslava B. Svrčka. Druhý příspěvek publikace, z pera Lucie Česálkové, je věnován problematice filmu, a to i v širších časových souvislostech. Toto specifické téma bylo zvoleno pro dílčí studii z toho důvodu, že právě otázky spojené s teoriemi a oceňováním filmového umění, počátky filmové kritiky i liberalistickými filmovými snahami se nám jeví pro činnost Brněnského Devětsilu nejvíce charakteristické. -- ISBN 978-80-7027-276-3 (brož.)

JAN

Jan Němec : enfant terrible forever. Díl 2., 1975–2016 / Jan Bernard ... [et al.]. -- 1. vyd. -- Praha : Akademie muzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2016. -- 684 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- (edice 20/21). -- Další autoři: Lucie Bokšťeřlová, Marek Grajciar, Petr Marek, Viktória Rampal Dzurenko - Úvod, poznámky v textu, filmografie a ocenění J. Němce, anglické resumé, o autorech - Bibliografie na s. 659–661, rejstřík jmenný a názvový - Druhá část knihy o režisérovi Janu Němcovi, navazující na první díl událostmi po roce 1974, přibližuje režisérovy životní peripetie v exilu, návrat do vlasti po roce 1989 a umělecké i pedagogické působení Jana Němce až do úmrtí v březnu 2016. Jan Bernard podrobně popisuje Němcův život a tvorbu ve Francii, v Německu i USA a využívá při tom nejen režisérovy autentické vzpomínky, ale i množství archivních materiálů, fotografií, rozhovorů či kritik. Kniha obsahuje také informace o Němcově posledním filmu Vlk z Královských Vinohrad. -- ISBN 978-80-7331-416-3 (brož.)

JELAČA, Dijana

Dislocated screen memory : narratings trauma in Post-Yugoslav cinema / Dijana Jelača. -- 1st publ. -- Basings-toke ; New York : Palgrave Macmillan, 2016. -- xii, 275 s. : il., portréty. -- (Global cinema). -- Úvod, poznámky na s. 239–247, výňatky, citáty, seznam vyobrazení, o autorce - Bibliografie na s. 249–260, rejstřík - Knižní studie zkoumá rozsah, podobu a valenci traumatických příběhů, které prostupují nejvýznamnějšími hranými filmy o rozpadu Jugoslávie, které natočili filmaři z tohoto balkánského regionu. Zkoumá, jakou roli sehrává film při vyrovnávání se s traumatickými účinky, které mají války na společnost, a to vytvářením archivu veřejně kolujících, masově zprostředkovaných kulturních vzpomínek. Kniha se mimo jiné zabývá úlohou filmových dětí v zobrazovaných traumatech a krutostech po násilném etnickém konfliktu. -- ISBN 978-1-1337-51577-3 (váz.)

JUNEK, Václav

Triumf vůle, aneb, Zoufalství nacionálněsocialistického (a protektorátního) filmu / Václav Junek. -- Vyd. 1. -- Velké Přílepy : Olympia, 2017. -- 145 s. [96] s. obr. příl. : il. (některé barev.), portréty, faksim., mapy. -- Úvod, citáty, chronologický přehled, o autorovi - Bibliografie na s. 143–145, rejstřík jmenný - Populárně podaný přehled vývoje německého filmu z doby Třetí říše a českého protektorátního filmu, kdy se obě kinematografie včetně jejich hereckých hvězd a režisérů staly nástroji nacistické propagandy. -- ISBN 978-80-7376-450-0 (váz.)

JURÁČEK, Pavel

Ze života tajtrlíků / Pavel Juráček ; [editor Pavel Hájek ; životopis na obálce a rešerše Miloš Fikejz]. -- Vyd. 1. -- Praha : Knihovna Václava Havla : Národní filmový archiv, 2017. -- 220 s. : il., portréty. -- Úvod, poznámky v textu, o autorovi - Antologie vůbec poprvé mapuje snad nejméně známou tvář jedné z klíčových postav české filmové „nové vlny“ 60. let minulého století: představuje Pavla Juráčka jako publicistu — jako autora, který se nezabývá jen svým světem (viz. jeho Deníky), ale kterému jde také o stav společnosti, o její kulturní a myšlenkovou úroveň. Reprezentativní výbor z dohledaných textů sleduje jeho cestu od článků zveřejňovaných ve venkovských, městských a studentských novinách (50. léta), přes úvahy a komentáře publikované ve významných kulturních časopisech (60. léta) až po názory a postoje obsažené v rozhovorech, poskytnutých při nejružnějších příležitostech v 60.–70. letech. Řada textů zde vychází vůbec poprvé, velká část dříve otištěných prací se tu objevuje v podobě převzaté z nedávno objevených rukopisů a autorských strojopisů. -- ISBN 978-80-87490-76-1 (KnVH : brož.). -- ISBN 978-80-7004-183-3 (NFA : brož.)

JURÁČEK, Pavel

Deník. 1., 1948–1956 / Pavel Juráček ; [uspořádala, k vydání připravila, ediční poznámku napsala, jmenný rejstřík sestavila a redigovala Marie Kratochvílová ; medailon autora napsal Miloš Fikejz]. -- Vyd. 1. -- Praha : Torst, 2017. -- 1023 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Citáty, poznámky v textu, ediční poznámka - Rejstřík jmenný - První svazek knižního vydání monumentálního deníkového díla významného českého filmového režiséra a scenáristy, který prostřednictvím ručně psaných zápisků svých pocitů, postřehů a reflexí v 33. vázaných sešitech formátu A5 nabízí jedinečnou kroniku své doby. Pavel Juráček chtěl být a byl především spisovatel. Psal povídky, filmové povídky, scénáře a tento deník, dílo zachycující život v Československu v průběhu třiceti let, a následně i v exilu v Německé spolkové republice. Jádro prvního svazku tvoří deníky 1–11 (období let 1948–1956: studia na příbramském gymnáziu a přechod do Prahy; studium na Filologické fakultě UK). -- ISBN 978-80-7215-544-6 (váz.)

KING, Geoff

New Hollywood cinema : an introduction / Geoff King. -- 1st publ. -- New York : Columbia University Press, 2002. -- 296 s. : il., portréty. -- Úvod, citáty, seznam vyobrazení, poznámky na s. 257–273, o autorovi - Bibliografie na s. 274–284, rejstřík - Monografie britského filmového teoretika z londýnské Brunelovy univerzity se zabývá různými aspekty tzv. Nového Hollywoodu, který od sklonku 60. let do sklonku 70. let přispěl výraz-

ným způsobem k proměně tváře americké, respektive světové kinematografie. Autor zkoumá tuto hollywoodskou „renesanci“ a „reinkarnaci“ ze tří hlavních hledisek: filmového stylu, průmyslu a sociálně-historického kontextu. Sleduje průmyslové faktory utvářející budování podnikové blockbustery, roli autorských režisérů, žánr a postavení hvězd v Novém Hollywoodu, epičnost a spektakulárnost v současném blockbustery a vztah mezi produkcí pro velké plátno a malé obrazovky. Případové studie, které se analyticky věnují širokému rejstříku filmů, od Taxikáře přes Godzilla až po Gladiátora, pátrají po kořenech Nového Hollywoodu od 50. let do počátku jednadvacátého století. -- ISBN 0-231-12759-6 (brož.)

KOKEŠ, Radomír D.

Světy na pokračování : rozbor možností seriálového vyprávění / Radomír D. Kokeš. -- Vyd. 1. -- Praha : Akropolis, 2016. -- 236 s. : il. (některé barev.), portréty. -- Úvod, poznámky v textu a na s. 181–195, filmografie, anglické resumé, o autorovi - Bibliografie na s. 197–210, rejstřík jmenný a názvový - Teoretická monografie se věnuje otázkám spojeným s vyprávěními (především) v televizních seriálech. Odpovědi hledá filmový teoretik Radomír D. Kokeš na příkladu televizních seriálů, jež vysvětluje právě skrze jejich vnitřní uspořádání, práci s divákem a hledání jednotného přístupu k různorodým dílům. Výklad je rozdělen do tří oddílů a jeho názornost posiluje množství rozmanitých příkladů, dílčích rozborů i rozsáhlejších podrobných analýz seriálů. -- ISBN 978-80-7470-146-7 (brož.)

KOPCSAYOVÁ, Iris

Ráno sa zobudím a nie som mŕtvý : rozhovory o láske a sexe, o bohu a smrti, ale aj o Trumpovi a populačnej explózií / Iris Kopcsayová, Pavel Branko. -- Vyd. 1. -- Bratislava : Marenčin PT, 2016. -- 248 s. : il., portréty. -- Úvod, o autorech - Kniha rozhovorů slovenské novinářky s nestorem slovenské filmové kritiky Pavlem Brankem obsahuje jejich debaty na společenská, politická a filozofická témata: o konzumní společnosti, o utečencích, o slovenském štátu, o filmu, o víře v boha, ateismu, eutanazii či o smyslu života. Odkrývá jeho postoje k osobnějším otázkám, jako jsou věrnost, láska, manželství či problematický vztah k ženám. Jedná se o originální názory vzdělaného člověka, který má za sebou životní zkušenost z několika politických režimů, člověka, který přežil Mauthausen, ale uchoval si duševní svěžest a životní optimismus. -- ISBN 978-80-8114-737-1 (váz.)

KRIVOKAPÍČ, Marija

Images of Montenegro in Anglo-American creative writing and film / by Marija Krivokapić and Neil Diamond. -- 1st publ. -- Newcastle upon Tyne : Cambridge

Scholars Publishing, 2017. -- 295 s. : il., portréty, mapy. -- Úvod, poznámky v textu, výňatky, o autorech - Bibliografie na s. 275–284 - Kniha zkoumá zobrazování Černé Hory v anglo-americké krásné literatuře a filmech od konce 18. století do roku 2016. Stejně jako celý Balkán, vstoupila znovu také Černá Hora do povědomí Západu s vypuknutím tamních válečných konfliktů. Na velké balkánské mapě však zůstala marginalizována kvůli jejímu perifernímu politickému vlivu. V minulosti byla Černá Hora pocítována jako téměř nepřístupná, neplodná a divoká. Její obyvatelé, jako jejich hory, byli považováni za masivní a divoké, zatímco jejich primitivismus stejně přitahoval i odrazoval návštěvníky. Kniha sleduje tyto nálepky chronologicky a ukazuje, jakým způsobem rétorika nebezpečně buduje karikaturu země. Poskytuje také velice živou mozaiku krajiny, historie, lidí, jejich oblečení, domů a každodenního života, které jsou někdy zkreslené. -- ISBN 978-1-4438-1705-9 (váz.)

KUČERA, Jan

Poetika českého filmu / Jan Kučera ; [autor úvodní studie Jan Svoboda ; redakce: Radomír D. Kokeš, Marcela Dohnalová]. -- 1. vyd. -- Praha : Akademie muzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2016. -- 216 s. -- Poznámky v textu, výňatky, citáty, ediční poznámka, o autorovi - Rejstřík jmenný a filmů - Antologie teoretických studií Jana Kučery (1908–1977), jednoho z nejvýznamnějších českých filmových teoretiků z konce šedesátých a začátku sedmdesátých let. Sám Kučera zamýšlel vydat tyto studie souborně, ale v důsledku nastupující normalizace nebyl tento záměr realizován. Kučerovy texty představují vrcholnou fázi jeho teoretického myšlení a kromě zpřístupnění strukturalisticky motivovaných úvah vrhají i velmi důležité světlo na klíčovou část naší filmové tvorby. Kučerovo myšlení je neopomenutelnou součástí historie uvažování o filmu a jeho vhledy do tehdejší kinematografie mají, vzhledem k důležitosti diskutovaných filmů, svůj význam i pro širší okruh veřejnosti. -- ISBN 978-80-7331-415-6 (brož.)

KULTURA

Kultura a totalita. 4, Každodennost / Ivan Klimeš, Jan Wiendl (eds.). -- Vyd. 1. -- Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2016. -- 442 s. : il., portréty. -- (Varia ; 57. sv.). -- Hřbetní název: Kultura a totalita IV - každodennost - Úvod, citáty, výňatky, poznámky v textu, anglické resumé - Bibliografie v textu, rejstřík jmenný - Dlouholetý knižní projekt s názvem Kultura a totalita završuje po svazcích Národ (2013), Válka (2014) a Revoluce (2015) poslední díl s tématem Každodennost. V centru zkoumání každodennosti se ocitají zejména sociokulturní hlediska, důsledně propojená s analýzami konkrétních uměleckých či umělekohistorických vzta-

hů. Společným jmenovatelem kapitol této knihy je proto reflexe paradoxu vyplývajícího ze střetu mezi různorodými umělecky zpracovanými projevy každodennosti (všednosti, „obyčejného života“ jako projevu reálného životaběhu, nebo naopak jako ideální představy/snu/touhy o tomto „každodenním“ životě v nezvyklé, mezní situaci) a jejich destrukcí (re-konstrukcí/naplněním/vytěsněním) v různorodých konfliktech. Časové a problémové rozložení témat pokrývá širokou škálu zejména domácího kulturního prostoru 19. a 20. století, tedy v perspektivě tzv. „dlouhé moderny“, a to v oblasti historických, literárněhistorických, jazykovědných, teatrologických, muzikologických, filmových a dalších disciplín. -- ISBN 978-80-7308-701-2 (brož.)

MACEK, Václav

Dejiny slovenskej kinematografie : 1896–1969 / Václav Macek, Jelen Paštéková. -- 2. rozš. vyd. -- Bratislava : Slovenský filmový ústav : FOTOFO/Stredoeurópsky dom fotografie, 2016. -- 621 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Úvod, poznámky v textu, seznam vyobrazení - Bibliografie na s. 575–592, rejstřík jmenný a názvový - První svazek druhého rozšířeného vydání dějin slovenského filmu přináší ucelený a podrobný chronologický přehled o dějinách této národní kinematografie, ve které se autoři snaží postihnout všechny její aspekty a obory od jejich počátků až do konce šedesátých let. Publikace detailně mapuje historii všech odvětví, rodů a žánrů slovenské kinematografie, přibližuje vznik nejvýznamnějších děl, rozvoj slovenského kinematografického průmyslu, distribuce, filmové kritiky a filmového myšlení, vyzdvihuje nejvýraznější osobnosti slovenské kinematografie — a využívá k tomu nových postupů a zdrojů informací. Autoři sledují rozmach filmu v různých kontextech — politickém, ideologickém, ekonomickém, kulturním a zároveň v dialogu s českou, polskou, maďarskou a rakouskou produkcí. Hodnotové nastavení revidované publikace zůstává stejné, ale nabízí o mnoho širší kontext a komplexnější pohled. -- ISBN 978-80-85739-68-8 (váz.)

MALTBY, Richard

Hollywood cinema : second edition / Richard Maltby. -- 2nd ed. -- Malden ; Oxford : Blackwell Publishing, 2003. -- xv, 696 s. : il., portréty, faksim. -- Úvod, výňatky, citáty, diagramy, chronologický přehled, slovníček pojmů, poznámky na s. 603–643, o autorovi - Bibliografie v textu a na s. 644–665, rejstřík - Podstatně revidované a značně rozšířené druhé vydání nabízí komplexní úvod do hollywoodské kinematografie, poskytuje fascinující zprávu o kulturním a estetickém významu světově nejmocnějšího filmového průmyslu, zkoumá a interpretuje hollywoodský film v historii i současnosti, v teorii i praxi. -- ISBN 0-631-21615-4 (brož.)

MAPOVÁNÍ

Mapování oboru animované tvorby v České republice / [zpracovatel: Bohemian Multimedia ; vedoucí projektu: Marek Toušek ; metodik výzkumu: Doris Fajfrová ; editor: Daniel Mrázek ; odborná konzultace: Michal Podhradský ... et al.]. -- [Praha] : Kancelář Kreativní Evropa - MEDIA : Asociace animovaného filmu, [2017]. -- 67 s. -- Úvod, zkratky, poznámky v textu, barev. grafy, diagramy a tabulky - Bibliografie na s. 67 - Brožura vydaná ve spolupráci s Asociací animovaného filmu, vycházející z průzkumu současného stavu oboru animované tvorby v ČR (hodnocení aktuální situace, návrhy a doporučení na rozvoj oboru). Analýza je rozdělena do dvou částí. Ta první prezentuje data a informace, které poskytli jak zástupci subjektů působících v oboru, tak samostatní tvůrci. Na základě získaných informací ze šetření popisuje srovnání české animované tvorby s produkčně vyspělými zeměmi. Druhá část formuluje návrhy, kterými by mělo dojít k rozvoji oboru animované tvorby v České republice s výhledem do roku 2020. -- ISBN 978-80-7004-178-9 (brož.)

MOJŽIŠOVÁ, Zuzana

Premýšľanie o filmových Rómoch / Zuzana Mojžišová. -- 1. vyd. -- Bratislava : Vysoká škola múzických umení Bratislava, 2014. -- 199 s. -- Vydala Vysoká škola múzických umení Bratislava, Filmová a televízna fakulta - Úvod, citáty, poznámky v textu, filmografie, o autorce - Bibliografie na s. 189–194 - Studie slovenské scenáristky a publicistky se zabývá tématem zobrazování Romů a romské problematiky v dokumentární i hrané kinematografii z pohledu majoritní kultury. Kniha se v pěti kapitolách zamýšlí nad filmy, hranými i dokumentárními, zahraničními i slovenskými, ve kterých vystupují Romové ať už jako hlavní nebo jako vedlejší postavy. Kromě poučeného kritického filmologického pohledu na jednotlivé vybrané tituly autorka prostor svého uvažování rozšiřuje také o aspekty sociologické či politické. -- ISBN 978-80-89439-59-1 (brož.)

MOJŽIŠOVÁ, Zuzana

O ľudoch a snoch : (filmové recenzie) / Zuzana Mojžišová ; [editor Václav Macek]. -- 1. vyd. -- Bratislava : OZ FOTOFO/Stredoeurópsky dom fotografie v Bratislave : Vysoká škola múzických umení v Bratislave, 2016. -- 244 s. -- Autor úvodu Martin Šulík - Ediční poznámka, poznámky v textu, o autorce - Knižní výběr — ve třech kapitolách (O slovenských filmech, O českých filmech, O zahraničních filmech) — představuje chronologicky seřazený výběr z autorčiných filmových recenzí z let 2009 až 2016, které byly uveřejňovány zejména časopise .týždeň a měsíčníku film.sk. -- ISBN 978-80-85739-69-5 (brož.)

MOJŽIŠ, Peter

Priestorový zvuk - realizácia zvukového environmentu / Peter Mojžiš. -- 1. vyd. -- Bratislava : Vysoká škola múzických umení v Bratislave, 2015. -- 116 s. : il., portréty, faksim. -- (Edícia VŠMU ft). -- Úvod, anglické resumé, o autorovi - Bibliografie na s. 114–115 - Profesor Peter Mojžiš, vedoucí Ateliéru zvukové skladby Filmové a televizní fakulty Vysoké školy múzických umění v Bratislavě a držitel mnoha ocenění, především za zvuk ve filmech Martina Šulíka, ve své publikaci přibližuje problematiku dnes už neodmyslitelné složky filmového díla nejen studentům filmových škol, ale všem zájemcům o teoretické a praktické zásady vytváření a působení trojrozměrného zvukového prostředí, natáčení kontaktního a pomocného zvuku, postprodukce, mixáže a konverze. Text je doplněn bohatým obrazovým materiálem ke konkrétním filmům, na kterých se Mojžiš podílel, ale zejména snímky, které názorně vysvětlují práci ve zvukové střížně. -- ISBN 978-80-89439-77-5 (brož.)

MOTTRAM, James

The Sundance kids : how the Mavericks took back Hollywood / James Mottram. -- 1st American pbk ed. -- New York : Faber and Faber, 2007. -- xxix, 480 s. : il., portréty. -- Úvod, citáty, poznámky na s. 447–451, seznam vyobrazení, o autorovi - Rejstřík jmenný a názvový - V této komplexní knižní studii pátrá britský nezávislý novinář po kořenech nové generace pozoruhodných amerických filmařů, kteří se nejprve pohybovali na okraji Hollywoodu a kteří hlavně od 90. let začali měnit stávající receptci a ovlivňovat celkový studiový systém. Autor tyto solitéry ve své publikaci trefně označil za tzv. Sundance kids, tedy autory spjaté s festivalem v americkém Utahu. Spousta těchto režisérů od svých debutů prošla vývojem, konceptuální změnou v tvorbě a dnes, ač duchem stále nezávislí, tvoří filmy uvnitř studií. Přesto dokazují, že lze za minimálních podmínek vytvořit divácky úspěšná a přesto vysoce umělecká filmová díla. Mezi takové tvůrce, jejichž tvorbu autor analyzuje, patří Steven Soderbergh, David Fincher, Quentin Tarantino, Robert Rodriguez, David O. Russell, Hal Hartley, Paul T. Anderson, Spike Jonze, Charlie Kaufman, Alexander Payne a Wes Anderson. -- ISBN 978-0-86547-967-8 (brož.). -- ISBN 0-86547-967-4 (brož.)

NOVÝ

Nový slovenský film : produkčné, estetické, distribučné a kritické východiská / zostavili Katarína Mišíková a Mária Ferenčuhová. -- 1. vyd. -- Bratislava : Vysoká škola múzických umení Bratislava, 2015. -- 161 s. : il., portréty. -- Vydala Vysoká škola múzických umení Bratislava, Filmová a televízna fakulta - Předmluva, poznámky v textu, anglické resumé, tabulky, o editorkách

a autorech příspěvků - Bibliografie na s. 158–161 - Kolektivní monografie systematicky analyzuje vývoj slovenské kinematografie posledních let v oblasti hraného, dokumentárního, animovaného a studentského filmu, stejně tak jako filmové distribuce a kritické reflexe. Je doplněná o výběrovou filmografii, bibliografii a přehledové tabulky se slovenskými majoritními hranými, dokumentárními a animovanými filmy 2011–2015. Publikace poukazuje nejen na různé kontexty současné slovenské filmové tvorby, ale i na rozmanitost pohledů, kterými jejich autoři na nový slovenský film pohlížejí, a na pestrost stylů, kterými o něm píší. -- ISBN 978-80-89439-91-1 (brož.)

OTTONE, Giovanni

New cinema in Turkey : filmmakers and identities between urban and rural space / by Giovanni Ottone. -- 1st publ. -- Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2017. -- xii, 111 s. : il., portréty, faksim. -- Předmluva, seznam vyobrazení, o autorovi - Bibliografie na s. 105, rejstřík - Kniha předkládá kritické zhodnocení posledních dvaceti let „Nového tureckého autorského filmu“, který si od poloviny 90. let minulého století získal a postupně upevňoval mezinárodní renomé. Jedná se o individuální kinematografii, které v širokém spektru stylů a přístupů k vyprávění řeší problematiku národní identity, jež se nachází v zásadní fázi své historie, jak z hlediska sociálního, tak politického. Autor svou analýzu opírá o srovnávání tzv. „třetí generace“ (režiséři narození počátkem 60. let, např. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz a Tayfun Pirselimoglu) se čtvrtou generací režisérů, kteří se narodili v 70. a 80. letech 20. století a kteří většinou debutovali v posledním desetiletí (Özcan Alper, Emin Alper, Seyfi Teoman a Aslı Özge). -- ISBN 978-1-4438-1272-6 (váz.)

OXFORD

The Oxford handbook of adaptation studies / edited by Thomas Leitch. -- Oxford : Oxford University Press, 2017. -- xv, 761 s. : il., portréty, faksim. -- Úvod, o editorech a autorech příspěvků - Bibliografie v textu, rejstřík - Knižní kolekce čtyřiceti nových esejů, napsaných předními badateli v adaptačních studiích a významnými příspěvateli z jiných oblastí, je nekomplexnějším svazkem o adaptaování. Zaměřuje se na historické a teoretické základy adaptačního studia. Probírá velmi odlišné problémy při adaptacích klasických děl, od Bible až po Frankensteinu k Philipovi Rothovi. Prozkoumává značné množství adaptací po celém světě, od latinskoamerických telenovel až po českou kinematografii, od hongkongských komiksů až po Classics Illustrated, od Bollywoodu až po zombie, a zkoumá způsoby, jak různá média jako rozhlas, opera, populární písně a videohry řeší adaptace. Dále se zabývá vztahy mezi adaptací a intertextuálními postupy jako je překlad, ilustrace,

prequely, pokračování, remaky, intermedialita a transmedialita. -- ISBN 978-0-19-933100-0 (váz.)

PALÁC

Palác Lucerna : minulost, přítomnost, budoucnost : sborník vydaný u příležitosti odborné konference konané v Lucerně 1. června 2016 pod záštitou manželů Dagmar a Ivana M. Havlových / [editorka Dagmar Havlová Ilkovičová ; texty Michaela Brožová ... et al.]. -- 1. vyd. -- Praha : Lucerna-Barrandov, spol. s r. o., 2016. -- 133 s., 2 nečís. s. obr. příl. : il., plány. -- Citáty, poznámky v textu - Bibliografie na s. 133 - Sborník představuje palác Lucernu z hlediska architektury a umělecké výzdoby, konstrukce, provozu a společenského významu. Připomíná také dosud nedocenené dílo Václava Havla (1861–1921), úspěšného pražského architekta a stavebního podnikatele. Nastiňuje podstatné rysy úhrnné hodnoty stavby navržené k prohlášení za Národní kulturní památku. Texty ilustrují dokumentární a dobové fotografie, reprodukce a plány. -- ISBN 978-80-270-0693-9 (brož.)

PALÚCH, Martin

Autorský dokumentární film na Slovensku po roku 1989 / Martin Palúch. -- Vyd. 1. -- Bratislava : Občanské združenie Vlno : Drewo a srd, 2015. -- 376 s. : il., portréty. -- (Filmodrom). -- Předmluva, citáty, poznámky v textu, filmografie, o autorovi - Bibliografie na s. 351–358, rejstřík jmenný a názvový - Monografie je výsledkem dlouhodobého a systematického výzkumu autorových strategií v oblasti původní dokumentární tvorby na Slovensku v rozmezí pětadvaceti let (1989–2014). Jedním z důvodů jejího vzniku je absence odborněji orientované publikace věnované současné slovenské dokumentární tvorbě. Metodologicky vychází členění publikace z průsečíku teoretického a historického výzkumu. Kromě analýzy vývojových tendencí dokumentu ve sledovaném období obsahuje zejména teoretickou reflexi konkrétních děl jednotlivých režisérů. Ohraničení tématu na autorský dokumentární film současně vyloučilo ze zřetelu filmy, které této charakteristice neodpovídají, nebyli distribuované v kinech nebo jsou součástí televizní filmové tvorby. -- ISBN 978-80-89550-24-1 (brož.)

RUSSIAN

The Russian avant-garde and radical modernism : an introductory reader / edited by Dennis G. Ioffe and Frederick H. White. -- Boston : Academic Studies Press, 2012. -- 486 s. : il. -- (Cultural syllabus). -- Úvod, výňatky, seznam vyobrazení, poznámky v textu, o editorech a autorech příspěvků - Bibliografie na s. 472–486 - Kolektivní monografie přináší soubor esejů předních světových badatelů zkoumajících hlavní postavy, tendence a manifesty ruské avantgardy 20. a 30. let 20. století, kdy

tento umělecký proud, složený z antagonistických skupin, které chtěly svrhnout základní estetiku klasického realismu, dosáhl míry soudržnosti bezprostředně po první světové válce. Pozornost je věnována literatuře, výtvarnému umění, divadlu a filmu (Sergej Ejzenštein, Dziga Vertov) ve snaze zachytit složitou povahu modernistického hnutí v Rusku. Výsledkem je energický a podnětný úvod do ruského estetického myšlení minulého století, stejně jako pronikavé hodnocení jeho významu. -- ISBN 978-1-936235-45-2 (brož.)

SARKISOVA, Oksana

Screening Soviet nationalities : kulturfilms from the far north to central Asia / Oksana Sarkisova. -- London ; New York : I.B. Tauris, 2017. -- xx, 299 s. : il., portréty, faksim. -- (Kino. The Russian cinema series). -- Autoři předmluvy Richard Taylor a Birgit Beumers - Úvod, citáty, výňatky, poznámky na s. 215–265, poznámka k transliteraci, filmografie, slovníček pojmů, seznam vyobrazení, o autorce - Bibliografie na s. 273–290, rejstřík - Kniha ruské historicky zkoumá non-fikční zobrazování sovětského pohraničí od Dálného severu až po severní Kavkaz a střední Asii v letech 1925–1940. Počinaje Dzigou Vertovem a jeho vizí sovětského prostoru jako sjednocené, mnohonárodnostní mozaiky autorka znovuobjevuje filmy Vladimíra Jerofejeva, Vladimíra Šnějděrova, Alexandra Litvinova, Michaila Sluckého, Amo Bek-Nazarova, Michaila Kalatozova, Romana Karmena a dalších tvůrců, kteří pomohli budovat obraz sovětské etnické rozmanitosti a zanechali trvalé vizuální dědictví. Kniha přispívá k našemu chápání měnících se etnografických konvencí zobrazování, hledá v analýzách rozmanitost navzdory homogenizačním ambicím sovětského projektu a znovu prozkoumává metody míchání reality a fikce jako součást ideologických i vzdělávacích programů. -- ISBN 978-1-78453-573-5 (váz.)

SEMENZA, Gregory M. Colón

The history of British literature on film, 1895–2015 / Greg M. Colón Semenza and Bob Hasenfratz. -- 1st pbk. ed. -- New York ; London : Bloomsbury Academic, 2017. -- xiv, 474 s. : il., portréty. -- (The history of world literatures on film, 1895–2015). -- Úvod, výňatky, poznámky na s. 379–418, seznam vyobrazení, o autorech - Bibliografie na s. 419–436, rejstřík generální a filmů - Monografie dvojice amerických literárních historiků, kteří podávají v sociokulturních a politických kontextech analytický přehled filmových adaptací děl britské literatury od roku 1895 do roku 2015. Na rozdíl od předchozích studií o literatuře a filmu, které měly tendenci upřednostňovat určité autory (např. W. Shakespeare a J. Austenová), zvláštní texty (např. Frankenstein) nebo mimořádná literární období (např. středověk), tento svazek uvažuje o víceúčelových funkcích zfilmované britské literatury jako kinematografickém

předmětu, ve kterém se zrcadí specifické politické a estetické přednosti různých národních a historických kinematografií. -- ISBN 978-1-5013-2985-2 (brož.)

STEIMATSKY, Noa

The face on film / Noa Steimatsky. -- New York : Oxford University Press, 2017. -- viii, 279 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Předmluva, poznámky v textu, výňatky, o autorce - Rejstřík - Knižní studie přináší historicky a teoreticky prokládané úvahy s důkladnou analýzou populárních i experimentálních filmů, které zkoumají kinematograficky nejpůsobivější konfrontace s tváří. Problematika tváře ve filmu je prozkoumána z hlediska estetického a etického ve vztahu k jiným uměním a médiím, archaickým a moderním - masky, ikony, obrazové portréty, záběry tváře, módní a reklamní snímky - a ve vztahu k našim zkušenostem s tvářemi ve světě. -- ISBN 978-0-19-986316-7 (brož.)

SZOMOLÁNYI, Anton

Kamera! - běží-, aneb, Několik moudrostí, jak tvořit pohyblivý obraz. 1. díl / Anton Szomolányi ; [překlad do češtiny:: Martin Petrásek]. -- [Bratislava] : Citadella, 2016. -- 182 s. : il. (některé barev.), portréty. -- Částečně slovenský text - Úvod - Bibliografie na s. 182 - Metodická příručka o snímání kinematografického obrazu, ve které autor nabízí sérii postupných teoretických zdůvodnění a doporučení na základě vlastních zkušeností z praxe v oblasti filmu, filmové a televizní produkce, kde pracoval hlavně jako kameraman, autor, producent a někdy i jako režisér. Autor prozrazuje mnohá tajemství kameramanské práce, jako smysluplné kompozice, rámování obrazu, ale i základy mizanscény postav před kamerou. Texty psal často jako přednášky pro své studenty, jako odezvu na jejich skutečné potřeby při realizaci jejich vlastních filmů. Pověštinou jsou zaměřeny na natáčení nízkorozpočtového filmu. -- ISBN 978-80-8182-050-2 (váz.)

ŠOUKAL, Jiří

Slasti a strasti letních bytů : život na letních bytech a v letních vilách v éře první republiky / Jiří Šoukal. -- Vyd. 1. -- Praha : Academia, 2016. -- 185 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- (První republika ; sv. 5.). -- Úvod, citáty, filmografie, o autorovi - Bibliografie na s. 159–175, rejstřík jmenný - Kniha populární formou seznamuje s téměř stoletou historií výjezdů na letní byty, hlavní pozornost ale soustředí na všední i nevšední život na letních bytech v meziválečném období. Ukaže, jak trávil svůj volný čas v létě významné osobnosti i běžní návštěvníci, a přibližuje atmosféru tehdejších proslulých letovisek. Zvláštní pozornost je věnována i dobovému chápání letních bytů, jak se odrážela v beletrii, filmech, ale též v denním tisku, v četných humoristických časopisech a v neposlední řadě i ve vzpomín-

kách mnohých letních hostů. -- ISBN 978-80-200-2611-8 (brož.)

TATUM, W. Barnes

Jéžíš vo filme : -prvých sto rokov a viac / W. Barnes Tatum ; [z anglického originálu ... preložil Richard Cedzo]. -- 1. slovenské vyd. -- Bratislava : Európa, 2013. -- 351 s. : il., portréty. -- (Auris ; zv. 8.). -- Predmluva, citáty, výňatky, poznámky v textu a na s. 298–318, tabulky, o autorovi - Bibliografie na s. 319–330, rejstřík generální a filmů - Kniha amerického profesora religionistiky a filmového kritika je důslednou analýzou zobrazování postavy Ježíše Krista ve filmu a zároveň je osobitým pohledem na dějiny světové kinematografie. Autor si pro svůj rozbor „Ježíše ve filmu“ vybral zásadní díla stříbrného plátna, které rozebírá z různých úhlů. Popisuje okolnosti jejich vzniku a věnuje se formě i obsahu Ježíšova příběhu na plátně se zvláštním důrazem na scénaristické využití evangelií. Zkoumá jakými prostředky je Ježíš zobrazený jako filmová postava, které výroky doprovázejí jeho ztvárnění a zároveň sumarizuje a hodnotí reakce veřejnosti i kritiky. I když uznává umělecké či kinematografické kvality jednotlivých snímků, důraz klade na jejich biblický, historický a teologický rozměr. - Název originálu: Jesus at the movies : a guide to the first hundred years and beyond / Tatum, W. Barnes, 1938-2016. -- Salem : Polebridge Press, 2013. -- ISBN 978-80-89666-01-0 (váz.)

TEMPORALITA

Temporalita (nových) médií / Tomáš Dvořák ... [et al.]. -- Vyd. 1. -- Praha : Akademie muzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2016. -- 282 s. : il. -- Další autoři: Radim Hladík, Václav Janoščík, Čeněk Pýcha, Irena Reifová, Marek Šebeš, Filip Vostal - Předmluva, poznámky v textu, anglické resumé v textu, o autorech příspěvků - Bibliografie v textu, rejstřík jmenný - Kolektivní monografie je věnována vztahu médií a temporality s důrazem na proměny chápání a zkušenosti času způsobené nástupem tzv. nových médií. Úvodní kapitola sleduje historický vývoj kulturních technik synchronizace od kolektivního chápání času po současný stav „znepokojené pohotovosti“, který zažíváme v nepřetržitě interakci s elektronickými médii. Další studie se zabývají televizním zpravodajstvím, proměnou diváctví s nástupem digitalizovaných televizních pořadů s důrazem na internetové seriály a diváckou participaci, rozbořením sociálních praktik hudební northern soulové subkultury, akcelerací času ve společnosti perspektivou fenoménu vysokorychlostního obchodování na světových burzách. Autor poslední studie propojuje motivy a inspirace ze současného umění, sci-fi a filozofie ve snaze zachytit něco z budoucnosti, kterou nám přibližují. -- ISBN 978-80-7331-425-5 (brož.)

VLAK

Vlak zvaný film : [zborník príspevkov z 16. česko-slovenskej filmologickej konferencie, ktorá sa konala 15.–18. októbra 2015 v Krpáčove / editor, zodpovedný redaktor: Martin Kaňuch ; texty: Michal Michalovič ... et al.]. -- 1. vyd. -- Bratislava : Asociácia slovenských filmových klubov : Slovenský filmový ústav, 2016. -- 284 s. : il. -- Úvod, poznámky v textu, citované filmy, o autorech - Sborník příspěvků z 16. česko-slovenské filmologické konference (Krpáčov, 15.–18. října 2015) na téma stejnojmenné celoroční filmové přehlídky Vlak zvaný film z bratislavského Kina Lumiére. Sborník obsahuje dvacet příspěvků, které tematicky procházejí napříč filmovými žánry i historickými obdobími a zkoumají historické i estetické paralely modernity, kinematografie, prostředí železnice a vlakové dopravy. Klíčovým tématem sborníku je mýtus o původu kinematografie, který se zrodil na základech filmu Louise Lumiéra s motivem příjezdu vlaku. -- ISBN 978-80-970420-4-2 (brož.)

ZDENĚK

Zdeněk Rossmann : horizonty modernismu / [editoři: Marta Sylvestrová a Jindřich Toman ; texty: Jitka Ciampí Matulová ... et al.]. -- Vyd. 1. -- Brno : Moravská galerie v Brně, 2015. -- 256 s. : il. (převážně barev.), portréty, faksim. -- Částečně slovenský text - Název v tiráži: Zdeněk Rossmann 1905–1984 - Poznámky v textu, chronologický přehled, ediční poznámka, anglické resumé - Bibliografie na s. 243–245, rejstřík jmenný - Kolektivní výpravná monografie stejnojmenné výstavy významného představitele české modernistické architektury, scénografie, výstavnictví a grafického designu Zdeňka Rossmanna (1905–1984), konané v Moravské galerii v Brně (Uměleckoprůmyslové muzeum 15. 5.–13. 9. 2015), která představila Rossmannovu tvorbu z meziválečného období a výběr z jeho pozdního díla po roce 1945, zejména jeho práce v typografii, plakátu a knižním designu, scénografii, výstavnictví a architektuře. Nabízí tak celkový přehled o rozsahu médií, jimiž se modernistický designér Rossmann zabýval. Vedle autorů výstavy jsou v knize zastoupeni badatelé z České republiky, Francie, Slovenska a Spojených států. -- ISBN 978-80-7027-284-8 (váz.)

ZPĚT

Zpět k českému filmu : politika, estetika, žánry a technika / [Lucie Česálková (ed.) ; texty Michal Večeřa ... et al.]. -- Vyd. 1. -- Praha : Národní filmový archiv, 2017. -- 435 s. : il. (některé barev.), portréty, faksim. -- Údaje převzaty z tiráže - Poznámky v textu, zkratky, seznam vyobrazení, anglické resumé, o autorech příspěvků - Flexovazba - Bibliografie v textu, rejstřík jmenný a filmů - Kolektivní monografie vznikla v návaznosti na projekt „Digitální restaurování českého filmového dě-

dictví“, jehož prostřednictvím Národní filmový archiv nově zpřístupňuje vybraná česká filmová díla. Kolekce restaurovaných filmů se také stala jádrem interdisciplinárního výzkumu filmových historiků, klasických historiků, slavistů, ale též např. etnografů, specialistů na filmový kostým či muzikologů. Výsledkem jejich výzkumu je i tento soubor studií analyzujících styl, případně některý z dílčích stylových prostředků, odhalujících politické, kulturní, společenské, ekonomické či praktické (produkčně-organizační) souvislosti vzniku filmů či interpretujících jejich témata (*Ze soboty na neděli*, *Takový je život*, *Bílá nemoc*, *Špalíček*, *Dobrý voják Švejk*, *Poslušně hlásím*, *Postava k podpírání*, *Staci na chmelu*, *Adelheid*, *Případ pro začínajícího kata*, *Ikarie XB 1* a *Adéla ještě nevečeřela*). -- ISBN 978-80-7004-180-2 (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.

Herectví mezi filmem, divadlem a televizí

(uzávěrka: 31. prosince 2017)

Hostující editorka: Šárka Gmiterková

Abstrakty příspěvků v maximálním rozsahu 200 slov zasílejte do 30. června na adresu sagm@seznam.cz.

Ačkoliv herecké ztvárnění postav představuje integrální součást filmových děl, způsoby představení, sehrání či ztělesnění konkrétních figur zůstávají stále málo probádané. Za pocitovou nepatřičností herecké problematiky v oblasti filmové teorie stojí hned několik faktorů. Filmové herectví má tendenci vzpírat se analýze, unikat přesnějšímu popisu a být nenápadné. Většina diváků cítí, že rozezná dobrý, respektive přesvědčivý herecký výkon od špatného, tedy nerealistického či neautentického. Vyselektovat však jednotlivé performativní prostředky — vzhled, postoje, gesta, hlas a mimiku — jejich prostřednictvím porozumět konkrétnímu výkonu i procesu jeho vzniku představuje mnohem složitější úkol. Kinematografie v tomto ohledu není příliš nápomocná, neboť už od klasického období tíhne k herecké neviditelnosti. Vznikající hvězdný systém rovněž upevnil koncepci herectví ve smyslu absence tvůrčí práce, jako prostého bytí před kamerami. V éře plastických hvězdných obrazů, které prezentovaly filmové role jen jako další z důvěrně známých podob konkrétní star ostatně zbývalo velmi málo prostoru pro reprezentační herecké techniky. Ty naopak v kinematografii převládaly zhruba od poloviny století, s nástupem tzv. „Metody“, kterou na základě učení Konstantina S. Stanislavského vystavěl herec, pedagog a režisér Lee Strasberg. Metodické herectví lépe vyhovovalo potřebám amerického kulturního prostředí, neboť vyzdvihovalo individualitu namísto kolektivní souhry. Ozvěny tohoto přístupu dodnes rezonují v univerzálním oceňování těch hereckých kreací, při nichž dochází k extrémním fyzickým proměnám hercova těla ve jménu naprostého odevzdání se roli.

Převažující nezáměr o herecké otázky ve filmovém diskurzu způsobuje rovněž sepětí herecké profese s divadlem. Řadu let se filmová teorie soustředila primárně na náležitosti ryze kinematografické, kam postava a její ztvárnění nespádaly. Ve svém kreativním rozměru znamenalo vytváření figury nechtěně dědictví divadelní praxe; naopak ve filmově-technologickém rámci je sehraná úloha zredukovaná na výsledek rámování, pohybů kamery, mizanscény a střihových operací. České (resp. československé) prostředí výše naznačené pozice de facto kopírovalo a herecké záležitosti tak přináležely spíše teatrologii — například relevantní portréty hereckých ikon pocházely až na výjimky od divadelních historiků (Vladimír Just o Vlastovi Burianovi, Zuzana Sílová o Otomaru Krejčovi a další); naopak filmová věda vydala k herecké problematice doposud jen kusé příspěvky (zejména *Iluminace* č. 1, roč. 2005 a 2012). Takovému rozvržení sil napomáhají také sami herci; pokud píší své životní vzpomínky nebo poskytují rozhovory, inklinují spíše k upřednostňování umělecky zásadnější práce divadelní než filmové a později televizní.

Jedním ze základních rysů lokální kinematografie je simultánní zaměstnání herců v několika kulturních či mediálních průmyslech, mezi nimiž se úspěšní performeré přesouvají i v průběhu jediného dne. Právě tato charakteristická existence uvnitř několika uměleckých a mediálních systémů představuje hlavní téma chystané *Iluminace* zacílenou na oblast herectví. Pro připravované číslo vnímáme pojem herectví nejen jako samotný performativní proces, ale

jako věc institucionální, národní či jednotlivé výkony jako objekty divácké či kritické recepce. Protože téma otevíráme hlavně z důvodu nedostatečného domácího pokrytí problematiky, jsou prioritou příspěvky zkoumající české (případně slovenské) herecké prostředí. Ambicí připravovaného čísla tak zůstává nejen otevření okruhů, kterým badatelé dosud věnovali nulovou nebo pouze minimální pozornost, ale hlavně postihnout české dramatické umělce, komiky a komičky či filmové stars v celé šíři jejich performativních schopností a transmediálních kariér.

Předestřená témata tedy nepředstavují jediné možné, ale s ohledem na interdisciplinární vymezení čísla pouze doporučené oblasti, do nichž mohou autoři své příspěvky zasadit.

- Analýza jednotlivých hereckých výkonů či srovnání několika individuálních případů v rámci žánrových konvencí, konkrétního časového období, média a/nebo typu produkce
- Neviditelní herci a/nebo viditelné hvězdy (včetně uchopení hvězdných osobností jako v prvé řadě herců)
- Specifika a paralely filmového, divadelního a televizního herectví, včetně proměnlivých představ o jejich ideálních podobách, metodách a rizicích
- Reflexe hereckých výkonů v diskurzu odborné kritiky a/nebo recepce divácká, případně fanouškovská
- Institucionální dějiny (mezioborového) herectví — herecké vzdělání a příručky, odbory a/nebo konkrétní směrnice, podniky či společnosti
- Mezi bytím a hraním - fenomén neherectví, typáže a/nebo komparsu
- Obsazení — casting, agenturní zastoupení, proces výběru a selekce
- Transmediální performativita včetně problematiky adaptace — fikční postavy a jejich různé ztělesněné a sehrané podoby migrující napříč různými mediálními platformami a/nebo uměleckými druhy
- Mezinárodní kariéra — čeští herci a herečky v zahraničních (ko)produkcích a obráceně
- Meta-herectví a kulturní paměť — herecké pojetí a ztělesnění významných historických postav

Stručný výběr literatury:

Baron, Cythia L. – Carson, Diane (eds.) (2004): *More than Method. Trends and Tradition in Contemporary Film Performance*. Detroit: Wayne State University Press.

King, Barry (1991): Articulating Stardom. In: Gledhill, Christine (ed.): *Stardom. Industry of Desire*. Abingdon and New York: Routledge.

Klevan, Andrew (2005): Film performance. *From Achievement to Appreciation*. London: Wallflower Press.

Naremore, James (1988): *Acting in the Cinema*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Pearson, Roberta (1992): *Eloquent Gestures: The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Rutte, Miroslav (1944): *Filmové herectví*. Praha: Knihovna Filmového kurýru.

Vostrý, Jaroslav (2013) *Sláva a bída herectví*. Praha: Nakladatelství KANT.

Vostrý, Jaroslav (2014): *O hercích a herectví*. Praha: Nakladatelství KANT.

Wojcik, Pamela Robertson (ed.) (2004): *Movie acting. The Film reader*. Abingdon and New York: Routledge.

ILUMINACE

je recenzovaný časopis pro vědeckou reflexi kinematografie a příbuzných problémů. Byla založena v roce 1989 jako půlletník. Od svého pátého ročníku přešla na čtvrtletní periodicitu a při té příležitosti se rozšířil její rozsah i formát. Od roku 2004 je v každém čísle vyhrazen prostor pro monotematický blok textů. Od roku 2005 jsou některé monotematické bloky připravovány ve spolupráci s hostujícími editory. Iluminace přináší především původní teoretické a historické studie o filmu a dalších audiovizuálních médiích. Každé číslo obsahuje rovněž překlady zahraničních textů, jež přibližují současné badatelské trendy nebo splácejí překladatelské dluhy z minulosti. Velký prostor je v Iluminaci věnován kritickým edicím primárních písemným pramenů k dějinám kinematografie, stejně jako rozhovorům s významnými tvůrci a badateli. Zvláštní rubriky poskytují prostor k prezentaci probíhajících výzkumných projektů a nově zpracovaných archivních fondů. Jako každý akademický časopis i Iluminace obsahuje rubriku vyhrazenou recenzím domácí a zahraniční odborné literatury, zprávám z konferencí a dalším aktualitám z dění v oboru filmových a mediálních studií.

POKYNY PRO AUTORY:

Nabízení a formát rukopisů

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

Pravidla a průběh recenzního řízení

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

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

Další ustanovení

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

Pokyny k formální úpravě článků jsou ke stažení na téže internetové adrese, pod sekcí „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



ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

1 / 2017

www.iluminace.cz

Redakce / Editorial Staff:

Jan Hanzlík, Ivan Klimeš, Petr Szczepanik

Šéfredaktorka / Editor-in-Chief:

Lucie Česálková

Redakční rada / Editorial Board:

Petr Bednařík, 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 (Laboratoř)

www.laboratory.cz

Tisk / Print: Profi-tisk, s. r. o.

Iluminace vychází 4× ročně. /

Iluminace is published quarterly.

Rukopis byl odevzdán do výroby v červnu 2017. /

The manuscript was submitted in June 2017.

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 2/2017

THEMED ARTICLES

Editorial

Jakub Macek: Traditional and Convergent Domestic Audiences.

Towards a Typology of the Transforming Czech Viewership of Films and TV series

Aleš Danielis: Czech Film Distribution 2007–2016. A Decade of Change

Eliška Pindáková: Financing of Czech Feature Films from the Perspective of Filmmakers

ANALYSIS

Martin Kos: THE ARRIVAL FROM THE DARKNESS.

Possibilities and Functions of the Flashback in the Narrative Construction

INTERVIEW

Jindřiška Bláhová: Most European Productions Do not „Travel“.

An Interview with Andrew Higson

OBSAH ILUMINACE 1/2017

ČLÁNKY

Michal Večeřa: „Jen pro pár kin a hodně lacino“. Hrané filmy v obchodních plánech pražských výroben mezi lety 1911 a 1915

Jan Černík: Scenáristika a Hlavní správa tiskového dohledu v Československu, 1953–1962

Lea Petříková: Umělecké filmy produkováné farmaceutickou společností Sandoz

ANALÝZA

Briana Čechová: Pojetí činné mysli hrdinů v debutech Jana Němce a Drahomíry Vihanové

ROZHOVOR

Šárka Gmitterková – Ondřej Pavlík: Transmédiá mohou být fantastickým sociálním nástrojem.
Rozhovor s Matthewem Freemanem