

ILUMINACE

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

3 / 2018

Ročník / Volume 30

OBSAH

Články

- Pavel Skopal:** Užitečná detektivka. Vliv proměny kulturních hodnot na recepci detektivního filmu v protektorátním období 5
- Pavel Zahrádka – Petr Szczepanik:** Jednotný digitální trh jako hrozba, nebo příležitost? Rekonstrukce postojů českých distributorů ke strategii pro vytvoření jednotného digitálního trhu v Evropě 23
- Miroslav Vlček:** Filmáři verzus Audiovizuální fond. Štúdia inštitúcie perspektívou ekonomických ukazovateľov, diskurzu o nej a jej vzťahov s filmovými profesionálmi 49
- Ludmila Władyniak:** A High Contrast Portrait. Representations of the Czech-German Borderland in Recent Czech Film and TV Productions 77

Rozhovor

- Dorota Vašíčková:** Nezávislé prostředí podporuje inovace. Rozhovor s Aymarem Jeanem Christianem 93

Hlasy z praxe

- Tereza Hadravová:** Rozdýchávat obrazy. Rozhovor s Gustavem Deutschem 99

Ad fontes

- Jiří Kutil:** Brichta Jindřich (1897–1957) 104
- Kateřina Chromková – Marie Barešová:** Filmový Zlín. Soubor orálně-historických interview ve Sbírce zvukových záznamů NFA 109

Obzor

- Václav Macek:** Patchwork (Martin Palúch, *Cenzúra a dokumentárny film po roku 1989*) 118
- Martin Charvát:** O afektu a melodramatu (Jiří Anger, *Afekt, výraz, performance: Proměny melodramatického excesu v kinematografii těla*) 127
- Matěj Forejt:** O kině po kině (Lars Henrik Gass, *Film und Kunst nach dem Kino*) 130

Příloha

- Přírůstky Knihovny NFA 136

CONTENTS

Articles

- Pavel Skopal:** Useful Genre of Detective Films. How the Changes of Cultural Values Influenced the Reception of Detective Films in the Era of Protectorate of Bohemia and Moravia 5
- Pavel Zahradka – Petr Szczepanik:** The Digital Single Market Strategy as a Threat or an Opportunity? A Reconstruction of the Czech Distributors' Attitudes toward the DSM Strategy..... 23
- Miroslav Vlček:** Filmmakers Versus Slovak Film Fund. Study of an Institution from the Economic Perspective and from the Perspective of Public Discourse 49
- Ludmila Władyniak:** A High Contrast Portrait. Representations of the Czech-German Borderland in Recent Czech Film and TV Productions 77

Interview

- Dorota Vašíčková:** An Independent Environment Supports Innovation. An Interview with Aymar Jean Christian 93

Industry Voices

- Tereza Hadravová:** To Breath into Images. An Interview with Gustav Deutsch 99

Ad fontes

- Jiří Kutil:** Brichta Jindřich (1897–1957) 104
- Kateřina Chromková – Marie Barešová:** Film Zlín. A Set of Oral-Historical Interviews in the NFA's Audio Record Collection 109

Horizon

- Václav Macek:** Patchwork (Martin Palúch, *Cenzúra a dokumentárny film po roku 1989*) 118
- Martin Charvát:** On Affect and Melodrama (Jiří Anger, *Afekt, výraz, performance: Proměny melodramatického excesu v kinematografii těla*) 127
- Matěj Forejt:** On Cinema after Cinema (Lars Henrik Gass, *Film und Kunst nach dem Kino*) 130

Appendix

- New Acquisitions of the NFA Library 136



Pavel Skopal

Užitečná detektivka

Vliv proměny kulturních hodnot na recepci detektivního filmu v protektorátním období

K psaní detektivek jsem se dostal tak, že jsem je nejdříve četl, a to od útlého mládí a tak důkladně, že to dnes mohu nazvat studiem. Podle mínění jistých kruhů bych měl být tedy dnes veskrze prolezlý špatností. Avšak místo toho, abych před vámi stál jako individuum několikrát trestané, představuji se vám jako zastánce názoru, že lehká (a tedy i detektivní) četba je neodstranitelnou nutností a že tedy potřebuje tvůrčí pracovníky přinejmenším stejně svědomité a zdatné jako jiné druhy umělecké tvorby.

Eduard Fiker¹⁾

V protektorátním období vznikly čtyři snímky, které byly filmovou kritikou a různými dramaturgickými orgány označeny za detektivky (třebaže s různými výhradami k tomu, jestli skutečně splňují definiční znaky detektivního filmu té či oné tradice).²⁾ Budeme-li se ptát, jak byla tato žánrová kategorie používána kritiky, producenty či dramaturgy, můžeme identifikovat pozice, které zaujímaly rozličné názorové a hodnotové proudy v protektorátním období jak k detektivnímu filmu, tak k procesu filmové reprezentace a jeho vlivu na společnost. Vyvstanou vzájemné rozdíly, ale také výrazné podobnosti v argumentaci a zastávaných hodnotách aktérů, kteří náleželi k velmi rozdílným politickým proudům, především konzervativně-nacionálnímu, levicovému a fašizujícímu. To, že používali podobné argumenty, naznačuje sblížování hodnot, které vstupovaly do veřejného prostoru a které zastávali aktéři, jejichž politické cíle byly v ostrém rozporu. Tato případová studie se sice věnuje pouze oblasti filmové kulturní politiky a filmové produkce, ale procesy, kte-

1) Cit. in: anon., Na okraj „Paklíče“: na obranu detektivky. *Kinorevue* 10, 1944, č. 36 (12. 7.), s. 285.

2) Všechny protektorátní filmy, kterým se v textu věnujeme, byly — vedle jiných žánrových nálepek — identifikovány dobovým diskursem také jako filmy detektivní, proto jako hlavní referenční žánr používáme filmovou detektivku. Současně ale bereme v úvahu — a to zejména v kontextu říšské filmové produkce — také další žánry, ve kterých figuroval zločin jako jeden z klíčových motivů (kriminální filmy, policejní filmy). Důvodem je to, že nás zajímá, jak různé typy diskursů nakládaly jak se zábavní hodnotou detektivky, tak s reprezentací zločinu a policejního aparátu.

ré v tomto výseku kulturního života protektorátu můžeme sledovat, tvoří součást zatím málo prozkoumaného procesu „hluboké transformace“ hodnot české společnosti, jak jej v jeho možných obrysech naznačuje historik Jan Dobeš. Ten identifikuje proces hodnotové proměny české společnosti, ke které došlo v průběhu 30. a 40. let 20. století, kdy parlamentní demokracie a hospodářský liberalismus ztrácely důvěru obyvatelstva, hledajícího oporu v kolektivistických konceptech. Současně docházelo také k institucionálním proměnám, které byly výrazem zájmu státu zasahovat do kulturního a uměleckého provozu a využít jej k upevnění preferovaných norem.³⁾ Detailní pohled na fragment kulturní politiky a kulturního života, jaký představuje celovečerní filmová produkce, nám skýtá možnost konkrétněji postihnout proměny v hodnotových rejstřících kulturních funkcionářů, filmových producentů, dramaturgů, režisérů nebo filmových publicistů. Vedle této perspektivy pomalých hodnotových proměn je ale zcela nezbytné vzít v úvahu také krátkodobější perspektivu rychlé změny, kterou okupace přináší, tedy prakticky okamžitou proměnu škály voleb, které mají aktéři v dané situaci k dispozici, i významů, jakých tyto volby nabývají.⁴⁾ Detektivní filmy, které v protektorátním období vznikly, byly připravovány, realizovány i kriticky hodnoceny pod vlivem dlouhodobě zakořeněných postupů a norem. Současně ale řada jiných projektů nebyla nepochybně uskutečněna proto, že série rozhodnutí, která byla nutná pro jejich realizaci, nabyla po vzniku protektorátu jiného významu a měla omezenou škálu alternativ: především bylo nutné předjímat rozhodování cenzury (tedy filmové zkušebny — *Filmprüfstelle*) a reagovat na to, jak okupační správa rychlým tempem omezovala kvantitu české produkce (což vedlo české kulturní a filmařské kruhy k důrazu na filmy s vyšší produkční a kulturní hodnotou, než jaká byla spojována s detektivním žánrem).

K žánru zde přistupujeme jako k instituci, která formuje horizont očekávání diváků (a recenzentů) a ovlivňuje modely tvorby, které uplatňují dramaturgové, scenáristé a režiséři;⁵⁾ současně chápeme žánr jako takovou instituci, jejíž funkce se může proměňovat společně s měnícími se politickými, společenskými a kulturními podmínkami, a to i v případě, že řada produkčních a estetických tradic zůstala v průběhu těchto změn stejná (jako tomu bylo i v protektorátním období). Na základě těchto předpokladů pak sledujeme, jaké pojetí žánru sloužilo komu (a k jakým cílům) a jak se různí aktéři snažili instituci detektivního žánru formovat pro ně žádoucím směrem. Detektivka vyvolávala kontroverze díky statusu potenciálně společensky nebezpečné produkce, která se za jistých podmínek

-
- 3) Jan Dobeš, Nečekané paralely aneb Proudý skrytý pod povrchem mocenských změn. *Soudobé dějiny* 17, 2009, č. 4, s. 653–663; týž, Stát a kultura za druhé republiky, protektorátu a v letech 1945–1948. In: Ivan Klimeš – Jan Wiendl (eds.), *Kultura a totalita. Národ*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2013, s. 180–204. Srov. také Jakub Rákosník – Matěj Spurný – Jiří Štaif, *Milníky moderních českých dějin. Krize konzensusu a legitimacy v letech 1848–1989*. Praha: Argo 2018, s. 127–166.
- 4) K tomu srov. podnětný koncept „okupované společnosti“ (*Besatzungsgesellschaft*) německé historičky Tatjany Tönsmeyerové in *Besatzungsgesellschaften. Begriffliche und konzeptionelle Überlegungen zur Erfahrungsgeschichte des Alltagsunterdeutscher Besatzungim Zweiten Weltkrieg*. Dostupné online: http://docupedia.de/zg/Toensmeyer_besatzungsgesellschaften_v1_de_2015, [cit. 15. 10. 2018].
- 5) André Gaudreault nabízí několik (vlastních i cizích) výstižných definic žánru jako instituce: žánr je institucionálním modelem pro tvorbu významů, regulační konvencí, funguje jako horizont očekávání pro čtenáře a jako model psaní pro autory. Srov. Gaudreault, *Film and Attraction. From Kinematography to Cinema*. Urbana – Chicago – Springfield: University of Illinois Press 2011, s. 70–71 (orig. *Cinéma et attraction: Pour une nouvelle histoire du cinéma*. Paris: CNRS Editions, 2008).

mohla stát naopak užitečnou. Můžeme tak prozkoumat, jakou roli měl detektivní film v diskurzech o národní kultuře, o národní výchově či o zábavní hodnotě filmu.

Vedle čtyř snímků natočených v protektorátním období, tedy filmů PELIKÁN MÁ ALIBI (premiéra 4. října 1940), TĚŽKÝ ŽIVOT DOBRODRUHA (28. listopadu 1941), ČTRNÁCTÝ U STOLU (24. září 1943) a PAKLÍČ (22. prosince 1944), se budeme alespoň okrajově věnovat také snímkům Martina Friče KROK DO TMY (film měl premiéru 17. února 1938, tedy krátce před vznikem protektorátu) a 13. REVÍR (ten byl uveden až 8. března 1946). V případě KROKU DO TMY šlo po pětileté pauze o první český film, kterému filmová kritika zřetelně přisoudila identitu detektivního filmu (tato mezera nastala po filmech VRAŽDA V OSTROVNÍ ULICI a ZÁHADA MODRÉHO POKOJE), takže zde můžeme sledovat oživení diskuze o domácí filmové detektivce a její tradici. Snímek 13. REVÍR sice vstoupil do kin bezmála rok po osvobození, ale celý projekt, jeho příprava, schvalování a část realizace spadají do období protektorátu. Jak KROK DO TMY, tak 13. REVÍR natočil Martin Frič podle námětu či předlohy Eduarda Fikera.

Formování žánrové tradice

Když byl na počátku roku 1938 uveden do kin Fričův snímek KROK DO TMY, nebyla identita českého detektivního filmu ještě nijak výrazně vyprofilovaná. Syžety s detektivní zápletkou se v českém filmu objevovaly už od konce 10. let 20. století, bylo jich ale málo a převažovalo komediální a parodické traktování tohoto žánru. V roce 1919 natočil Přemysl Pražský parodii DÁMA S MALOU NOŽKOU,⁶⁾ o rok později následoval ŠÍLENÝ LÉKAŘ, tedy (neparodická) adaptace jednoho z příběhů detektiva Léona Cliftona,⁷⁾ psaných Alfonsem Bohumilem Štastným po vzoru postavy Nicka Cartera. V roce 1921 režírovali Jan S. Kolár a Karel Lamač OTRÁVENÉ SVĚTLO, které recenze v *Českém filmovém zpravodaji* jasně přiřadila k detektivnímu žánru, ale i v něm s odvoláním na reakci diváků rozpoznávala parodické momenty.⁸⁾ Ve stejném roce režíroval Svatopluk Innemann ZELENÝ AUTOMOBIL podle předlohy Josefa Skružného, ve kterém se díky „hře na lupiče“ dívka vyléčí z poblouznění detektivními romány⁹⁾ — tento parodický motiv „vyléčení“ z vlivu brakové literatury použije o jedenáct let později Leo Marten ve snímku RŮŽOVÉ KOMBINÉ a za dalších devět let také Martin Frič v TĚŽKÉM ŽIVOTU DOBRODRUHA. V roce 1922 se Karel Lamač vrátil k syžetu detektivního filmu a natočil DRVOŠTĚPA, ve kterém bankéř odha-

6) Srov. Jiří Horníček, *Gustav Machatý: Touha dělat film. Osobnost režiséra na pozadí dějin kinematografie*. Brno: Host 2011, s. 29; Martin Kos, *První z vypravěčů: narativní poetika Jana S. Kolára v letech 1917–1922*. Magisterská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita 2017, s. 22–30.

7) Ke „cliftonkám“ srov. např. Josef Hrabák, *Napínavá četba pod lupou (ze studií o paraliteratuře)*. Praha: Československý spisovatel 1986, s. 60–64.

8) „Její [Anny Ondrákové, pozn. aut.] střílení do drátů bylo sice jen dobrou parodií na americký film, a dobře se bavící publikum je také tak přijalo.“ -jal. [Quido E. Kujal], *Otrávené světlo*. *Český filmový zpravodaj* 1, 1921, č. 33–34 (29. 10.), s. 5.

9) *Zelený automobil* vycházel nejprve jako román na pokračování v *Humoristických listech*, ve kterých Skružný pracoval jako redaktor. Srov. Luboš Bartošek, *Stázičky a ty druhé*. Okrajová literatura v českém meziválečném filmu. In: *týž* (ed.), *Filmový sborník historický I. Film a literatura*. Praha: Československý filmový ústav 1988, s. 15–16.

lí penězokazeckou dílnu, v následujícím roce pak Karel Anton režíroval komedii s detektivními prvky *ÚNOS BANKÉŘE FUXE* a tři roky po *DRVOŠTĚPOVI* režíroval Lamač další detektivní komedii s Anny Ondrákovou, nazvanou *CHYŤTE ZLODĚJE!*. V roce 1933 vznikla pod názvem *VRAŽDA V OSTROVNÍ ULICI* adaptace detektivního románu Emila Vachka *Muž a stín*. Jednalo se o první zvukový film v nových barrandovských ateliérech, jehož hlavní hrdina (detektiv Klubíčko) představuje důležitý mezník v české literární detektivce.¹⁰⁾ Po *VRAŽDĚ V OSTROVNÍ ULICI* ale vznikla další nekomedialní česká filmová detektivka až za šest let, kdy Martin Frič podle námětu Eduarda Fikera, druhé výrazné autorské osobnosti českého detektivního románu, natočil *KROK DO TMY*.

Z českých režisérů se soustavněji detektivnímu žánru věnovali pouze Anton, Frič a Lamač, nicméně i oni natáčeli neparodické detektivky spíše v Německu než v Československu. Tyto vazby na německý trh se v oblasti detektivního žánru projeví už na konci 20. let (byť zatím bez účasti zmíněné režisérské trojice), kdy české výrobny natočily dva filmy s výraznou účastí německých tvůrců a herců (*DVA PEKELNÉ DNY* a *PANCĚŘOVÉ AUTO*) a další dva snímky vznikly jako koprodukce českých a německých firem (*AFÉRA V GRANDHOTELU / DIEBE* a *ZTRACENÁ ZÁVĚŤ / DER VERSCHWUNDENE TESTAMENT*). Přímo v Německu pak točila zmíněná trojice režisérů Anton–Lamač–Frič. Karel Anton režíroval v roce 1940 pro společnost Tobis snímek *HVĚZDA Z RIA* a o dva roky později *STYXŮV PŘÍPAD*,¹¹⁾ přičemž v obou případech šlo o komediálně laděné filmy s kriminální zápletkou. Produkční firma Karla Lamače a Anny Ondrákové natočila tři adaptace románů Edgara Wallace: *UDAVAČ* (1931), kterou Lamač spolurežíroval s Martinem Fričem, *MASKA* (1932), kterou režíroval sám, a *DVOJNÍK* (1934) v režii E.W. Ema (filmy *UDAVAČ* i *DVOJNÍK* obsahovaly komické prvky, posílené obsazením komediálních herců, v prvním případě Paula Hörbigera a ve druhém Theo Lingena).¹²⁾ V roce 1937 adaptoval Lamač jiného klasika britské detektivky, Arthura Conana Doylea, když režíroval opět pro produkční společnost Ondra–Lamac Film snímek *PES BASKERVILLSKÝ*.

V Československu natočil Lamač v roce 1932 pro společnost Elekta parodii *LELÍČEK VE SLUŽBÁCH SHERLOCKA HOLMESE* (podle novely Hugo Vavrise)¹³⁾ a Frič v roce 1937 „groteskní detektivku“¹⁴⁾ *TŘI VEJCE DO SKLA* (pro českou pobočku německé společnosti Ufa), což ukazuje, že se v českém filmu formovala určitá tradice detektivní komedie a parodie.¹⁵⁾ Ve zvukové éře prvorepublikového filmu se od ní ale tři snímky odvracely: *KROK DO TMY* (byť ten si udržuje zřetelný nadhled nad konvencemi žánru), *VRAŽDA V OSTROV-*

10) Vachek uvádí na scénu svého českého detektiva Klubíčka už v roce 1928 v románě *Tajemství obrazárny*. Srov. Hrabák, s. 83–84. Jan Cigánek představuje Vachka jako inovátora, jehož detektiv Klubíčko sice nese řadu rysů převzatých od anglických vzorů, ale Vachek narušuje kompoziční klíšé rozdělením dějové linie, zesměšňuje vyšetřovací metody anglických detektivů, odkládá uvedení hlavního hrdiny do děje a dodává specifickou atmosféru svým románům zdařilou evokací pražského prostředí. Srov. Jan Cigánek, *Umění detektivky. O smyslu a povaze detektivky*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy 1962, s. 122–124.

11) Srov. or, *Diplomat detektivem*. *Venkov* 37, 1942, č. 162 (10. 7.), s. 5.

12) K historii německých adaptací románů Edgara Wallace srov. Tim Bergfelder, *International Adventures. German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s*. New York – Oxford: Berghahn Books 2005, s. 145.

13) Pseudonym redaktora *Lidových novin* Huga Vavrečky.

14) -jal. [Quido E. Kujal], *Tři vejce do skla*. *Český filmový zpravodaj* 17, 1937, č. 30 (9. 10.), s. 3–4.

15) Srov. k tradici parodií v českém filmu Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 333–366.

NÍ ULICI a ZÁHADA MODRÉHO POKOJE.¹⁶⁾ V prvorepublikovém detektivním filmu se tedy uplatňovaly dva produkční přístupy — jedním bylo rozvíjení lokální komediální a parodické linie, zatímco druhým snaha využít exportního potenciálu kosmopolitnější varianty žánru (ta začíná spoluprací s německými filmaři a vrcholí Fričovým KROKEM DO TMY). V protektorátním období dominovala komediální či parodická varianta, což bylo dáno nejen kontinuitou jedné z linií domácí tradice, ale také vytlačení detektivního filmu v jeho čistě hravé, zábavní a „neužitečné“ funkci z produkčního i kritického diskursu a vlivem silícího protibrakového diskursu.

Odsudky filmu (a to nejen detektivního) jako hrozby morálce mají pochopitelně dlouhou tradici,¹⁷⁾ do které zapadá i případ cenzurního zákazu výše zmíněné československo-německé koprodukce ZTRACENÁ ZÁVĚŤ z roku 1930, zdůvodněného poukazem na film coby školu zločinu a nemorálního chování. Zásadní rozdíl oproti pozdějšímu protektorátnímu diskursu ale spočívá v tom, že takový moralizující postoj představoval v období tzv. první republiky jen jeden z více názorových a hodnotových proudů (a samotné ZTRACENÉ ZÁVĚTI se důrazně zastal oborový časopis *Filmový kurýř*, podle kterého se jednalo o „nevinnou detektivní komedii“).¹⁸⁾ Také Fričův KROK DO TMY, když byl počátkem roku 1938 dokončován a poté uveden do kin, se setkal s poměrně širokou škálou reakcí, počínaje varováním zástupce ministerstva školství ve Filmovém poradním sboru: ten měl obavy z „příliš velkých společenských scén v čes. filmu (večírek ve vile u kom. rady)“ a z toho, že film vypadá „procovsky“.¹⁹⁾ Fikerův námět a Fričova režie směřovaly k realizaci filmu, který nebude stylem, žánrovými konvencemi a v důsledku ani exportními možnostmi omezen na české prostředí. Dobové vnímání provinčnosti české detektivky, které se chtěl Fiker vyhnout mimo jiné nekonkrétním velkoměstským prostředím děje,²⁰⁾ vyjadřuje recenze v *Kinorevue*: dobré české detektivky dosud nevznikly údajně proto, že „detektivka, která sama je typem mezinárodně srozumitelným, nesmí být lokalizována na naše poměry. Na první pohled se vám to zdá divné. Ale zamyslete se nad tím: Uděláte-li českou detektivku a umístíte ji do Prahy, ztrácí tím svůj půvab tajemnosti. Budou-li mít strážníci a policisté české uniformy, bude-li děj položen do Prahy, už tím ztrácí polovinu na své záhadnosti.“²¹⁾ Filmová korespondence *Pressa* film ohlašovala jako realizaci námětu „českého Wallace, E. Fikera“ a coby první českou detektivku, odehrávající se v salonech vybrané společnosti.²²⁾ U snímku, který vznikl v Lucernafilmu,²³⁾ nešlo tedy o navazování na čerstvě se rodící linii české „lokalizované“ detektivky, jakou představoval Vachek a adaptace

16) V případě ZÁHADY MODRÉHO POKOJE šlo o verzi německého filmu Ericha Engelse z roku 1932 GEHEIMNIS DES BLAUEN ZIMMERS.

17) Srov. např. Ivan Klimeš, Děti v brlohu: Boj proti kinematografům — bojem o dítě! In: Petra Hanáková – Libuše Heczková – Eva Kalivodová (eds.), *V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity*. Praha: Slon 2006, s. 193–236.

18) H. [Jiří Havelka], Husarský kousek čl. censury, *Filmový kurýř* 4, 1930, č. 13 (28. 3.), s. 1.

19) Národní filmový archiv (NFA), f. Filmový poradní sbor 1934–1945, k. 3, inv. č. 19, Zápis o 135. řádné schůzi Filmového poradního sboru, konané 7. ledna 1938, s. 4.

20) Srov. k tomu charakteristiku ve filmové tiskové službě *Pressa* 1938, č. 29 (5. 2.), s. 2: „[...] ačkoliv se mluví o české detektivce, neodehrává se v Praze, nebo někde v Československu, nýbrž její děj je volen tak, aby mohl být umístěn kdekoliv v některém velkém hlavním městě celého kontinentu.“

21) J. M., Detektivní námět v českém filmu: Krok do tmy, *Kinorevue* 4, 1938, č. 25 (9. 2.), s. 492–493.

22) Česká salonní detektivka, *Pressa* 1938, č. 29 (5. 2.), s. 2.

23) Tedy z hlediska exportních plánů neambicióznější české výrobě Miloše Havla.

jeho *Vraždy v Ostrovní ulici*, ale naopak o vytváření detektivky mezinárodní. Součástí této strategie byla i reflexe žánrových konvencí, což část dobové kritiky velmi zřetelně registrovala: „[...] najednou pronikl do filmu styl haasovský; krátké, úsečně mluvené, rádo by ironické a svrchovaně cynické věty, které ovšem nepůsobí samozřejmě, prozrazující svůj odvozený původ. [...] Způsob hry této dvojice, Mandlová–Wanka, ale jmenovitě Mandlové se liší od hry ostatních nápadně a – nepříznivě. Vzniká tak v tomto filmu styl ve stylu. Porušuje se tím linie postav. Ta dívka konec konců musí se bát o svůj osud a osud svého otce, kdežto u Mandlové tomu tak není; její bohatá dcerka nonchalantně svou hrou dokazuje, že se nic nemůže stát. Chce být nad situacemi a vtipkuje o nich.“²⁴⁾ Antonín Martin Brousil tyto prvky chápe negativně, protože oslabují přesvědčivost a diváckou působivost jako zásadní vlastnosti detektivního žánru, nicméně jeho recenze ukazuje, že agendu protibrakové kampaně v období tzv. druhé republiky nepřebírali zdaleka všichni recenzenti a že detektivní žánr mohl být vnímán jako žánr sice absentující, ale potenciálně vítaný: „Krokem do tmy do slova a do písmene lze nazvat odvahu filmařů na detektivní film u nás. [...] Důvěru v osvojení řemesla tento film přece jen nám dává. To mne smiřuje se skromným tajemstvím této detektivky, rafinovaných kouzel zbavené.“²⁵⁾ Jenže ideologický rámec kultury se koncem 30. let prudce proměňoval a jak uvádí Pavel Janáček, v literárním kánonu tzv. druhé republiky byly preferovány národně obrodné hodnoty, zatímco oddechová funkce byla potlačována a žánrová produkce v rámci protibrakové kampaně vytěšňována z literárního provozu.²⁶⁾ V protektorátním období pak nabral alarmistický přístup k mediálním účinkům detektivního filmu obrátky a v žádném z proudů kritického či produkčního diskursu k tomu nebyla udržována výraznější alternativa.²⁷⁾

Detektivka v nacistickém Německu

Výše uvedené Lamačovo, Fričovo a Antonovo zahraniční angažmá poukazuje k faktu, že si detektivní a kriminální žánr zachovávaly v Německu životaschopnost a přitažlivost, byť se musely přizpůsobit kritice, která měla dva zdroje. Prvním byl odpor ke kosmopolitismu, jehož výrazem byly i koprodukční adaptace románů Edgara Wallace; druhým odpor k brakové literatuře jako zdroji kriminality mládeže a jako hrozby pro očištěné německé národní společenství: „Detektivní román je specifickým produktem buržoazní společnosti v její kapitalistické, západní, anglosaské variantě [...] buržoazní společnosti jsou svojí povahou náchylné ke zločinu [...] čímž se liší od jiných forem národních komunit, zalo-

24) A. M. Brousil, Krok do tmy. *Venkov* 33, 1938, č. 43 (20. 2.), s. 11.

25) Tamtéž.

26) Srov. k tomu zejména Pavel Janáček, *Literární brak: Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951*. Brno: Host 2004, s. 63–140, dále např. Jaroslav Med, *Literární život ve stínu Mnichova (1938–1939)*. Praha: Academia 2011, s. 265–273, Jan Rataj, *O autoritativní národní stát. Ideologické proměny české politiky v druhé republice 1938–1939*. Praha: Karolinum 1997, s. 119–129.

27) Například námět *Bidýlko*, který vznikl přepisem stejnojmenného humoristického románu E. Vachka, vyhodnotil Filmový poradní sbor v polovině roku 1941 jako nebezpečnou glorifikaci zlodějství a nedoporučil jej k dalšímu zpracování. Srov. Jan Trnka, *Dobrý scenárista Josef Neuberger. Procesy psaní a vývoje scénáře v české kinematografii, 1919–1965*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita 2018, s. 176.

28) Erich Thier, *Über den Detektivroman*, 1940, cit. in: Bergfelder, *International Adventures*, c. d., s. 146.

žených na síle a cti, víře a loajalitě, práci a úspěchu [...] množství detektivních románů šířených v Německu tak můžeme přirovnat k invazi cizí mentality.“²⁸⁾

Jak bude patrné z podrobnějšího rozboru níže, tato argumentace koresponduje nejen s postojem protektorátního nacistického časopisu *Arijský boj*, ale v zásadě také jak s nacionalistickou rétorikou druhé republiky, tak i národně-obranným reflexem protektorátního období. Protektorátní kinematografie reagovala tím, že se přimkla k tradici komediálního a parodického traktování žánru (a to až do okamžiku, kdy byla zábavní funkce detektivního žánru kolem roku 1944 rehabilitována). Oproti tomu německá kinematografie nacistického období detektivní a kriminální parodie téměř nenatáčela, ale zato legitimizovala žánr tím, že jej využila k oslavě stávajícího společenského a politického pořádku (k čemuž v případě české filmové detektivky nedošlo). Týdeník *Zeitschriften-Dienst* (tedy informační servis pro německé časopisy, který sloužil také jako nástroj kontroly tisku při šíření nacionálně-socialistické ideologie) v textu z ledna 1940 gratuloval filmovému průmyslu ke změnám, kterých bylo dosaženo po roce 1933. Ty ale nespočívaly v *eliminaci* kriminálních filmů, nýbrž ve změně jejich funkce: údajně už nesloužily oslavě zločinu, ale edukaci.²⁹⁾ Ať už publicisté psali o policejním filmu, nebo se drželi označení „kriminální film“, důležitý byl důraz na změnu, spočívající v „zálibě ve skutečných událostech, která vyjadřuje skutečnost, že dnes je většina kriminálních filmů natáčena v úzké spolupráci s kriminální policií.“³⁰⁾ Například v souvislosti s kriminálním filmem *PENĚZOKAZI* časopis *Film-Kurier* popisuje s evidentním důrazem na realističnost jak nástroje padělatelů, tak možnosti, které má kriminální policie k odhalení falešných peněz.³¹⁾ Je údajně v zájmu veřejnosti, aby se seznámila s prostředky, které mají k dispozici zločinci — a právě to mají umožnit *PENĚZOKAZI* coby snímek vycházející ze skutečného případu. Také protektorátní tisk tuto realisticko-edukační tendenci v německém detektivním a kriminálním filmu nacistické éry rozpoznal. Německá detektivka byla definována vůči té americké oslabením akčnosti a žánrové hry ve prospěch psychologizace a realističnosti: „[...] Kdežto u Američanů jsou kriminální filmy pestrou směsicí humoru a děsu, zvolila německá kinematografie pro detektivku méně sensačnější formu, jež má mnohdy velmi blízko k společenskému či psychologickému dramatu.“³²⁾ A podle *Kinorevue* má německá detektivka jinou podobu než francouzská nebo americká: „Už ve volbě námětu se tu vždy prosazuje snaha vybrat příběhy ze skutečného života a vytvořit i životně pravdivé prostředí“, zatímco popularita francouzských detektivek (konkrétně v protektorátu uváděných snímků *BYLO JICH ŠEST*, *VRAH BYDLÍ* v čísle 21 a *KOMISAŘ MAIGRET ZASAHUJE*) údajně spočívá „ve fantasmii autorů, kteří se nebojí i za cenu znásilnění logiky a pravděpodobnosti dát do rukou režisérů originální příběhy, udržující od samého začátku divákovu pozornost v napětí. Zde

29) Zeitschriften-Dienst, Kriminal-Filme, Directive 1674, 19. ledna 1940. Cit. in: Christelle Georgette Faucheur, *Defining Nazi Film: The Film Press and the German Cinematic Project, 1933–1945*. Disertační práce. University of Texas: Austin 2012, s. 47.

30) Fritz-Heinz Reinhardt, Kriminalfilm — einstundheute. Zu dem neuen Terra-Film „Falschmünzer“. *Film-Kurier* 164, 16. 7. 1940, s. 3.

31) „Falzifikátoři mívají obvykle svoji dílnu v nějaké boudě či sklepě, kde pomocí tiskařských strojů, rydel a měděných plátů vyrábějí velké množství falešných bankovek různých hodnot.“ In: Fritz-Heinz Reinhardt, Akten der Kriminalpolizei erwichen zu filmischen Leben. *Film-Kurier* 269, 15. 11. 1940, s. 3.

32) Zitra budu zatčen. *Lidové noviny* 48, 1940, č. 60 (3. 2.), s. 6.

nezáleží ani tak na pravděpodobnosti toho, co se tu před námi odehrává, ale spíše na zajímavosti situací a překvapivosti v jejich rozvádění.³³⁾

Německý historik Carsten Würmann uvádí konkrétní data, která dokládají, že kriminální filmy měly ve filmové produkci nacistické éry silné zastoupení.³⁴⁾ V letech 1933 a 1934 vzniklo v Německu po dvanácti kriminálních filmech, což představovalo kolem 10 % roční produkce, v roce 1939 vzrostl jejich počet dokonce na dvacet dva snímků, tedy celou pětinu ze sto osmi v tomto roce natočených filmů. Pokles nastává až od roku 1940, jde ale ruku v ruce s propadem celkové produktivity německého filmového průmyslu, takže devět, sedm a čtyři kriminálky natočené v letech 1940–42 představují nadále stabilní desetiprocentní podíl na celkové produkci, který v následujícím roce sice poklesne na 6,7 % (pět filmů ze sedmdesáti čtyř), ale rok poté opět vzroste, a to až na 14,5 % (devět z šedesáti dvou snímků).³⁵⁾ I statistika, která se zaměřuje nikoli na kriminálky, ale na filmy ze soudního prostředí, vykazuje nárůst po roce 1938: zatímco v letech 1933–1937 vznikal průměrně jeden film ze soudního prostředí ročně, od roku 1938 do konce války to bylo čtyři až pět filmů za rok. Vysoký počet filmů těchto žánrů naznačuje, že ministerstvo propagandy věnovalo reprezentaci právního systému stále větší pozornost a že se snažilo využít film pro legitimizaci a stabilizaci nacistického režimu.³⁶⁾ Tyto snímky pronikly v hojném počtu také do protektorátních kin, kde jen v letech 1940 a 1941 byly uvedeny kriminální filmy *POPLACH NA STANICI III*, *POLICEJNÍ AKTA FABREANI*, *ZÍTRA BUDU ZATČEN*, *SENZAČNÍ PROCES CASILLA*, *VÝSTŘEL V KABINĚ Č. 7*, *V TĚŽKÉM PODEZŘENÍ*, *POLICEJNÍ KOMISAŘ EYCK*, *ALARM*, *PENĚZOKAZI*, *VELKÝ POPLACH* a kriminální komedie *DETEKTIV KORFF* s Heinzem Rühmannem. Některé další, jako například *IN NAMEN DES VOLKES*, byly uváděny jen pro členy NSDAP a Wehrmachtu. Protektorátní detektivní filmy ale legitimizační funkci policejních filmů nepřebíraly a výkonnost policejního aparátu nestavěly do centra vyprávění — namísto toho až do sklonku protektorátu rozvíjely především komediálně-parodickou linii žánru.

33) Anon., Charakter francouzské filmové detektivky. *Kinorevue* 10, 1943–44, č. 15 (16. 2.), s. IV.

34) Tedy za podmínky, že k nim přiřadíme jak kriminální komedie (např. *VÝSTŘEL V KABINĚ Č. 7*, *ALLES SCHWINDEL*, *CO SE ZDE HRAJE?*, *ODVÁŽNÁ JENNY*, *STYXŮV PŘÍPAD*, *DETEKTIV KORFF* nebo *DER MEISTER-DETEKTIV*), tak tzv. policejní filmy */Polizeifilme/* zaměřené na pozitivní reprezentaci policejního aparátu. 9. prosince 1944 referují *Film-Nachrichten* (jak se od října 1944 jmenoval dosavadní *Film-Kurier*) o údajném nedostatku kriminálního filmu takto: „S žánrem kriminálního filmu (*Kriminalfilm*) se v Německu zacházelo v posledních letech poněkud macešsky. Pokud odhlédneme od svým způsobem velmi hodnotných filmů policejních (*Polizeifilme*), jako byly *IN NAMEN DES VOLKES*, *PENĚZOKAZI* nebo *DIE GOLDENE SPINNE*, pak musíme přiznat, že od filmu *PŘÍPAD VRAŽDY HOLMOVÉ* žádný pravý kriminální film nemáme.“ Cit. in: Boguslaw Drewniak, *Der deutsche Film. Ein Gesamtüberblick*. Düsseldorf: Droste 1987, s. 430.

35) Srov. Carsten Würmann, *Zwischen Unterhaltung und Propaganda. Das Krimigenre im Dritten Reich*. Disertační práce. Berlín: Freie Universität Berlin 2013, s. 69.

36) Srov. Peter Drexler, The German Courtroom Film During the Nazi Period: Ideology, Aesthetics, Historical Context. *Journal of Law and Society* 28, 2001, č. 1, s. 71–72.

Parodie, zbraň proti braku

Výrazně parodický tón použily dva snímky, a to TĚŽKÝ ŽIVOT DOBRODRUHA a PAKLÍČ, které oba navazovaly na protibrakový diskurs. Kampaň proti braku započala v českých zemích už před protektorátem, nebyl to tedy v žádném případě „import“ okupační kulturní politiky.³⁷⁾ Proti detektivce jako brakovému žánru se už od konce 30. let stavěli zástupci českých národně konzervativních proudů, které ovládly kulturní sféru druhé republiky a které vzývaly národního ducha a národní tradice.³⁸⁾

V situaci, kdy se normativní požadavky tří zcela odlišných hodnotových systémů národně konzervativní inteligence, kolaborantské nacistické žurnalistiky³⁹⁾ a levicové inteligence shodly v odmítání „bezúčelné“ žánrové zábavy, zbývalo pro detektivní žánr velmi málo prostoru, přesto vznikly během let okupace na území protektorátu čtyři filmy protektorátních výroben a k tomu ještě jeden film z produkce Prag-Filmu,⁴⁰⁾ které jsou tím či oním způsobem vztahovány v produkčním a kritickém diskursu k tomuto žánru.⁴¹⁾ Možností, jak nabídnout publiku tento typ zábavy, bylo přimknout se ke komediální a parodické tradici a k protibrakovému diskursu, nebo počkat, až dominance a regulační efekt diskursu odezní, což je případ 13. REVÍRU, který byl dokončen až po válce. Detektivka měla postavení publikem poptávaného, ale současně „nízkého“, a tudíž hodnotově nežádoucího žánru.

První protektorátní snímek označovaný v dobovém tisku adjektivem „detektivní“ nebo substantivem „detektivka“ (detektivní veselohra, veselá detektivka, „detektivní sensace“ nebo také „detektivní lidová veselohra“),⁴²⁾ byl film Miroslava Cikána PELIKÁN MÁ ALIBI, vyrobený v Nationalfilmu a uvedený do kin 4. října 1940. Někteří recenzenti byl ostře kritizován fakt, že autoři kopírovali námět hollywoodského filmu CELÉ MĚSTO

37) K příkladům souladu i konfliktů v zájmech okupační kulturní politiky a českých kulturních kruhů srov. Volker Mohn, *Nacistická kulturní politika v Protektorátu. Koncepce, praxe a reakce české strany*. Praha: Prostor 2018, s. 468 a Michael Wögerbauer – Petr Piša – Petr Šámal – Pavel Janáček a kol., *V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014*. Praha: Academia – Ústav pro českou literaturu AV ČR 2015, s. 933–941.

38) K tomu srov. zejména Jaroslav Meř, *Literární život ve stínu Mnichova (1938–1939)*. Praha: Academia 2010; Jan Rataj, *O autoritativní národní stát. Ideologické proměny české politiky v druhé republice 1938–1939*. Praha: Karolinum 1997.

39) Jak uvidíme dále, byly ve *Vlajce a Arijském boji* publikovány texty útočně vyhocené proti detektivnímu filmu; ale na druhou stranu je nutně poznamenat, že okupační německý kulturní program vystupoval aktivně spíše proti tvorbě s potenciálem národně mobilizačním než zábavním a únikovým. Srov. *V obecném zájmu*, s. 930.

40) Akciová společnost Prag-Film vznikla v roce 1941 transformací ze společnosti AB poté, co Němci přinutili majoritního akcionáře společnosti AB Miloše Havla k prodeji jeho podílu. Prag-Film byl začleněn do říšského filmového koncernu UFI a během protektorátu v něm vzniklo dvanáct německy mluvených celovečerních filmů. Srov. Tereza Dvořáková – Ivan Klimeš, *Prag-Film AG 1941–1945. Im Spannungsfeld zwischen Protektorats- und Reichs-Kinematografie*. Mnichov: Edition text + kritik, 2008.

41) Jednalo se o snímek *SEDM ZÁHADNÝCH DOPISŮ*, který pro Prag-Film režíroval Vladimír Slavínský pod pseudonymem Otto Pittermann.

42) Opět Miroslav Homola. *Pressa* 18. 7. 1940, s. 2; Če [Artuš Černík], *Film o nových filmech. Česká veselá detektivka. Lidové noviny* 48, 4. 10. 1940, s. 10; Reklama ve *Filmovém kurýru* č. 40, 4. 10. 1940, s. 10; *Polední listy* 14, 1940, č. 295 (25. 10.), s. 4; *Filmové premiéry. Polední listy* 14, 6. 10. 1940, s. 6: „PELIKÁN MÁ ALIBI rozšiřuje náš film o nový obor: kriminální sensaci“.

SI POVÍDÁ.⁴³⁾ Také tajemník Filmového studia⁴⁴⁾ Karel Smrž už v posudku treatmentu rozpoznal inspiraci tímto americkým filmem, ale na rozdíl od pozdějších recenzentů situoval tento námět do typicky české tradice komediální detektivky a projekt podpořil.⁴⁵⁾

Námět na detektivní parodii TĚŽKÝ ŽIVOT DOBRODRUHA neposuzoval pro Sbor filmových lektorů filmový kritik a dramaturg Smrž, ale lékař, spisovatel a představitel levicové inteligence Vladislav Vančura. Pro něj i pro značnou část české kulturní reprezentace představovala jednu z klíčových hodnot „užitečnost“ ve smyslu výchovy pro národní tradice a pro upevňování národní jednoty a tento nárok vznášel Vančura také na filmovou produkci.⁴⁶⁾ V námětu TĚŽKÉHO ŽIVOTA DOBRODRUHA viděl příslib „obveselení i užitku“, i zde tedy uplatnil utilitární hledisko užitečnosti, chápané jako schopnost výchovy. Etická kritéria na filmovou tvorbu uplatňoval velmi extenzivně. V posudku na TĚŽKÝ ŽIVOT DOBRODRUHA varoval proti tomu, aby policisté byli zobrazováni jako nezodpovědní „hračičkové“ a „občan (třebas by byl autorem pochybných detektivek)“ jako někdo, kdo se nechá svést ke krádeži.⁴⁷⁾ Zužoval tím manévrovací prostor parodie tak, aby zabránil zesměšňování jakýchkoli potenciálních nositelů české identity.

Až u tohoto filmu, který pro Bromfilm natočil Martin Frič, se produkční i kritický diskurs naplno zapojily do protibrakové rétoriky. Autorem stejnojmenné filmové povídky byl spisovatel Vladimír Tůma a povídka vyšla ještě v témže roce knižně.⁴⁸⁾ Výše zmíněný Vančurův lektorský posudek námětu poměrně přesně odpovídá hodnocení, které převládalo u filmové kritiky po uvedení do kin: Vančura v něm autorům vytýkal nelogičnost motivací u jednání postav, ale současně vítal jak zábavní hodnotu, tak „účelnost“.⁴⁹⁾ Té se dovolá-

43) „Tento film jsme už viděli. Soustavný návštěvník kina jistě nezapomněl na skvělé americké drama „Celé město si povídá“. [...] zatím co americká předloha byla mistrovské dílo, mocně působivé nejen efekty svého spádu, ale i psychologickou hloubkou, český dvojník byl ochuzen o to i ono a zůstal odvarem bez aspirací.“ -sl- [Jiří Síla], Premiéra „Pelikán má alibi“. *Národní práce* 2, 1040, č. 273 (6. 10.), s. 8. „Novému filmu neprospělo ani, že si vzal za vzor jednu z nejlepších amerických detektivních veseloher, CELÉ MĚSTO SI POVÍDÁ [...] Vše, co tu připomíná onen skvělý film, vyhocení až k vrcholům napětí kriminalistického příběhu, činí z Cikánova filmu jen tím více pouhé klišé.“ Če [Artuš Černík], *Nové filmy. Lidové noviny* 48, 1940, č. 508 (6. 10.), s. 6.

44) Filmové studio vzniklo původně jako dramaturgický orgán Svazu filmové výroby a v roce 1937 se transformovalo v samostatný spolek.

45) „Jde tu o detektivní komedii amerického ražení, ovšem amerického jen potud, že těžištěm není zločin a pátrání po pachatelích, nýbrž řada dramatických i komických příhod. [...] námět [...] celým svým charakterem je český. Je to typ filmu, který nám dosud opravdu chyběl, M. Frič se pokusil KROKEM DO TMY o natočení vážné detektivky. Nám ovšem spíše odpovídá toto humoristické ražení.“ Stručný zápis ze schůze výrobní komise, konané dne 21. května 1940. NFA, f. Spolek Filmové studio, inv. č. 27, k. 1, s. 3–4.

46) Odmítl například námět *Doměk v Polední ulici* proto, že správnému systému národní výchovy *nevychovuje*: „Jde o neškodný a také o neužitečný text, který má pramalý význam. Hodnotíme-li však filmové podnikání jako věc národní osvěty, nemůžeme ovšem souhlasit, aby veřejnost byla krmena podobnou nevýraznou potravou.“ Vladislav Vančura, *Řád nové tvorby*. Praha: Svoboda 1972, s. 520.

47) Vančura, tamtéž, s. 485–486. V obdobném duchu brání Vančura před zesměšněním v době tak vyhocené a nebezpečné pro českou inteligenci a v době zavřených vysokých škol také vysokoškolské profesory, když v lektorském posudku na scénář k budoucímu Cikánovu filmu s Vlastou Burianem *PROVDÁM SVOU ŽENU* píše: „Představa prašného docenta je možná, vtipy a ironie jsou zajisté dovoleny, ale nemyslím, že by současně obecenstvo mělo spojovat své reminiscence na vysokou školu s oslovstvím.“ Tamtéž, s. 538.

48) Vladimír Tůma, *Těžký život dobrodruha*. Praha: Nakladatelství V. Jedličky, 1941.

49) „Námět působí dobře a slibuje obveselení i užitek. Považuji jej za vhodný a účelný. Ovšem domnívám se, že při zpracování bude nutno mnohé věci traktovat logičtěji.“ Vančura, *Řád nové tvorby*, c. d., s. 485.

valy jak recenze v široké škále periodik, která pozitivně hodnotila parodování brakové literatury,⁵⁰⁾ tak i Karel Smrž jako člen Filmového poradního sboru při projednávání treatmentu: „půjde o veseloheru, která má své poslání (boj proti rodokapsové literatuře)“.⁵¹⁾ Ani *Národní práce* a *Národní politika* neponechaly „veseloherní detektivku“ v žánrové nezávaznosti: „[...] Frič [...] přechází až k vyložené veseloherní detektivce. Nikoli však k detektivce samoúčelné, což je také nejcennější přínos Vlad. Tůmy, autora námětu do tohoto filmu, nýbrž k detektivce s mravním posláním; toto poslání, směřující proti brakové literatuře, převáží i poněkud knižní ráz předlohy [...]“.⁵²⁾ „Svou filmovou prvotinou zabil mladý novinář V. Tůma hned dvě mouchy jednou ranou. Zábavným a při tom dostatečně napínavým námětem vyhověl poptávce našich filmových výrobců po detektivním filmu, a morálkou, kterou do filmu vložil, posloužil vzrůstajícímu odporu proti nežádoucí morzakorové literatuře, jež ze zločinců dělá pochybné hrdiny a svádí mládež na scesti.“⁵³⁾ Poměrně ojedinělý tak zůstává v tomto mimoestetickém důrazu na účelnost hlas *Českého slova*, který konstruuje obraz detektivního filmu jako žánru, jenž si vyžaduje rutinu a specializaci, jež v domácím filmu zatím chybí: „Námět je nelogický, scénář to vylepšuje, režie je ještě lepší. [...] při specializaci by Frič musel dojít v žánru detektivního filmu k režijnímu mistrovství.“⁵⁴⁾

Tažení proti braku bylo poháněno především národně obrannými motivacemi, ale pro fašistické periodikum *Vlajka* nebylo obtížné se k němu připojit s argumentem, že odporuje české povaze: „Již několikrát se český film pokusil o dobrodružný námět. Nebylo to příliš často, poněvadž českému naturelu je bezduchá prázdnota amerických detektivek cizí. [...] Proto snad řádka českých filmů tohoto rázu (KROK DO TMY, PELIKÁN MÁ ALIBI a j.) vyzněla většinou jako pokusy a tápání v naprosto neujasněném směru. [...] Nový film TĚŽKÝ ŽIVOT DOBRODRUHA se opět snaží o jiný pohled na týž problém. K dobru mu lze přičíst i úmysl zasáhnout do svědomí širitelům brakové literatury. Říkám výslovně úmysl, poněvadž autorovi libreta se záměr nezdařil.“⁵⁵⁾ *Vlajka* zřetelně konstruovala opozici mezi zdravou a čistou národní komunitou na jedné straně a úpadkovou kulturou na straně druhé, a to v podobném duchu, jako jsme to viděli u německého literárního vědce Ericha Thiera.

Pro fašistický tisk byla detektivka přijatelná pouze v její výchovně-vzdělávací roli, tedy jako nástroj očišťování národního těla od židovského elementu⁵⁶⁾ nebo — v případě paro-

50) A.Č., Český detektivní film: Život dobrodruhův. *Ženské noviny* 18. 12. 1941: „Záměr tohoto filmu je dobrý, neboť se účastní boje proti moru špatné sešitové literatury, proti neblaze proslulým „morzakorům“. Anon., Detektivka ironická. *Moravské slovo* 7. 12. 1941: „[...] přijdou zde na své oba tábory, jak přívrženci, tak i odpůrci detektivek a obojí najdou zde dost příležitosti k smíchu, který na konec pomáhá léčit nejhorší výstřelky škvárové literatury, takže „Těžký život dobrodruha“ je po této stránce i jakýmsi filmem výchovným“.

51) NFA, f. Filmový poradní sbor 1934–1945, k. 4, inv. č. 24, Zápis mimořádné schůze FPS, 14. května 1941, s. 2.

52) -sl- [Jiří Síla], Těžký život dobrodruha. *Národní práce* 3, 1941, č. 330 (30. 11.), s. 8.

53) Viktor Srkal, Morální filmová detektivka. Těžký život dobrodruha. *Pondělní národní politika* 1. 12. 1941.

54) Hč [Miroslav Hrnčíř], Nad novým Fričovým filmem: Těžký život dobrodruha. *České slovo* 2. 12. 1941.

55) Fap., Těžký život dobrodruha. *Vlajka* 7. 12. 1941.

56) V periodiku *Nástup Červenobílých* byl na pokračování otiskován román Josefa Opluštla *Pašování lidí do ráje* a propagován jako „detektivka nového ražení“, v níž se jedná o „bezohledné odhalení prostředí korupčníků, Židů a bílých Židů“. *Nástup Červenobílých* 31, 3. 8. 1940, s. 2, cit. in: Karolína Otcovská, *Nástup Červenobílých a Vlajka v letech 1939–1940*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova v Praze 2014, s. 24.

die — ochrany společnosti před zhoubným vlivem braku. *Arijský boj* vital TĚŽKÝ ŽIVOT DOBRODRUHA jako útok na stále přežívající rezidua první republiky: „Opět jeden český film na původní (a při tom originelní) námět, jehož účelem je, zesměšnit autora vymyšlených, tuctových detektivek, které mají — jak známo — zhoubný vliv na mládež. [...] některé podrobnosti jsou právě tak nelogické, jak tomu bývá v detektivkách, psaných namnoze za úplné neznalosti prostředí i jednotlivých detailů děje. [...] záhodno [...] aby tento zdařilý [...] film [...] nalezl ohlas u těch českých kruhů, které měly a mají v moci učiniti rázem přítrž záplavě literárního braku vůbec. Proti tomuto braku mluví a píše se již delší dobu (nedávno vyšla dokonce celá, pozoruhodná publikace Dr. F. Soldana: *O literárním braku*), ale marně. [...] Inu, u nás se z věci, kterou bylo lze vyřídit bez průtahů, rázně a přímočaře, dělal podle zvyklostí těžkopádné demokracie „těžký problém“, jeden kompetentní činitel odkazoval — také podle zvyklostí nebožky demokracie — na druhého a žádný neučinil pro vyplenění rozbujelého literárního braku nic.“⁵⁷⁾ Fašistický tisk zde sice využívá protibrakovou kampaň ke kontrastování slabošské nemohoucnosti liberální demokracie a rozhodné nacistické vlády pevné ruky, ale jinak se argumentačně příliš nevzdaluje od už zmíněných nároků levicového intelektuála Vančury⁵⁸⁾ či od textu Jožky Rocha v kritické rubrice konzervativního deníku *Venkov*: „[...] byla projevena snaha znehodnotit či zesměšnit pisatele ještě v nedávné době oblíbených dobrodružných a detektivních románů, tzv. morzakorů, jež napáchaly hodně zla najmě u lehkovážné mládeže. Film mohl býti v boji proti této paliteratuře platnou složkou, leč dnes už toho není třeba, protože podobné „četby“ prostě není. Tím arci neříkáme, že film TĚŽKÝ ŽIVOT DOBRODRUHA je zbytečný, ale svého cíle stejně nedosáhl. Ba naopak: nezesměšnil jen autory sešitových dobrodružných románů, nýbrž také celý policejní aparát, který se v tomto filmu propůjčil k fingovaným rvačkám, k vyloupení pokladny a různým pošetilostem [...]“⁵⁹⁾ Obdobně argumentovaly i *Lidové noviny*, třebaže hodnoticí znaménko obrátily tím, že jednak uznaly film za „vtipný a zábavný“, jednak přiznaly platnost a užitečnost i satíře, zaměřené na jevy už neexistující: „Je to jinak v celku vtipná i napínavá satira na autory oněch škvárových příběhů, díky jimž svého času čtenář a divák znal pomalu lépe otravné ovzduší zločinu a zlotřilosti, než svět poctivé práce a čestného úsilí.“⁶⁰⁾

57) Ing. Arch. J. K., *Těžký je život dobrodruha. Arijský boj* 21. 3. 1942.

58) K protiliberalnímu etosu levicových intelektuálů První republiky včetně V. Vančury srov. Med, *Literární život ve stínu Mnichova*, c. d., s. 223–224.

59) J. Roch, *Film proti morzakoru? Venkov* 36, 1941, č. 283 (30. 11.), s. 4.

60) Jka, *Nové filmy. Lidové noviny* 5. 12. 1941. Toto hodnocení se na jednu stranu vymykalo národně obranné tendenci protibrakové kampaně a nabíralo kolaborantský nádech vytvářením opozice mezi prvorepublikovým „tehdy“ („ovzduší zločinu a zlotřilosti“ ve filmové a literární tvorbě) a protektorátním „nyní“ (filmový a literární „svět poctivé práce a čestného úsilí“), na druhou stranu nemůžeme pominout, že v té době už nebylo možné udržovat národně obranný diskurs, který ještě do první poloviny roku 1940 rozvíjely i *Lidové noviny*. Ty se musely v tutéž dobu připojit k vzývání konceptu tzv. Nové Evropy. Srov. k tomu Pavel Večeřa, *Od politického národa ke kulturnímu společenství. Reflexe identity českého národa na stránkách vybraných tištěných médií v Protektorátu Čechy a Morava (1939–1945)*. In: Slavomír Magál – Miloš Mistrík – Martin Solík (eds.): *Masmediální komunikácia a realita I*. Trnava: Fakulta masmediálnej komunikácie UCM 2009, s. 415–432; týž, *Prefabrikovaná konstrukce pojmu „Nová Evropa“ na stránkách protektorátního tisku*. In: Slavomír Magál – Miloš Mistrík – Martin Solík (eds.): *K problémom mediálnej komunikácie I. Aktuálne otázky mediálnej kultury. Komunikačný diskurz. Audiovizuálna kreativita*. Trnava: Fakulta masmediálnej komunikácie UCM 2010, s. 457–475.

Když byla o dva roky později uvedena do kin „salónní detektivka“⁶¹⁾ Lucernafilmu ČTRNÁCTÝ U STOLU, kterou režírovali Oldřich Nový a Antonín Zelenka, byla kritikou napadána na základě dvou kritérií, jež na hodnocení TĚŽKÉHO ŽIVOTA DOBRODRUHA nava-
zují. První kritérium odkazovalo k „užitečnosti“ Fričovy parodie. Oproti ní jde prý v No-
vého a Zelenkově filmu o *oslavu* detektivní literatury (hlavní hrdina je spisovatel
detektivních románů), která není pojata satiricky, a proto není vznik filmu dostatečně
ospravedlněn.⁶²⁾ Druhé kritérium chápe oba filmy jako detektivní komedie, tedy žánr, kte-
rý má u nás „úspěšné vzory i schopné tvůrčí pracovníky“, zatímco pro detektivní film „ne-
máme prostě filmaře, kteří by hověli detektivnímu filmu a posluhovali tak filmovému obe-
censtvu“. A z tohoto hlediska domácí komediální tradice prozrazuje prý Fričov film
„tvůrce-mistra“, zatímco Nový a Zelenka jsou jen „snaživými učedníky“.⁶³⁾ TĚŽKÝ ŽIVOT
DOBRODRUHA se stal kvalitativním měřítkem jak užítkovosti, tak řemeslné kvality. Jožka
Roch, který byl nástupcem Brouсила v deníku *Venkov*, předestřel v této recenzi obraz fil-
mařské komunity bez „posluhovačů“ toužících natáčet bezúčelné detektivky. Není překva-
pivé, že se odmítání detektivního žánru ožívá právě od Rocha, redaktora konzervativního
deníku, k jehož autorům patřil také jeden z čelních aktérů protibrakové kampaně, spiso-
vateľ Josef Knap. V době uvedení ČTRNÁCTÉHO U STOLU už bylo ale tažení proti braku za
zenitem,⁶⁴⁾ i když si mnozí z jeho aktérů předchozí postoje a hodnotící rejstříky nepochybně
zachovali.

Návrat detektivky a jejího autora

K vykročení z hranic komického a parodického modu detektivního filmu tak u dvou pro-
tektorátních projektů přece jen došlo, a v obou případech se jednalo o adaptace románů
Eduarda Fikera. Nejprve se tak stalo u snímku Miroslava Cikána PAKLÍČ,⁶⁵⁾ který měl pre-
miéru na konci roku 1944 — zde se to ale projevovalo spíše snahou Fikera a některých
publicistů nastolit rehabilitační diskurs obhajující zábavní hodnotu detektivního filmu než
sémanticko-syntaktickými vlastnostmi samotného snímku, který byl výrazně komediál-
ní.⁶⁶⁾ Druhou, tentokrát už ryze nekomediální detektivkou byl 13. REVÍR, který byl dokon-

61) Tak znělo nejčastější žánrové označení filmu, srov. např. Jan Beran, Oldřich Nový jako režisér. *Národní poli-
tika* 61, 1943, č. 266 (28. 9.), s. 4; Ondřej Martinec [A. M. Brousil], Na úskalí konvence u stolu. *Filmový ku-
rýr* 17, 1943, č. 46 (12. 11.), s. 4; Quido E. Kujal, Druhá podzimní premiéra: Čtrnáctý u stolu. *Kinorevue* 9,
1943, č. 50 (20. 10.), s. 397.

62) O. Martinec [A. M. Brousil], Na úskalí konvence u stolu, c. d., s. 4.

63) Jr. [Jožka Roch], Nový český film „Čtrnáctý u stolu“. *Venkov* 38, 1943, č. 227 (28. 9.), s. 4.

64) K vývoji kampaně srov. *V obecném zájmu*, s. 930–933. Nicméně ještě v srpnu 1943 takto vítá lektorka
V. Petříková detektivní parodii v posudku námětu Jana Nerada *Poslední případ slavného detektiva Léona
Cliftona*: „Parodie na detektivní příběhy, podaná s vynalézavým humorem dobré crazy-comedie. Sympatické
na této detektivce je právě to, že není ani trochu příšerná, nýbrž nasazuje všem obvyklým postavám a po-
drobnostem detektivního příběhu šaškovskou čepici. Poskytla by jistě docela zábavný film.“ NFA, f. Prag-
-Film A.G. (A-B, akciové filmové továrny, a. s.) 1920–1958, NFA, f. Prag-Film A.G. (A-B, akciové filmové to-
várny, a.s.) 1920–1958, k. 31, inv. č. 431.

65) Eduard Fiker, *Paklích: humoristický detektivní román*. Praha: Orbis 1941.

66) Také Poradní výbor výroby filmů při Filmovém poradním sboru charakterizoval PAKLÍČ jako „humorně
zabarvenou detektivku“ a upozornil na „zevní podobu s Fričovým filmem TĚŽKÝ ŽIVOT DOBRODRUHA“.

čen až po osvobození, ale už na průběhu jeho přípravy je zřetelně patrná změna v postavení detektivního žánru v produkčním diskursu. Posudek námětu k *Zinkové cestě*, jak zněl tehdejší název projektu, reflektuje tradici detektivního filmu takto:

Dramaturgický sbor [...] konstatoval, že tu jde — snad jen s výjimkou staršího Fričova filmu *KROK DO TMY* — o pokus natočit vážný film detektivního ražení toho typu, jaký známe ze starší produkce americké, nebo z novější německé a francouzské. Pokud česká filmová tvorba sáhla po námětech detektivních, byly to vždycky v podstatě veselohry — jak o tom svědčí např. filmy *PELIKÁN MÁ ALIBI*, nebo *TĚŽKÝ ŽIVOT DOBRODRUHA* a z poslední doby *Cikánův PAKLÍČ*, — poněvadž se ukázalo, že tento žánr mnohem lépe svědčí našim režisérům, hercům a ostatním tvůrčím pracovníkům. Nelze ovšem říci, že by vážná, napínavá detektivka podle všech pravidel byla u nás neproveditelná. Půjde jen o to, jak bude postavena scenaristicky a režijně, poněvadž právě v této námětové oblasti mnohem spíše záleží na tom „jak“, než „co“ — snad jen s tou výhradou, že toto „co“ musí mít alespoň nejzákladnější předpoklady logiky a věrojatnosti, dvou prvků, jež zejména v detektivním příběhu jsou velmi důležité.⁶⁷⁾

Trojice lektorů tedy připisuje protektorátní přerušování pokusů o vážný detektivní film důvodům, které pramení v tvůrčí tradici a dlouhodobých preferencích českých filmařů. Jak ale je patrné z produkce českých režisérů ve 30. letech, a jak ostatně na jiném místě přiznává i citovaný posudek, „bodem obratu“ byl až Fričův *KROK DO TMY*, po kterém se uzavřely alternativní cesty vývoje (tedy cesty směrem k „vážné“ detektivce), dosud příležitostně testované doma a rozvíjené některými českými režiséry v Německu. Příčiny bylo možné identifikovat jak v rychle akcelerujících změnách kulturních hodnot od druhé poloviny 30. let, tak v diskursivním i institucionálním vytěsňování detektivního žánru ze škály přijatelné produkční volby.

Fikerova slova, která jsme citovali v záhlaví této studie, poukazují na to, že detektivka byla po několika předchozích let vnímána jako společensky nebezpečný žánr, ale především jsou dokladem, že se její pozice v posledních měsících protektorátu rychle měnila: autor textu, ve kterém je Fiker citován a který nesl programový podtitul *Na obranu detektivky*, nejenže neřeší morální nebezpečnost a škodlivost žánru, ale dokonce obhajuje detektivní román (i film) jako kvalitní uměleckou tvorbu, která není „na jedno použití“, ale přináší svěbytné estetické potěšení, dostupné i pro opakovanou recepci.⁶⁸⁾ O tom, že protibrakový diskurs přestal fungovat jako bariéra proti zábavní funkci neparodického detektivního žánru, svědčí také zmíněná příprava adaptace Fikerova románu *Zinková cesta*.

NFA, f. Filmový poradní sbor 1934–1945, k. 5, inv. č. 26, Zápis schůze Poradního výboru výroby filmů, 22. prosince 1943.

67) Autory posudku byli Miroslav Rutte, Jan Sajic a Karel Smrž. Srov. Dramaturgické oddělení Českomoravského filmového ústředí, posudek filmového námětu *Zinková cesta*, 8. prosince 1944. NFA, f. Prag-Film A.G. (A-B, akciové filmové továrny, a.s.) 1920–1958, k. 33, inv. č. 431.

68) Srov. k tomu dále např. text Ladislava Kristena *Filmová detektivka*, podle kterého „...nastal čas, kdy dobrodružný film dosáhl značné vážnosti u obecnosti i u kritiky, která na něj počíná hledět pod vážnými měřítky, daleko převyšujícími postoj k detektivní literatuře.“ *Filmový kurýr* 18, 1944, č. 22, s. 1.

Ačkoli jistě řada autorů jak z národně konzervativního tábora, tak z okruhu českých fašistů nezměnila svůj negativní postoj k detektivnímu filmu, změnily se motivace a podmínky jeho prosazování — ideologický souboj „Nové Evropy“ s obranou české národní, kulturní a jazykové tradice byl už rozhodnutý a posunul se do roviny jednak existenčního a mentálního přežití poslední fáze války, jednak do roviny plánování budoucího uspořádání kulturních hodnot. K té první konvenuje citovaná Fikerova obhajoba detektivního čtiva, která vyšla v populárním časopise pro filmové fanoušky: Fiker zde postuluje zábavní četbu jako základní lidskou potřebu a nedávnou protibrakovou kampaň otevřeně ironizuje. A výhled do budoucna směrem, kterým se pak poválečná tvorba krátce skutečně vydala, pak nabízí další část už citovaného posudku na 13. REVÍR:

Detektivka jako samostatný literární útvar prodělala v poslední době pronikavý vývoj. Z oblasti krve, tajemných chodeb a záhad stůj co stůj se dostala spíše do oblasti psychologické. Posuzujeme-li Fikerovu *Zinkovou cestu* v tomto zorném úhlu, patří spíše do té staré školy — i s tou záměnou mrtvol v rakvi a jinými obvyklými rekvizitami starších detektivek. [...] Prostředí příběhu celkem nepřehání, a je přijatelné pro městské i periferní pražské poměry.⁶⁹⁾

Rutte, Sajíc a Smrž poukazují na psychologizaci jako aktuální proud detektivního filmu, kterým se 13. REVÍR sice nevydal, ale jiný projekt započatý ještě za protektorátu už ano: byla jím *LAVINA*.⁷⁰⁾

Ustavování tradice filmové detektivky je vhodné pojímat nejen jako výsledek autonomní umělecké tendence, ale také — a ve sledovaném období dokonce primárně — jako proces zásadně formovaný kulturně-politickými požadavky. Ustavení parodické detektivky jako žánru „svědčícího“ českým tvůrcům bylo totiž ovlivněno nejen dlouhodobě utvářenými preferencemi hodnot a vkusu, ale také rychlejší proměnou kulturně-politických imperativů (boje proti braku) a náhlými změnami ve škále možností, které s nástupem protektorátu zůstaly producentům, dramaturgům, scenáristům či filmovým kritikům k dispozici. Pro dva dominantní diskursy, které obsadily veřejný prostor, tedy konzervativní a fašistický, se staly parodické detektivky po nějakou dobu zbraní proti rozkladu jimi bráněných hodnotových modelů: dobře „živeného“ českého národní těla a kulturního ducha na jedné straně, a „Nové Evropy“ na straně druhé. Ani poté, co tyto diskursy ztratily půdu pod nohama, nezmizela sice filmová parodie z produkčního rejstříku, ale realizovala se v jiných žánrech.⁷¹⁾ Projekty zaměřené na žánrové potěšení „vážné“ detektivky se mohly uplatnit až na sklonku protektorátu a neparodická alternativa ke „klasické“ detektivce, tedy policejní film široce uplatňovaný v říšské kinematografii, se v protektorátní produkci neuplatnila vůbec: takové snímky by si totiž vyžadovaly aktivní oslavu práce re-

69) Posudek filmového námětu *Zinková cesta*, c. d.

70) Srov. také velmi pochvalný posudek dramaturgického sboru ČMFÚ (jmenovitě Artuše Černíka, Jana Drdy a Karla Smrže) na námět tohoto filmu, který ovšem končí varováním, že „rozhodně to nesmí být obyčejná napínavá detektivka, nýbrž promyšlené psychologické drama.“ Posudek filmového námětu *Lavina*, 7. 12. 1944, NFA, f. Prag-Film A.G. (A-B, akciové filmové továrny, a. s.) 1920–1958, k. 31, inv. č. 431.

71) Na dvojakou hru s žánrovým a současně metažánrovým potěšením sázel také další projekt zahájený za protektorátu, kterým byl *PANCHO SE ŽENÍ*. Srov. k tomu Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov*, c. d., s. 339–340.

presivního aparátu protektorátního režimu, a to by dalece překračovalo respekt k práci české policie (jak jej požadoval třeba i Vladislav Vančura) směrem ke kolaboraci. Čas pro takovou oslavu policejního aparátu, podmíněnou souladem hodnot státního (či stranického) aparátu a alespoň části tvůrčí inteligence, měl ovšem už brzy přijít...

Vznik této studie byl podpořen Grantovou agenturou České republiky (*Česká filmová kultura a německá okupace: procesy kulturního transferu*; GA16-13375S).

Pavel Skopal je docent na Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně. V letech 2010–2012 působil na Filmové a televizní univerzitě Konrada Wolfa v Postupimi (v rámci výzkumného projektu podpořeného Humboldtovou nadací). Editoricky připravil kolektivní monografie *Cinema in Service of the State. Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945–1960* (s Larsem Karlem), *Filmové Brno. Dějiny lokální filmové kultury* (s Lucií Česálkovou), *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960* nebo *Tři oříšky pro Popelku*. Vydal řadu časopiseckých studií (např. v *Historical Journal of Film, Radio and Television*, *Convergence*, *Studies in Eastern European Cinema*) a monografii porovnávající filmovou distribuci a recepci v Československu, Polsku a NDR (*Filmová kultura severního trojúhelníku. Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970*).

Citované filmy:

Aféra v Grandhotelu / Diebe (Edmund Heuberger, Theodor Pištěk, Domenico Gambino, 1928), *Alarm* (Herbert B. Fredersdorf, 1941), *Alles Schwindel* (Bernd Hofmann, 1940), *Bylo jich šest* (Le Dernier des six; Georges Lacombe, 1941), *Celé město si povídá* (The Whole Town's Talking; John Ford, 1935), *Co se zde hraje?* (Was wird hier gespielt; Theo Lingen, 1940), *Čtrnáctý u stolu* (Oldřich Nový – Antonín Zelenka, 1943), *Dáma s malou nožkou* (Přemysl Pražský – Jan S. Kolár, 1919), *Detektiv Korff* (Nanu, Sie kennen Korffnochnicht; Fritz Holl, 1938), *Die goldene Spinne* (Erich Engels, 1943), *Dvojník* (Der Doppelgänger; E.W. Emo, 1934), *Drvoštěp* (Karel Lamač, 1922), *Dva pekelné dny* (R. William Karfiol, 1928), *Geheimnis des blauen Zimmers* (Erich Engels, 1932), *Hvězda z Ria* (Stern von Rio; Karel Anton, 1940), *Chyťte zloděje!* (Larel Lamač, 1925), *In Namen des Volkes* (Erich Engels, 1939), *Komisař Maigret zasahuje* (Picpus; Richard Pottier, 1943), *Krok do tmy* (Martin Frič, 1938), *Lavina* (Miroslav Cikán, 1946), *Lelíček ve službách Sherlocka Holmese* (Karel Lamač, 1932), *Der Meisterdetektiv* (Hubert Marischka, 1943/44), *Maska* (Der Hexer; Karel Lamač, 1932), *Odvážná Jenny* (Jenny und der Herrim Frack; Paul Martin, 1941), *Otrávené světlo* (Jan S. Kolár – Karel Lamač, 1921), *Pan Sanders žije nebezpečně* (Herr Sanders lebt gefährlich; Robert A. Stemmler, 1944), *Penězokazi* (Falschmünzer; Hermann Pfeiffer, 1940), *Paklíč* (Miroslav Cikán, 1944), *Pancéřové auto* (Rolf Randolf, 1929), *Pancho se žení* (Rudolf Hrušínský – František Salzer, 1946), *Pelikán má alibi* (Miroslav Cikán, 1940), *Pes baskervillský* (Der Hund von Baskerville; Karel Lamač, 1937), *Policejní akta Fabreani* (Dein Leben gehört mir; Johannes Meyer, 1939), *Policejní komisař Eyck* (Kriminalkommissar Eyck; Milo Harbich, 1939/40), *Poplach na stanici III* (Alarm auf Station III; Philipp Lothar Mayring, 1939), *Případ vraždy Holmové* (Mordsache Holm; Erich Engels, 1938), *Růžové kombiné* (Leo Marten, 1932), *Sedm záhadných dopisů* (Sieben Briefe; Otto Pittermann [Vladimír Slavínský],

1943/44), *Senzační proces Casilla* (Sensationsprozeß Casilla; Eduard von Borsody, 1939), *Styxův případ* (Die Sachemit Styx; Karel Anton, 1942), *Šílený lékař* (Drahoš Želenský, 1920), *Těžký život dobrodruha* (Martin Frič, 1941), *Tři vejce do skla* (Martin Frič, 1937), *13. revír* (Martin Frič, 1946), *Udavač* (Der Zinker; Karel Lamač – Martin Frič, 1931), *Únos bankéře Fuxe* (Karel Anton, 1923), *V těžkém podezření* (Verdachtauf Ursula; Karlheinz Martin, 1939), *Velký poplach* (Großalarm; Georg Jacoby, 1937/38), *Vrah bydlí v č. 21* (Lassassin habite... au 21; Henri-Georges Clouzot, 1942), *Vražda v Ostrovní ulici* (Svatopluk Innemann, 1933), *Výstřel v kabině č. 7* (Schüsse in Kabine 7; Carl Bose, 1939), *Záhada modrého pokoje* (Miroslav Cikán, 1933), *Zelený automobil* (Svatopluk Innemann, 1921), *Zítřka budu zatčen* (Morgen werde ich verhaftet; Karl-Heinz Stroux, 1939), *Ztracená závěť / Der verschwundene Testament* (Rolf Randolf, 1930).

SUMMARY

Useful genre of detective films.***How Changes of Cultural Values Influenced the Reception of Detective Films in the Era of the Protectorate of Bohemia and Moravia*****Pavel Skopal**

During the era of the Protectorate of Bohemia and Moravia, four films that were perceived by film critics and various dramaturgy departments were made — *PELIKÁN MÁ ALIBI* (Pelikán Has an Alibi), *TĚŽKÝ ŽIVOT DOBRODRUHA* (The Hard Life of an Adventurer), *ČTRNÁCTÝ U STOLU* (The Fourteenth at the Table), and *PAKLÍČ* (Skeleton Key). A detailed look at these films as fragments of contemporary cultural life and politics allowed us to distinguish changes in the value orientations of culture functionaries, film producers, dramaturgists, or film journalists. Nevertheless, it was also necessary to take into account the rapid changes that occupation brought about – a virtually instantaneous change in the range of choices available to social actors, as well as significance of these choices. As a result, not only differences but also striking similarities in the argumentation and values of the actors, who belonged to very different political currents (conservative-nationalist, left-wing, fascist), were made visible. In a situation where these three completely dissimilar value systems coincided in rejecting “aimless” genre entertainment, there was very little room for the detective genre.

For the two dominant discourses of the Protectorate era, the conservative and the fascist, the parodic detective films served to protect their values and ideals: the well-nurtured Czech national body and cultural spirit on one hand and the “New Europe” on the other. In contrast, “serious” detective film projects did not have a chance to materialize until the end of the Protectorate, and the police films, which were widely produced in the Third Reich Cinema, were not made at all — such films would require an active celebration of the repressive apparatus of the Protectorate regime, and that would far exceed the respect for the Czech police (desired even by figures as Vladislav Vančura) toward collaboration.

keywords: detective film, Protectorate of Bohemia and Moravia, World War II, Nazi occupation, film criticism, film production

klíčová slova: detektivní film, protektorát Čechy a Morava, 2. světová válka, nacistická okupace, filmová kritika, filmová produkce

Pavel Zahrádka – Petr Szczepanik

Jednotný digitální trh jako hrozba, nebo příležitost?

Rekonstrukce postojů českých distributorů ke strategii pro vytvoření jednotného digitálního trhu v Evropě

Představte si, že se chcete podívat například na festivalovými cenami ověřený a evropským programem MEDIA kofinancovaný německý film *WESTERN* (Valeska Grisebach, 2017), jehož krátkou cestu českými kiny (festivalové uvedení na MFF Karlovy Vary a kinopremiéru v říjnu 2017) jste propásli a jenž není v ČR v online distribuci. Umíte němec-ky, a tak se podíváte na informace o dostupnosti na oficiální webové stránce filmu. Když se pokusíte film spustit na iTunes, objeví se hlášení „Požadovaná položka není k dispozici v českém obchodu, ale je k dispozici v německém obchodu. Chcete-li ji zobrazit, klikněte na možnost Změnit obchod“. Pokus o „změnu obchodu“ končí dalším hlášením: „Vaše Apple ID je platné pouze pro nákupy v českém iTunes Storu. Budete přesměrováni na příslušný obchod.“ Přestože je film dostupný v nabídce německých katalogů VOD služeb, jakýkoliv pokus o jeho zakoupení či půjčení v rámci audiovizuální online služby je odsouzen k neúspěchu, tj. v lepším případě končí přesměrováním na služby určené pro lokální trh, v horším případě zablokováním přístupu k nabízenému obsahu. Jediná možnost, která vám zbývá, je tedy buď dojet si do nejbližšího kina v Německu, které film právě promítá (podle oficiální stránky filmu se v nejbližší době žádné projekce nekonají), anebo si jej objednat na DVD, například přes službu Amazon.de. Takzvaná geoblokace se netýká jen filmů, ale také televizních seriálů a paradoxně i děl vytvářených primárně pro internet. Blokováný je například přístup k úspěšnému německému webseriálu *WISHLIST*, který produkoval a na internetu šíří veřejnoprávní portál funk (www.funk.net). Pokus o jeho přehrávání končí hlášením „Dieses Video ist in Deinem Land nicht verfügbar“ (na domovském portálu funku), respektive „Video není k dispozici. Uživatel, který toto video nahrál, ho nezpřístupnil pro vaši zemi“ (na dedikovaném kanálu YouTube).

Tato situace se zdá být — minimálně z hlediska diváka — paradoxní, protože přenos informace v digitálním formátu je bezpochyby méně logisticky náročný než například dovoz DVD ze zahraničí. Proč si nemohu zakoupit film v nabídce zahraniční audiovizuální online služby, podobně jako si mohu ze zahraničí objednat film na fyzickém nosiči? Proč poskytovatelé audiovizuální online služby ověřují místo, odkud se připojují k internetu? Ověřují snad prodejci zmrzliny v Itálii mou národnost či místo mého bydliště při jejím ná-

kupu? Proč panuje asymetrie mezi volným pohybem zboží a služeb v rámci trhu s fyzickým a digitálním zbožím? Podobnou frustraci donedávna zakoušeli předplatitelé audiovizuálních online služeb, kteří k nim po vycestování za hranice země, kde si předplatné pořídili, ztráceli přístup. Jak je možná diskriminace v přístupu ke službě na základě místa, ve kterém se spotřebitel právě nachází, resp. připojuje k internetu? Na tyto a podobné problémy související s tvorbou, distribucí a spotřebou kulturních obsahů (resp. veškerého zboží obchodovaného prostřednictvím internetových služeb) zareagovala Evropská komise v roce 2015, když předložila návrh na reformu regulace digitálního trhu, tzv. strategii pro vytvoření jednotného digitálního trhu v Evropě. Tento návrh nicméně vyvolal neobyčejně silnou negativní reakci zástupců evropského audiovizuálního průmyslu. Tři roky trvající diskuze o právní regulaci dala vzniknout řadě nejrůznějších protestů, prohlášení a analýz a udržuje soustavnou lobbistickou aktivitu v Bruselu.

Pro badatele se tak otevřela jedinečná možnost studovat dosud přehlížené obchodní modely audiovizuální distribuce v éře digitalizace, disproporce mezi technickým vývojem a právními rámci regulujícími průmyslovou praxi, rozdíly v postavení různých typů trhů a aktérů, stejně jako jejich hodnotové postoje v pozadí. Většina komparativní literatury o online distribuci,¹⁾ geoblokaci²⁾ a regulaci audiovizuálního průmyslu v éře digitalizace³⁾ se soustředí na větší mediální trhy, resp. na trhy s vlivným postavením v rámci globální či alespoň přeshraniční cirkulace audiovizuálních obsahů a služeb. Polemiky o jednotném digitálním trhu nabízejí proto příležitost zaměřit se na odlišnosti distribuční praxe, kulturní politiky a dopadů evropské regulace v malých národních trzích EU, zaujímajících periferní postavení v kulturním i ekonomickém ohledu.⁴⁾

1. Strategie pro vytvoření jednotného digitálního trhu a audiovizuální průmysl

Tato studie si klade otázku, jakým stávajícím a potenciálním problémům a výzvám čelí aktéři audiovizuálního průmyslu v České republice v souvislosti s digitalizací a evropskou regulací digitálního trhu. Jejím cílem je rekonstrukce postojů distributorů ke strategickému záměru Evropské komise vytvořit v Evropě jednotný digitální trh. Identifikace jejich postojů a názorů umožní lepší porozumění základním principům fungování filmového a televizního průmyslu na malém národním trhu. Kromě toho představení postojů čes-

-
- 1) Srov. např. Dina Jordanova – Stuart Cunningham (eds.), *Digital Disruption: Cinema Moves On-line*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies 2012; Virginia Crisp, *Film Distribution in the Digital Age: Pirates and Professionals*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2015; Ramon Lobato, *Netflix Nations: The Geography of Digital Distribution*. New York: NYU Press 2019.
 - 2) Ramon Lobato – James Meese (eds.), *Geoblocking and Global Video Culture*. Amsterdam: Institute of Network Cultures 2016.
 - 3) Karen Donders – Caroline Pauwels – Jan Loisen (eds.), *The Palgrave Handbook of European Media Policy*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2014; Terry Flew – Petros Iosifidis – Jeanette Steemers (eds.), *Global Media and National Policies: The Return of the State*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2016; Nolwenn Mingant – Cecilia Tirtaine (eds.), *Reconceptualising Film Policies*. New York: Routledge, Taylor & Francis 2018.
 - 4) K prvním pokusům popsat specifika malých, periferních mediálních trhů ve vztahu k evropským regulačním iniciativám patří práce estonských badatelů, např. Indrek Ibrus, *The EU Digital Single Market as a Mission Impossible: Audio-visual Policy Conflicts for Estonia*. *International Journal of Digital Television* 7, 2016, č. 1, s. 23–38.

kých distributorů umožní jednak jejich zasazení do širší diskuze mezi představiteli audiovizuálního průmyslu v EU a evropskými regulátory, a jednak diferenciaci postojů představitelů audiovizuálních průmyslů s ohledem na specifika malého trhu. Jsou to totiž právě hlasy představitelů kulturních průmyslů z menších států a trhů v Evropě, které nejsou v diskuzích dostatečně reflektovány z důvodu jejich slabého lobbistického zastoupení na úrovni unijní politiky či slabšího postavení v rámci asociací zastupujících dílčí odvětví kulturních průmyslů v Evropě.

Evropská komise představila v polovině roku 2015 strategii pro jednotný digitální trh, jejímž hlavním cílem je odstranění překážek pro volný pohyb digitálních produktů a služeb mezi zeměmi EU.⁵⁾ Jednou z oblastí, na kterou strategie míří, je lepší přeshraniční dostupnost kulturních obsahů, které zatím často brání takzvaná geoblokace, tedy zamezení přístupu k online obsahu na základě zeměpisné polohy uživatele internetu. Zákazníci z jiných členských států, než je stát poskytovatele obsahu, si nemohou zakoupit přístup k nabízeným digitálním knihovnám s audiovizuálním obsahem, popř. ještě donedávna ztratili přístup k zakoupené online videotéce po překročení hranic domovského státu, kde došlo k jejímu pořízení. Zatímco jednotný vnitřní trh pro volný oběh hmotného zboží v EU z převážné části funguje, vytvoření jednotného digitálního trhu — umožňujícího rozsáhlejší a bezbariérovou nabídku digitálního zboží a služeb občanům EU bez ohledu na jejich státní příslušnost či místo trvalého bydliště — je stále nerealizovaným hospodářským a politickým cílem Evropské unie. Teritoriální roztržitost digitálního trhu v Evropě je tudíž v rozporu se čtyřmi základními ekonomickými svobodami vnitřního trhu Evropské unie zaručujícími volný pohyb služeb, zboží, kapitálu a osob.

Jaké další důvody — kromě lepší dostupnosti audiovizuálních děl a přenositelnosti audiovizuálních služeb — uvádějí zastánci vytvoření jednotného digitálního trhu v EU? Pro evropská audiovizuální díla je typická velmi omezená schopnost cestovat za hranice zemí jejich vzniku, a to nejen v rámci klasické kinodistribuce či televizního vysílání, ale také v rámci audiovizuálních mediálních služeb na vyžádání. Podle údajů Evropské audiovizuální observatoře byly evropské filmy v roce 2015 dostupné na TVOD platformách v EU v průměru v 2,8 zemích (koprodukované filmy v průměru v 3,6 členských zemích), zatímco americké filmy jsou v nabídce TVOD platform v průměru v 6,8 zemích EU.⁶⁾ Podle novější studie EAO se nízká míra exportovatelnosti evropských audiovizuálních obsahů dotýká především menších zemí, přičemž katalogy TVOD služeb nabízejí větší diverzitu a zároveň umožňují jednotlivému titulu dostat se do více zahraničních teritorií (průměrně 3,7) než kinodistribuce (2,9) a televizní vysílání (1,8). VOD služby zároveň umožňují lepší přeshraniční cirkulaci čistě národních titulů než kino a televize, kde mírně nadpoloviční většinu exportu tvoří mezinárodní koprodukce.⁷⁾

Podle kritiků je teritorialita autorského práva a složitý proces vypořádání autorských práv jednou z hlavních příčin nízké dostupnosti evropských audiovizuálních děl na portálech videa na vyžádání a teritoriální fragmentace audiovizuálního trhu. Majitelé práv to-

5) Sdělení EK „Strategie pro jednotný digitální trh v Evropě“ (COM(2015) 192), 6. 5. 2015.

6) Christian Grece, *How Do Films Circulate on VOD Services and in Cinemas in the European Union?* Strasbourg: European Audiovisual Observatory 2016, s. 12.

7) Viz Christian Grece, *The Circulation of EU Non-national Films*. Strasbourg: European Audiovisual Observatory 2017, s. 15.

tiž využívají teritoriality autorského práva v EU a při udílení licencí pro užití jednoho a téhož audiovizuálního díla uplatňují 28 odlišných národních práv (a nikoliv jedno celoevropské autorské právo). Audiovizuální díla jsou ve výsledku šířena na základě prodeje exkluzivních teritoriálních licencí lokálním distributorům pro vybraná území, kde se předpokládá, že transakční náklady spojené s prodejem územní licence, lokalizací obsahu a jeho propagací budou nižší než příjmy z jeho prodeje v daném území. Pokud chtějí provozovatelé služeb videa na vyžádání nabízet komerčně úspěšné audiovizuální dílo celoevropsky či ve větším počtu členských států, pak často čelí vysokým transakčním nákladům, protože práva na užití díla musí vypořádat s příslušným lokálním distributorem v daném členském státě, ve kterém chtějí dílo zpřístupnit prostřednictvím své služby. Identifikace transakčních aktérů zvyšuje informační náklady. Jejich větší počet zvyšuje počet transakcí. Transakční náklady v neposlední řadě zvyšuje uzavírání licenčních smluv podle příslušného národního práva, které je navzdory harmonizaci v každé zemi odlišné.

Obchodní praxe licencování audiovizuálních děl na základě monoteritoriálních licencí je ovšem považována nejen za příčinu slabé mezinárodní cirkulace audiovizuálních děl, ale také za příčinu jejich přeshraniční nedostupnosti a omezené přeshraniční přenositelnosti audiovizuálních online služeb v EU. Důvodem blokování přístupu k obsahu či audiovizuální službě na základě místa, ze kterého se spotřebitel připojuje k internetu, je skutečnost, že poskytovatel obsahu nedisponuje potřebnou licenci pro dané teritorium, ze kterého spotřebitel vznáší požadavek na užívání služby (navzdory tomu, že se může jednat o předplatitele dané služby).⁸⁾ Uzavírání obsahu do hranic národních států prostřednictvím blokování přístupu k obsahu na základě zeměpisné polohy, odkud se uživatel připojuje k internetu, je kritiky považována za diskriminační vůči jazykovým menšinám, zahraničním studentům, krátkodobě i dlouhodobě usazeným cizincům či zájemcům o cizí jazyk a kulturu.⁹⁾ Hranice národních států v mnoha případech nekopírují kulturní a jazykové hranice. Geoblokace je proto v rozporu s kulturní politikou členských států zaměřenou kromě jiného na šíření národní kultury v zahraničí a oficiální kulturní politikou EU usilující prostřednictvím programů na podporu evropské kulturní tvorby o podporu kulturní rozmanitosti a mezikulturního dialogu. Kritici geoblokačních opatření proto vznášejí rétorickou otázku, jakou hodnotu má umělecké dílo, které může být vnímáno pouze omezeným okruhem zájemců.¹⁰⁾ Tento argument získává na síle, když zohledníme podíl

-
- 8) K otázce, zda praxe blokování přístupu k autorskému dílu v katalogové nabídce poskytovatele audiovizuální online služby má oporu v autorském právu, anebo zda se jedná o nástroj ochrany stávající obchodní praxe založené na časoprostorové kontrole cirkulace audiovizuálního obsahu, viz Pavel Zahrádka, *Geo-Blocking: Protection of Author's Rights, Cultural Diversity, or Outdated Business Model?* *Jahrbuch für Recht und Ethik* 26, 2018, s. 191–208.
- 9) Viz např. informační kampaň End Geoblocking (<https://endgeoblocking.eu>) pirátské poslankyně Evropského parlamentu Julie Redy či poziční dokument Evropské organizace spotřebitelů BEUC, *Proposal for a Regulation on Online Broadcasting: Position Paper*, 3. 4. 2017. Dostupné online: <www.beuc.eu/publications/beuc-x-2017-032_are_beuc_position_paper_regulation_on_online_broadcasting.pdf> [cit. 14. 12. 2018].
- 10) Viz např. diskuzní příspěvek Lauriho Kivinena, ředitele finské vysílací organizace veřejné služby Yle šířící obsah prostřednictvím rozhlasového, televizního a online vysílání, na Evropském filmovém fóru v Tallinnu v roce 2015. EFFT Session 1: Territoriality: Business Backbone or Barrier? Tallinn, 1. 12. 2015. Dostupné online: <www.youtube.com/watch?v=U0-yAy7fCQk&list=PLcynQgSF3Mkx18mBRFr7ihTObw9ps_Knv&index=14> [cit. 14. 12. 2018].

evropských grantů na financování audiovizuální produkce a distribuce, resp. skutečnost, že občané zemí přispívajících na vznik audiovizuálních děl k nim posléze nemají přístup (celkový roční rozpočet fondu Eurimages je 26 mil. eur, na program MEDIA je pro rok 2019 vyčleněno 104,7 mil. eur). V neposlední řadě blokování přístupu ke kulturním statkům uzavírá audiovizuální obsahy nejen do hranic národních států, ale rovněž připravuje tvůrce obsahu o potenciální zdroj příjmu, resp. o nové publikum, jehož členové jsou ochotni za obsah platit, ale nemají k němu legální přístup, a proto mohou častěji využívat nelegální zdroje obsahu.¹¹⁾

Za účelem odstranění problémů s přeshraniční přenositelností a dostupností autorskoprávně chráněných obsahů v rámci audiovizuálních mediálních služeb na vyžádání Evropská komise připravila v mezidobí 2015 až 2016 tři relevantní návrhy nařízení či směrnic:

- (1) Návrh nařízení Evropského parlamentu a Rady o zajištění přeshraniční přenositelnosti online služeb poskytujících obsah v rámci vnitřního trhu (zkráceně „nařízení o přeshraniční přenositelnosti“) stanovuje povinnost pro poskytovatele audiovizuální online služby zajistit její přeshraniční přenositelnost po dobu dočasné přítomnosti uživatele služby v jiném členském státě, než je stát jeho bydliště. Tato povinnost se vztahuje pouze na poskytovatele, kteří poskytují svou službu za úhradu. Přičemž se má za to, že uživatel služby, který službu užívá v zahraničí, k této službě podle právní fikce přistupuje v členském státě bydliště, kde došlo k jejímu pořízení.¹²⁾ Nařízení vstoupilo v platnost 20. července 2017 a je účinné od 20. března 2018, zatímco následující dva návrhy jsou stále ještě diskutovány v rámci dialogu mezi Komisí, Evropským parlamentem a Radou EU.
- (2) Návrh nařízení Evropského parlamentu a Rady, kterým se stanoví pravidla pro výkon autorského práva a práv s ním souvisejících, která se použijí na některé online přenosy vysílacích organizací a další přenosy televizních a rozhlasových programů (zkráceně „návrh nařízení o online vysílání“) nově rozšiřuje platnost zásady země původu při vypořádání práv ze satelitního vysílání na online služby, které mají doplňkový charakter ve vztahu k vysílání příslušné vysílací organizace, tj. v případě terestriálního vysílání televizní stanice se platnost zásady vztahuje na souběžné online vysílání (neboli *simulcasting*) a službu zpětného zhlédnutí (tzv. *catch-up*). Smluvním stranám je nicméně ponechána smluvní svoboda dohodnout se na omezení využívání online práv, za předpokladu, že přijatá omezení budou v souladu s právními předpisy Unie. Pokud se smluvní strany nerozhodnou využívání práv k příslušnému audiovizuálnímu dílu teritoriálně omezit, podle zásady země původu bude pro celoevropskou distribuci díla

11) Viz např. Jakub Macek – Pavel Zahrádka, Online Piracy and the Transformation of the Audiences' Practices: The Case of the Czech Republic. In: Darren H. Hick – Reinold Schmücker (eds), *The Aesthetics and Ethics of Copying*. London: Bloomsbury 2016, s. 335–358; Paula Dootson – Nicolas Suzor, The Game of Clones and the Australia Tax: Divergent Views about Copyright Business Models and the Willingness of Australian Consumers to Infringe. *University of New South Wales Law Journal* 38, 2015, č. 1, s. 206–239; Sabrina Erle, The Battle Against Geo-Blocking: The Consumer Strikes Back. *Richmond Journal of Global Law & Business* 15, 2016, č. 1, s. 1–20. Dostupné online: <<http://scholarship.richmond.edu/global/vol15/iss1/2>> [cit. 14. 12. 2018].

12) Návrh nařízení Evropského parlamentu a Rady o zajištění přeshraniční přenositelnosti on-line služeb poskytujících obsah v rámci vnitřního trhu, COM(2015) 627.

prostřednictvím doplňkových online služeb postačovat nákup online práv pouze pro teritorium, kde má vysílací organizace hlavní místo podnikání.¹³⁾

- (3) Návrh směrnice Evropského parlamentu a Rady o autorském právu na jednotném digitálním trhu se přeshraniční dostupností audiovizuálních děl týká jen velmi okrajově. Článek 10 stanovuje povinnost členskými státy zřídit nestranný orgán, který bude plnit mediační funkci mezi majiteli práv a poskytovateli služeb videa na vyžádání při vyjednávání licencí pro šíření audiovizuálních děl na těchto portálech. Přičemž předpokladem pro využití vyjednávacího mechanismu je vůle obou smluvních stran uzavřít licenční dohodu. Návrh směrnice obsahuje řadu dalších článků, které se snaží překlenout tzv. hodnotovou propast (*value gap*) mezi vzrůstajícím zájmem o autorská díla dostupná na internetu a klesajícími příjmy majitelů práv. V této souvislosti je relevantní především článek 13, který zavádí pro poskytovatele služeb informační společnosti, které umožňují ukládání velkého množství děl a jejich zpřístupnění veřejnosti, povinnost přijmout ve spolupráci s nositeli práv opatření, která zajistí fungování uzavřených dohod s nositeli práv nebo která zabrání tomu, aby neautorizovaný obsah byl v rámci jejich služeb dostupný. Pro tento účel je v paragrafu 1 článku 13 navrženo jako jedno z možných opatření použití účinné technologie rozpoznávání obsahu, které musí být vhodné a přiměřené.¹⁴⁾

2. Definice předmětu zkoumání a metodologie výzkumu

Pro účely této studie přizpůsobujeme pojem „audiovizuálního díla“ současné distribuční praxi a omezujeme jej na celovečerní hrané filmy, televizní seriály a webseriály, tedy na typy obsahu, které naplňují definici autorského díla¹⁵⁾ a v mainstreamových distribučních kanálech mají status tzv. prémiového obsahu. Do předmětu zájmu naopak nespádá například uživateli vytvářený obsah na platformách typu YouTube, publicistické a zpravodajské televizní pořady, sportovní přenosy, reklama či videohry.

Cílem studie je 1) rekonstrukce a analýza postojů distributorů audiovizuálních děl v ČR k nedávné iniciativě Evropské komise reformovat právní rámec pro jednotný digitální trh v EU a 2) popis jejich názorů na rizika a příležitosti, kterým v současnosti aktéři na malém audiovizuálním trhu čelí v souvislosti s digitalizací kulturních průmyslů a jejich právní regulací. Pojem digitalizace zde nechápeme v úzkém smyslu jako technický proces převodu analogových dat do digitální formy (*digitization*), ale jako proměnu mediálních infrastruktur a obchodních praxí, kterou digitalizace v užším smyslu přinesla (*digitalization*).¹⁶⁾

13) Návrh nařízení Evropského parlamentu a Rady, kterým se stanoví pravidla pro výkon autorského práva a práv s ním souvisejících, která se použijí na některé online přenosy vysílacích organizací a další přenosy televizních a rozhlasových programů, COM(2016) 594.

14) Návrh směrnice Evropského parlamentu a Rady o autorském právu na jednotném digitálním trhu, COM(2016) 593.

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

16) K tomuto pojmovému rozlišení srov. např. Klaus Bruhn Jensen – Robert T. Craig (eds.), *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy*. Malden, MA – Oxford: Wiley Blackwell 2016, s. 556–565.

V letech 2016–2018 jsme provedli sérii polostrukturovaných rozhovorů se zástupci jedenácti vybraných distributorů audiovizuálních děl v ČR jakožto klíčovými stakeholdery v debatě o jednotném digitálním trhu.¹⁷⁾ Kritériem výběru respondentů byly následující dvě podmínky: a) jedná se o distributora audiovizuálních děl, který buď agreguje práva na distribuci filmů a televizních seriálů, anebo produkuje původní audiovizuální díla za účelem jejich zpřístupnění spotřebitelům v ČR; b) součástí jeho distribuční strategie je buď zpřístupňování děl prostřednictvím audiovizuálních online služeb, anebo prodej práv následným aktérům hodnotového řetězce působícím v oblasti online distribuce. Výzkumný vzorek jsme dále strukturovali podle kritérií, která vyplývají ze samotné praxe šíření audiovizuálních děl: podle pozice na trhu, typu dominantního produktu, obchodního modelu a cílové skupiny. Okruh respondentů ve výsledku zahrnoval nejvlivnější reprezentanty jednotlivých typů distribuční praxe a opačných pólů audiovizuálního pole, tj. mainstreamové komerční a artové či okrajové komerční a artové audiovizuální produkce.¹⁸⁾ Výzkumný vzorek dále zahrnoval jak poskytovatele obsahu pomocí služeb videa na vyžádání, a to prostřednictvím obchodního modelu založeného na jednorázové platbě za obsah (TVOD), předplatném (SVOD) a reklamě (AVOD), tak i poskytovatele doplňkových televizních služeb videa na vyžádání.¹⁹⁾

Vzorek respondentů tedy tvořili distributoři vybraných typů audiovizuálních děl působící na českém trhu, kteří zhodnocují práva na online distribuci prostřednictvím audiovizuálních mediálních služeb na vyžádání. Přičemž audiovizuální mediální službou na vyžádání rozumíme v souladu s její definicí v zákoně „službu informační společnosti, za kterou má redakční odpovědnost poskytovatel audiovizuální mediální služby na vyžádání a jejímž hlavním cílem je poskytování pořadů veřejnosti za účelem informování, zábavy nebo vzdělávání, a která umožňuje sledování pořadů v okamžiku zvoleném uživatelem a na jeho individuální žádost na základě katalogu pořadů sestaveného poskytovatelem audiovizuální mediální služby na vyžádání“.²⁰⁾ Z definice vyplývá, že mezi audiovizuální mediální služby na vyžádání nepatří platformy pro sdílení videonahrávek na internetu, je-

17) Výzkumný vzorek zahrnoval firmy Bontonfilm (Ondřej Kulhánek, 31. 1. 2017; Martin Palán a Oldřiška Rychtaříková, 5. 11. 2018), CinemArt (Aleš Danielis, 10. 11. 2016, 27. 6. 2018), Aerofilms (Ivo Andrle, 14. 12. 2016, 26. 1. 2017), Doc Alliance Films (Diana Tabakov, 23. 2. 2017), Prima (Štěpán Hykš a Pavel Kubina, 28. 2. 2017), Česká televize (Tomáš Gawron a Jindřich Vodička, 31. 1. 2017), O₂ Czech Republic (Viera Kasalová, 16. 2. 2017), Banaxi Limited (Radek Přikryl a Jan Lakomý, 24. 2. 2017, 10. 1. 2018), Film Europe (Ivan Hronec, 19. 6. 2017), Seznam (Věra Průchová, 21. 4. 2017; Věra Průchová a Igor Kalaš, 14. 6. 2018), Google (Milan Zubíček a Marcin Olender, 20. 4. 2017, 14. 6. 2018).

18) Členění audiovizuálního pole na podpole podle míry ekonomického a kulturního kapitálu je převzato z: Petr Szczepanik a kol., *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*. Praha: SFK 2015. Dostupné online: <https://fondkinematografie.cz/assets/media/publikace/studie_vyvoje_hrany_final.pdf> [cit. 14. 12. 2018].

19) V tomto ohledu je důležité rozlišení mezi dvěma typy audiovizuálních mediálních služeb na vyžádání, a to mezi interaktivními službami nabízejícími neustálý či časově omezený přístup ke katalogu pořadů (tzv. služby videa na vyžádání) a online službami, které mají doplňkový charakter ve vztahu k lineárnímu televiznímu vysílání a které umožňují zhlédnutí pořadu po určitou dobu (obvykle v rozmezí 7 až 30 dnů) od jeho odvysílání (tzv. služby zpětného zhlédnutí neboli televizní služby na vyžádání). Tyto televizní služby na vyžádání jsou povětšinou dostupné na webových stránkách veřejnoprávního nebo komerčního provozovatele televizního vysílání a ve většině případů jsou poskytovány bezplatně.

20) § 2 odst. 1 písm. a) zákona č. 132/2010 Sb., o audiovizuálních mediálních službách na vyžádání a o změně některých zákonů.

jichž provozovatelé nemají redakční odpovědnost za uživateli nahrávaný videoobsah. Nicméně i tyto služby jsou předmětem našeho výzkumu, pokud jsou využívány k distribuci profesionálního videoobsahu se svolením majitelů práv (např. oficiální YouTube kanály distributorů).

Základním tématem studie jsou postoje distributorů k právním reformám, které mají přispět k vytvoření jednotného digitálního trhu. Otázky, které jsme respondentům kladli, se tedy týkaly primárně jejich názorů na problematiku přeshraniční přenositelnosti audiovizuálních mediálních služeb na vyžádání a přeshraniční dostupnosti audiovizuálních děl v EU prostřednictvím těchto služeb. V této souvislosti jsme tematizovali také aktuální distribuční praxe a zjišťovali jsme názory na dopady stávajícího autorskoprávního systému v České republice na zhodnocování audiovizuálních děl, na význam zeměpisného blokování pro udržitelnost jejich obchodních modelů a na překážky přeshraniční cirkulace, a to v závislosti na typu šířeného audiovizuálního obsahu, cílové skupiny a distribučního kanálu. V souvislosti s problémem přeshraniční dostupnosti audiovizuálního obsahu jsme s respondenty diskutovali tři modelové scénáře pro vytvoření jednotného digitálního trhu: 1) povolení tzv. pasivního prodeje u poskytovatelů audiovizuálních online služeb; 2) rozšíření zásady země původu na doplňkové online služby televizních vysílatelů; 3) rozšíření zásady země původu na veškeré audiovizuální online služby.²¹⁾ Na závěr rozhovoru měli respondenti možnost vyjádřit se volně k problémům, které považují za nejpalčivější z hlediska vývoje trhu, stávající právní regulace a lepší cirkulace audiovizuálních děl v Evropě. Pro účely analýzy jsme zvolili metodu otevřeného a axiálního kódování dat, která nám umožnila identifikovat hlavní rizika a příležitosti jednotného digitálního trhu z pohledu distributorů na malém trhu, objasnit jejich širší kontext a příčinné souvislosti a identifikovat shodu, či naopak rozdíly v postojích respondentů.²²⁾

21) Podle modelu pasivního prodeje (tj. prodeje realizovaného nabyvatelem licence v reakci na nevyžádaný požadavek spotřebitele z nelicencovaného území) je poskytovatel audiovizuální online služby povinen vypořádat práva pouze pro teritoria, ve kterých aktivně propaguje a nabízí obsah. Zároveň ale poskytovatel může vyhovět požadavku na zakoupení služby či obsahu vzneseného spotřebitelem z nelicencovaného teritoria, ve kterém své služby aktivně nenabízí. Jinak řečeno, stávající praxe prodeje audiovizuálních děl na základě teritoriálních licencí je v tomto scénáři doprovázena zákazem blokování přístupu k obsahu z území, pro která poskytovatel služby nemá práva vypořádána. Modelový scénář uplatnění zásady země původu na audiovizuální mediální služby na vyžádání umožňuje poskytovateli služby, který chce svůj obsah nabídnout spotřebitelům ve všech 28 členských zemích EU, aby tak učinil na základě nákupu pouze jedné licence pro členský stát, kde má hlavní místo podnikání. Je-li tento scénář kombinován se zákazem možnosti teritoriálního omezení výkonu práva, vytváří panevropský prostor pro poskytování audiovizuálních online služeb a odstraňuje fragmentaci audiovizuálního trhu podle hranic národních států.

22) Více k tomu viz Anselm Strauss – Juliet Corbin, *Základy kvalitativního výzkumu*. Praha: Albert 1999.

3. Postoje distributorů audiovizuálního obsahu v ČR k vytvoření jednotného digitálního trhu

Odpovědi respondentů jsme rozčlenili do pěti základních kategorií jednak podle předem zvolených témat polostrukturovaných rozhovorů zaměřených na zjišťování jejich postojů ke strategii jednotného digitálního trhu, a jednak podle jejich názorů na potřebnost reformy právních norem regulujících produkci, distribuci a spotřebu audiovizuálních děl z hlediska vývoje audiovizuálního trhu v ČR.

3.1 Přeshraniční přenositelnost služeb videa na vyžádání

Poskytovatelé audiovizuálních online služeb za úhradu jsou od 1. dubna 2018 povinni zajistit jejich přeshraniční přenositelnost. Komisioní návrh nařízení vyvolával mezi distributory v porovnání s ostatními zde diskutovanými reformními návrhy nejmenší kontroverzi. Distributoři se povětšinou shodli na tom, že zajištění přístupu k audiovizuální online službě zákazníkům během jejich dočasného pobytu v zahraničí je akceptovatelným ústupkem audiovizuálního průmyslu vůči plánům Komise na vytvoření jednotného digitálního trhu.²³⁾ Nařízení totiž nenarušuje princip teritoriality a tržní monopol distributora, ale prostřednictvím právní fikce umožňuje zákazníkům užívat zakoupenou službu i v jiných členských státech EU, kde dočasně pobývají. Užití služby spotřebitelem při jeho dočasném pobytu v zahraničí je totiž v souladu s nařízením pojímáno tak, že ke sdělování díla veřejnosti dochází v členském státě, pro který má poskytovatel služby příslušnou teritoriální licenci a ve kterém si spotřebitel službu zakoupil.

Navzdory obecné shodě, že nařízení je v zásadě akceptovatelným kompromisem, panovaly mezi distributory odlišnosti v názoru na striktnost mechanismů verifikace místa bydliště uživatele služby. Poskytovatelé služeb operující pouze v jednom členském státě, tj. bez možnosti cenové diskriminace napříč členskými státy EU, byli v průběhu diskuze benevolentnější při nastavování verifikačních mechanismů (vlastnictví bankovního účtu, nemovitosti či úhrada licenčního poplatku za jiný typ služby jako například nájem či mobilní tarif), které zaručí přenositelnost služby rovněž pro dlouhodobě usazené cizince či předplatitele služby, kteří vlastní účet či nemovitost v příslušném členském státě. Důvodem jejich postoje je minimalizace nákladů vynaložených na verifikaci místa bydliště uživatele služby, protože v důsledku přeshraniční přenositelnosti služby neočekávají zvýšený zájem nových předplatitelů a vzhledem k zaměření jejich katalogové nabídky na lokální publikum (obsah v českém jazyce či dabovaný obsah) nepředpokládají, že by spotřebitelé z jiných zemí obcházel verifikační mechanismy za účelem trvalého užívání služby ze zahraničního teritoria. Například zástupci TV Prima vnímali opatření kriticky, protože nezvyšuje komerční hodnotu jejich placené online videotéky Prima Play Premium, tj.

23) Například představitelé společnosti Banaxi plní úlohu agregátora práv a přeprodávající distribuční práva poskytovatelům komerčních služeb (mobilním operátorům, výrobcům hardwaru pro automobily apod.), jejichž zákazníci jsou přeshraničně mobilní, nařízení o portabilitě vítají, protože a) zvyšuje uživatelský komfort; b) je férové k zákazníkům, kteří za službu zaplatili, a měli by tudíž mít k ní neustálý přístup, i když se dočasně zdržují v jiných členských státech; c) je v souladu s myšlenkou Evropy jako jednotného kulturního a ekonomického prostoru.

v důsledku přeshraniční přenositelnosti služby nepředpokládají navýšení počtu jejich předplatitelů. Nařízení podle nich naopak zvyšuje náklady poskytovatele služby na verifikaci místa bydliště jejího uživatele.

Naopak poskytovatelé audiovizuálních online služeb ve větším počtu území kladli důraz na striktnější verifikační mechanismy (omezení doby trvání „dočasné přítomnosti v jiném členském státě, než je členský stát bydliště“; zápis do místních voličských seznamů apod.). Nařízení by podle tohoto scénáře umožňovalo přeshraniční přenositelnost audiovizuálních online služeb pouze pro turisty a krátkodobě usazené cizince. Důvodem prosazování přísnějších verifikačních nástrojů byla obava, že spotřebitelé ze zemí s dražší službou by mohli — pokud by obešli slabé verifikační mechanismy — začít užívat levnější službu nabízenou v jiném členském státě. Otevřením účtu streamovací služby nabízené v jiném členském státě a jejím užíváním v domovském teritoriu v souladu s nařízením o přeshraniční přenositelnosti by došlo k narušení principu teritoriality, tj. teritoriálních bariér mezi národními trhy, které jsou — jak ukážeme v následujícím oddíle — pro fungování audiovizuálního průmyslu klíčové.

3.2 Přeshraniční dostupnost audiovizuálního obsahu

Diskuze o zajištění lepší přeshraniční dostupnosti obsahu — ať už prostřednictvím modelu pasivního prodeje nebo zjednodušením vypořádání práv pro online distribuci podle zásady země původu — se ukázala v rozhovorech s distributory jako nejvíce kontroverzní téma. Přestože distributoři uznávají, že každý nový zákazník služby z teritoria jiného členského státu je pro ně v zásadě ekonomickým přínosem, prolomení exkluzivního teritoriálního monopolu na šíření obsahu by podle nich mělo řadu vedlejších negativních účinků na fungování audiovizuálního průmyslu, které by tuto potenciální výhodu anulovaly: 1) ztráta teritoriálního monopolu povede k přeshraniční kanibalizaci příjmů generovaných v postupně se otevírajících distribučních oknech; 2) rozšířením zásady země původu na doplňkové online služby televizních vysílatelů budou tito aktéři zvýhodněni vůči poskytovatelům služeb videa na vyžádání; 3) prolomení teritoriality ohrožuje financování vzniku audiovizuálních děl formou předprodeje práv, zvláště v případě mezinárodních koprodukcí; 4) redukce transakčních nákladů spojených s uzavíráním smluv mezi aktéry licenčního řetězce v souvislosti se zaváděním jednotného digitálního trhu není potřebná a posiluje tržní dominanci nadnárodních hráčů, resp. oslabuje postavení menších lokálních distributorů.

3.2.1 Jednotný digitální trh a ztráta teritoriálního monopolu

Distributoři audiovizuálního obsahu v ČR upozorňují — podobně jako evropské asociace audiovizuálního průmyslu sdružující filmové agentury, evropské distributory a producenty — na základní hrozbu, kterou pro ekosystém evropského audiovizuálního průmyslu představuje přeshraniční dostupnost audiovizuálního obsahu v rámci obou reformních scénářů jednotného digitálního trhu (pasivní prodej, uplatnění zásady země původu ve vztahu k audiovizuálním online službám), tj. nemožnost zabránit spotřebitelům z nelicencovaného území v online přístupu k nabízenému obsahu v licencovaném území. Touto hrozbou je narušení teritoriálního monopolu distributora, který je doposud zaručen nákupem exkluzivní teritoriální licence. Teritoriální exkluzivita licence je nástrojem, kterým

aktéři hodnotového řetězce eliminují tržní rizika spojená se zhodnocováním audiovizuálních děl, jejichž výroba vyžaduje vysokou finanční investici a jejíž návratnost je vzhledem ke zkušenostní povaze kulturních statků nejistá.

Důvody, proč se distributoři audiovizuálních děl v ČR obávají prolomení virtuálních hranic mezi národními trhy, se ovšem částečně liší od těch, které uvádějí organizace sdružující evropské aktéry filmového průmyslu (EFADs, CEPI, FIAPF ad.). Studie, kterou zadala koalice zástupců audiovizuálního průmyslu (např. BASE, EFADs, FIAPF, MPA, Sky aj.), upozorňuje na nebezpečí přeshraniční kanibalizace příjmů způsobené odlivem spotřebitelů k zahraničním službám s bohatší nebo levnější obsahovou nabídkou.²⁴⁾ Přeshraniční dostupnost audiovizuálních služeb nabízených v jiných členských zemích by podle studie navíc znemožnila cenovou diskriminaci, tj. nastavení přiměřené ceny vzhledem ke kupní síle publika v daném členském státě, a vedla by k nivelizaci cenových rozdílů mezi audiovizuálními online službami napříč členskými státy. Na tu by nejvíce doplatili spotřebitelé v zemích s nižší úrovní příjmu (tj. obyvatelé zemí střední a východní Evropy a pobaltských zemí), protože ceny lokálně poskytovaných audiovizuálních mediálních služeb by se navýšily na úroveň cenové hladiny služeb poskytovaných v zemích západní Evropy.²⁵⁾

Čeští distributoři se ztráty teritoriálního monopolu obávají především v souvislosti s dostupností služeb na českém a slovenském audiovizuálním trhu vzhledem k jazykové a kulturní provázanosti obou zemí. Tuto obavu ovšem oslabuje fakt, že většina z našich respondentů pracuje s českým a slovenským trhem jako jednotným trhem a licence nakupuje pro obě země jako pro jeden celek. To znamená, že lokální distributoři mají kontrolu nad šířením obsahu v obou teritoriích. V přístupu ke streamovacím službám nabízených v ostatních členských státech by převážnou část českých spotřebitelů podle nich odradila absence lokalizace obsahu v národním jazyce, platba v cizí měně a komunikace v cizím jazyce. Možnosti přeshraniční nabídky služeb by podle nich využili především spotřebitelé, kteří si doposud obsah pořizují z nelegálních zdrojů. Ve většině případů se jedná o filmové fanoušky a angažované diváky, kteří nejsou spokojeni s nabídkou lokální filmové distribuce. Tato změna spotřebního chování by tudíž podle vyjádření respondentů neměla mít výrazný dopad na stávající domácí trh.

Jednotný digitální trh neohrožuje primárně distributory audiovizuálního obsahu v ČR, protože většina z nich včetně obchodních agentů nakupuje licence pro oba trhy zároveň a distribuci obsahu dokáže synchronizovat tak, aby nedocházelo k časovému překrývání distribučních oken. Distributoři se nicméně shodují v názoru (hájeném především distributory mainstreamové produkce, jakým je například Bontonfilm), že přeshraniční kanibalizací příjmů bude ohrožena především distribuce obsahů v široce používaných jazycích (především v angličtině) a přenosy sportovních událostí, pro jejichž recepci není jazyková složka tak významná. Možnost přeshraničního přístupu k obsahu proto podle

24) Oxera – Oliver & Ohlbaum, The Impact of Cross-border Access to Audiovisual Content on EU Consumers, květen 2016. Dostupné online: <[https://www.oxera.com/getmedia/dfe44fac-c028-4eb3-bb56-71bd479b2f9/2016-05-13-Cross-border-report-\(final\).pdf.aspx](https://www.oxera.com/getmedia/dfe44fac-c028-4eb3-bb56-71bd479b2f9/2016-05-13-Cross-border-report-(final).pdf.aspx)> [cit. 14. 12. 2018].

25) Oxera, Paying More for Less: The Impact of Cross-border Access Initiatives on Consumers in Eastern European and Baltic Countries, říjen 2017. Dostupné online: <https://www.oxera.com/wp-content/uploads/2018/07/Oxera-report-Paying-more-for-less_rev7.pdf> [cit. 14. 12. 2018].

respondentů ohrožuje především ekonomické zájmy majitelů práv na přenosy sportovních událostí a americká filmová studia, popř. evropské producenty audiovizuálních děl v anglickém jazyce či distributory obsahu na jazykově příbuzných, nicméně teritoriálně oddělených trzích, na kterých operují dva na sobě nezávislí lokální distributoři. Podle vyjádření programového ředitele kinodistribuce společnosti Cinemart — předního kinodistributora hollywoodských filmů a filmů od nezávislých amerických i evropských producentů v ČR a na Slovensku — ohrožuje jednotný digitální trh především evropské distributory z velkých členských zemích EU, ve kterých je oficiálním jazykem angličtina, němčina či francouzština.

U většiny lokálních distributorů převažoval nezáměr o možnost přeshraničního zpřístupnění audiovizuálních online služeb. Obchodní modely naprosté většiny z nich jsou zacíleny na domácí publikum bez ambice expandovat na zahraniční trhy. Velká část jimi nabízeného zahraničního obsahu je v dabované verzi.²⁶⁾ V přístupu k lokálně nabízenému obsahu by proto spotřebitelům z jiných členských států bránily přirozené jazykové bariéry (s výjimkou sportovních přenosů). Lokální distributoři rovněž neočekávají ekonomicky relevantní zájem o jejich katalogovou nabídku ze zahraničních teritorií ze strany krátkodobých či dlouhodobých imigrantů, popř. zájemců o českou kulturu a jazyk.

Větším problémem jednotného digitálního trhu — nežli je ztráta teritoriálního monopolu — je pro lokálně působící mainstreamové distributory v ČR pravděpodobné zvýšení ceny licencí u prémiového audiovizuálního obsahu v modelovém scénáři zavedení zásady země původu pro vypořádání práv pro online distribuci audiovizuálních děl bez možnosti teritoriálního omezení výkonu práva. Lokální distributoři se obávají, že pro řadu z nich by se stal prémiový audiovizuální obsah (zvláště americké filmy) cenově nedostupný. Panevropské licence navíc pro ně nemají význam, protože své obchodní aktivity orientují pouze na domácí trh a nemají zájem o distribuci obsahu na trzích v jiných členských státech. Tento problém by se týkal podle lokálních distributorů rovněž sportovních obsahů, protože jejich jazyková složka není z hlediska recepce tak významná jako u ostatních audiovizuálních děl.

Neutrální postoj k zavedení jednotného digitálního trhu vyjádřili distributoři, kteří jsou zároveň producenty vlastního obsahu, jako například představitelé společnosti Seznam, která provozuje lokální streamovací portál Stream.cz s původním krátkoformátovým obsahem určeným sice výhradně pro lokální publikum prostřednictvím obchodního modelu AVOD, nicméně zpřístupňovaným bez jakýchkoliv teritoriálních restrikcí globálně. Princip teritoriality není důležitý z hlediska fungování obchodního modelu online portálu Stream.cz, který je založen na příjmech z doprovodné reklamy a v menší míře product placementu.

Pozitivní, resp. neutrální postoj ke koncepci jednotného digitálního trhu zaujímali pouze provozovatelé globálních VOD portálů a distributoři, kteří působí ve větším počtu teritorií (kromě českého a slovenského trhu), popř. mají ambice proniknout na zahraniční trhy. Zavedení jednotného digitálního trhu a odstranění digitálních bariér uvítali napří-

26) Například provozovatelé videotéky Banaxi uvedli, že licencované obsahy nabízejí převážně v dabované verzi, protože o obsah v původním znění s titulky nemají spotřebitelé zájem, resp. příjmy z jeho prodeje nepokryjí náklady spojené s jeho uložením na server.

klad představitelé společnosti Google, jejichž videotéka Google Play je dostupná ve všech členských zemích EU a ceny nabízených titulů jsou podobné napříč členskými státy.

Reprezentantem neutrálního postoje je agregátor práv a distributor festivalových filmů Film Europe, který usiluje o expanzi na zahraniční evropské trhy (Belgie, Nizozemí a Lucembursko) prostřednictvím partnerství s tamními poskytovateli VOD služeb a satelitními operátory. Obchodní model společnosti Film Europe spočívá ve zhodnocování kurátorsky sestavených skupin titulů prostřednictvím přehlídek pořádaných v českých a slovenských kinech, resp. programových konceptů pro televizní vysílání a balíčků pro VOD portály (B2Can, nejznámější koncept Film Europe, nabízí výběr z festivalů v Berlíně, Cannes a Benátkách, SCANDI je přehlídkou severovýchodních filmů). Zakladatel a ředitel společnosti Ivan Hronec vnímá jednotný digitální trh jako nevyhnutelný politický a technologický vývoj Evropy, který neohrožuje jeho distribuční metodu, založenou na festivalovém uvádění, protože to předchází z hlediska časové posloupnosti všem standardním distribučním oknům. Hronec se rovněž neobává zvýhodnění globální konkurence v důsledku jednotného digitálního trhu na úrovni online distribuce, protože na rozdíl od poskytovatelů globálních videoték disponuje potřebnými kontakty a znalostmi pro nákup budoucího vítězného festivalového filmu a v neposlední řadě se specializuje na distribuci artových titulů, které globální hráče tolik nezajímají.

3.2.2 Uplatnění zásady země původu na doplňkové online služby televizních vysílatelů

Poskytovatelé VOD služeb upozornili v diskuzi o modelovém scénáři rozšíření zásady země původu na doplňkové online služby poskytovatelů televizního vysílání na rostoucí význam sledovanosti služeb zpětného zhlédnutí a souběžného televizního vysílání online. Modelový scénář zavádějící panevropské licence pro doplňkové online služby vysílatelů podle nich zvýhodňuje televizní vysílatele oproti službám videa na vyžádání a vytváří neoprávněnou tržní asymetrii.

Analýza dat nicméně odhalila paradoxní skutečnost. Společnosti plánující multiteritoriální digitální distribuci audiovizuálních děl prostřednictvím VOD služeb (např. Banaxi) se na jedné straně obávají — v důsledku přijetí návrhu nařízení o online vysílání — posílení pozice provozovatelů tradičního televizního vysílání, kteří jim konkurují prostřednictvím služby zpětného zhlédnutí. Na druhé straně poskytovatelé lineárního televizního vysílání (ČT, Prima) o uplatnění zásady země původu na jejich doplňkové online služby nemají zájem, protože původní obsahy mohou šířit globálně či multiteritoriálně již nyní (a podle jejich vyjádření tak také u vlastní produkce činí), aniž by čelili vysokým transakčním nákladům při uzavírání licenčních smluv. Kromě toho své služby uzpůsobují primárně potřebám lokálního trhu, a nemají tudíž zájem o expanzi na zahraniční trhy, resp. licence k zahraničním titulům či zahraničním formátům nakupují s omezením pouze pro český, popř. slovenský trh. Nemožnost teritoriální blokace by dokonce mohla ohrozit jejich zhodnocování obsahu na českém a slovenském trhu. Komerční poskytovatelé volně šířeného televizního vysílání v ČR (Prima, Nova) a na Slovensku (Markíza) se proto snaží oba trhy teritoriálně oddělit, tj. blokovat přístup k českým stanicím na Slovensku (pokud se jedná o jejich satelitní a kabelové přenosy) a slovenským spotřebitelům jako náhradu nabídnout specifické národní verze s vlastní tvorbou (Prima PLUS, Nova International)

a naopak.²⁷⁾ Důvodem pro vyřazení hlavních plnoformátových televizních kanálů z nabídky satelitních a kabelových operátorů je kromě absence licencí pro vysílání zakoupených zahraničních titulů v zahraničním teritoriu především skutečnost, že české stanice (Nova), které jsou na Slovensku oblíbené, konkurují sesterským stanicím (Markíza) z hlediska sledovanosti, tj. způsobují pokles příjmu z reklamy. Dalším důvodem je obava komerčních vysílatelů (např. TV JOJ) z nekalé přeshraniční konkurence při vysílání akvizičního pořadu (např. zahraničního filmu) v případě, že je tento pořad divákům na Slovensku dříve dostupný právě prostřednictvím služeb kabelového či satelitního operátora přenosu vysílání, protože byl již dříve odvysílán českým vysílatelem.

Televizní vysílatelé dále upozornili na nebezpečí, že v modelovém scénáři zásady země původu může při uzavírání licenčních smluv na filmy a televizní seriály ze strany zahraničních producentů docházet k vyjmutí práv na online distribuci z balíků práv, tj. k exkluzi distribučního okna ohrožujícího hodnotu teritoriální licence. Majitelé autorských práv se totiž mohou rozhodnout, že online práva poskytovateli televizního vysílání neprodají, pokud přeshraniční dosah doplňkových online služeb vysílacích organizací bude ohrožovat hodnotu teritoriální licence pro ostatní členské státy, tj. pokud výkon práva nebude možné teritoriálně omezit. Druhým možným protiopatřením majitelů práv je prodej licence s povinným dabingem. Výsledkem bude v obou případech omezenější nabídka obsahu pro diváky televizního online vysílání. Dalším možným negativním důsledkem pro poskytovatele televizního vysílání je nárůst cen licencí u vybraných typů obsahů (především u prémiových a sportovních obsahů) v případě neomezené přeshraniční dostupnosti doplňkových online služeb.

3.2.3 Význam teritoriální exkluzivity pro filmové koprodukce

Podle vyjádření distributorů podílejících se i na výrobě audiovizuálních děl ohrožuje přeshraniční dostupnost obsahu financování filmové produkce, protože ta se z podstatné části opírá o předprodej exkluzivních teritoriálních práv. Nemožnost poskytnout investorům, resp. budoucím distributorům exkluzivní práva na šíření obsahu ve vybraném teritoriu by snížila jejich ochotu investovat do tvorby díla, a tudíž by vedla k poklesu množství vytvořených audiovizuálních děl, zvláště pak mezinárodních koprodukcí. Vzhledem k blízkosti národních jazyků je tento problém nejpálčivější u česko-slovenských koprodukcí, které představují nejčastější typ koprodukcí v české audiovizuální tvorbě, přičemž Slovensko je zároveň hlavním odbytištěm českých filmů. Zástupce artového distributora Aerofilms nicméně negativní dopady přeshraniční dostupnosti obsahu na mezinárodní koprodukce mírnil názorem, že koprodukční partneři si s problémem kanibalizace příjmů z přeshraničně dostupných distribučních oken dokážou poradit prostřednictvím úpravy koprodukčních smluv, v nichž se koproducenti zaváží k uplatnění holdbacků a synchronizaci distribučních oken v příslušných členských zemích. Tuto možnost, kterou nabízí česko-slovenský trh — vzhledem ke skutečnosti, že řada distributorů působí na obou trzích

27) Ačkoli je otázka satelitního a kabelového přenosu českých celoplošných televizí na Slovensku diskutovanějším problémem, objevily se i kontroverze spojené se slovenskými programy v ČR, viz např. Juraj Koiš, Možnosti příjmu slovenských televizí v ČR. Jak je sledovat i nadále bez omezení? *RadioTV.cz*, 7. 3. 2017, dostupné online: <www.radiotv.cz/p_tv/moznosti-prijmu-slovenskych-televizi-v-cr-jak-je-sledovat-i-nadale-bez-omezeni/> [cit. 14. 12. 2018].

současně a práva na obsah nakupuje pro obě teritoria zároveň, tj. dokáže synchronizovat paralelní distribuci obsahu na obou trzích — ovšem v rámci EU nenabízejí ve stejné míře všechny klastry trhů, tvořené jazykově a kulturně spřízněnými zeměmi (jako například Francie a Belgie či Německo a Rakousko).

3.2.4 Transakční náklady spojené s uzavíráním smluv mezi aktéry licenčního řetězce

Zastánci jednotného digitálního trhu namítají, že teritorialita autorských práv neúměrně zvyšuje transakční náklady aktérů hodnotového řetězce spojené s prodejem a nákupem licencí a poskytováním audiovizuálních online služeb v zahraničí. Tyto transakční náklady mohou vznikat — pomineme-li fázi kontroly dodržování uzavřených licenčních smluv a případné vymáhání nesplněných smluvních závazků — na základě a) právní nejistoty spočívající v neznalosti autorskoprávního systému platného v příslušném zahraničním teritoriu; b) počtu transakčních aktérů, resp. počtu a frekvence samotných transakcí; c) informačních nákladů spojených s identifikací smluvní strany. Podle podkladů Komise by jednou z výhod jednotného digitálního trhu mělo být snížení transakčních nákladů ve smyslu zjednodušení vypořádání práv pro poskytování audiovizuálních online služeb v EU.²⁸⁾ Poskytovatel této služby by byl povinen podle zásady země původu vypořádat práva k užití audiovizuálního díla pouze pro zemi, ve které je hlavní místo jeho podnikání. Zakoupená licence by ho nicméně opravňovala nabízet dílo v libovolném počtu dalších členských zemí. Jinak řečeno, poskytovatel mezinárodně působící audiovizuální online služby by prostřednictvím jedné transakce získal licenci pro všechna teritoria, čímž by se snížil jednak počet transakčních aktérů a jednak by se snížila právní nejistota způsobená národními odlišnostmi právních systémů, protože by postačovala znalost právního rámce, který je relevantní pro zemi, kde má poskytovatel služby hlavní místo podnikání.

Naši respondenti považují ovšem jakoukoliv redukci transakčních nákladů za zbytečnou, protože původním držitelem výlučných majetkových autorských práv je podle zákona pouze jeden licencující subjekt — producent audiovizuálního díla — a autorské právo umožňuje producentům udělit distributorovi multiteritoriální licenci pro šíření obsahu:

Když dnes nějaký producent bude chtít teritorialitu prolomit a bude to pro něj z ekonomického pohledu zajímavé, tak to může udělat. Nikde není napsáno, že teritorialitu musí respektovat. [...] O tom, jak se trh chová, rozhodují přece samotní spotřebitelé. Pokud producent bude vědět, že má velkou poptávku na svůj film v onlinu v různých teritoriích, tak to tam dá. (Ivo Andrlé, Aerofilms)

Pokud je to v ekonomickém zájmu producentů, mohou distributorovi prodat multiteritoriální licenci pro celou Evropu (a někteří nezávislí producenti tak v menšině případů také činí). V takovém případě není překážkou pro vstup na zahraniční trh teritoriální odlišnost autorskoprávního systému vzhledem k vysoké míře harmonizace majetkových práv, ale náklady vynaložené na lokalizaci obsahu v příslušném národním jazyce a na jeho marketing vzhledem k preferencím lokálního publika.

28) European Commission, Commission Staff Working Document: Impact Assessment on the Modernisation of EU Copyright Rules — Part 1, 14. 9. 2016, s. 52–55. Dostupné online: <<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=celex:52016SC0301>> [cit. 14. 12. 2018].

Obchodní praxe se nicméně ve většině případů od této hypotetické možnosti odchyluje. Důvody jsou ekonomického rázu: 1) Nedostatečná poptávka po obsahu v určitém teritoriu v důsledku kulturní a jazykové odlišnosti a odlišných spotřebních preferencí nepřevyšuje transakční náklady, které by poskytovatel audiovizuální online služby musel vynaložit na nákup licenční smlouvy a lokalizaci zakoupeného obsahu. 2) Prodej monoteritoriální licence odlišným subjektům, resp. lokálním distributorům, kteří znají lokální trh a dokážou nejlépe připravit propagační kampaň a uvedení obsahu do distribuce, je z hlediska maximalizace ekonomického zisku výhodný, resp. redukuje obchodní nejistotu producentů spojenou s neznalostí daného trhu. 3) Součástí obchodní strategie producenta prémiového obsahu je uchování komerční hodnoty licence pro případ jejího budoucího prodeje lokálnímu distributorovi v novém teritoriu. Aby se zabránilo poškození komerční hodnoty licence k užití díla v jednotlivých teritoriích, zavazují se distributoři při podpisu licenční smlouvy producentům k tomu, že licencované dílo nebudou nabízet a prodávat v jiných členských zemích, pro které nemají zakoupenou příslušnou teritoriální licenci.

Lokální distributoři se navíc obávají, že zjednodušení systému licencování by hrálo do karet velkým nadnárodním platformám, které mají zájem nabízet obsah ve všech 28 teritoriích souběžně. Modelový scénář zjednodušující nákup licencí prostřednictvím zásady země původu by podle distributorů mohl ohrozit malé lokální hráče a posílit velké globální hráče (Netflix, Amazon, Apple, Google), protože ti jako jediní chtějí obsah dodávat do všech teritorií, mají dostatek prostředků na dražší tituly a nákup pouze jedné celoevropské licence by redukoval jejich transakční náklady při vypořádání autorských práv.

Teritoriální fragmentace audiovizuálního trhu proto podle vyjádření lokálních distributorů chrání lokální audiovizuální služby před konkurenčním tlakem Netflixu, který — chce-li jeden a tentýž obsah nabízet ve všech členských státech EU a nemá-li přímo od producenta celoevropskou licenci — musí online práva vykupovat od lokálních distributorů v jednotlivých teritoriích, čímž se sice navyšuje počet transakčních aktérů, se kterými musí poskytovatel globální služby videa na vyžádání jednat, ale zároveň se tím chrání tradiční model posloupného zhodnocování obsahu v jednotlivých distribučních oknech, který lokální distributoři respektují. Tento druh transakčních nákladů nicméně pomáhají snižovat tzv. agregátoři práv, tj. společnosti, jež se specializují na nákup online práv pro rozsáhlou knihovnu titulů, kterou pak nabízejí audiovizuálním online službám.

Zastupci společnosti Google nabízející audiovizuální obsah prostřednictvím portálu Google Play by zjednodušení procesu vypořádání autorských práv a oslabení principu teritoriality autorského práva uvítali. Podle právního zástupce společnosti Google teritorialita autorského práva a obchodní praxe monoteritoriálních licencí v rámci audiovizuálního sektoru neúměrně zvyšuje transakční náklady (větší počet transakčních aktérů, větší počet smluvních transakcí), kterým čelí distributor, pokud chce licencovaný obsah nabídnout ve všech zemích EU. Cílem společnosti je využití současné technologie, která umožňuje přenos digitálních obsahů s velmi nízkými logistickými náklady napříč teritorii a nabídnout je co možná nejširšímu okruhu spotřebitelů na celém světě. Zjednodušení právních úkonů je proto v souladu s obchodními cíli společnosti.

Většina našich respondentů ovšem s audiovizuálním obsahem obchoduje pouze v českém a slovenském teritoriu a příslušné teritoriální licence nakupuje přímo od producentů

či agregátorů práv. Jinak řečeno, lokální distributoři nečelí problému vysokého počtu transakcí nutných pro vypořádání autorských práv pro příslušné teritorium či informačním nákladům spojeným s identifikací smluvní strany. Distributoři s ambicí expandovat na zahraniční trhy (Banaxi, Film Europe) přiznávají, že zavedení zásady země původu by mohlo zjednodušit proces vypořádání práv pro šíření obsahu ve vícero teritoriích (v případě, že online práva jsou rozprodána lokálním distributorům v jednotlivých zemích — což je častý případ filmů vyrobených nezávislým studiem), ale evaluaci skutečných transakčních nákladů zatím neprovedli.

3.3 Nadvláda nadnárodních poskytovatelů VOD služeb na malém trhu

Přestože zjednodušení vypořádání práv pro online distribuci audiovizuálních děl nahrává podle názoru lokálních distributorů poskytovatelům nadnárodních audiovizuálních online služeb, na problém potenciální nadvlády globálně působících VOD služeb z USA na evropském trhu lze nahlížet i opačně. Vysoké transakční náklady spojené s vypořádáváním online práv pro každé teritorium zvláště posilují tržní monopol, resp. oligopol nadnárodních portálů, protože jejich provozovatelé disponují rozsáhlými právními službami, s jejichž pomocí si dokáží s problémem fragmentovaného trhu a teritoriální fragmentace autorského práva v EU poradit. Tuto skutečnost potvrdil i právní zástupce společnosti Google, která provozuje globální videotéku Google Play. Evropské poskytovatele audiovizuálních online služeb může naopak tato skutečnost odradit od záměru stát se distributorem s celoevropskou působností. Princip teritoriality proto paradoxně nahrává nadnárodním poskytovatelům audiovizuálních mediálních služeb na vyžádání k dosažení a udržení celoevropského distribučního oligopolu. Nadvláda globálních platform z USA na evropském trhu proto přímo nesouvisí s výší transakčních nákladů vynaložených na vypořádání autorských práv, ale s jedinečností jejich obchodního modelu, širokou spotřebitelskou základnou a vysokým objemem ekonomického kapitálu, který poskytovatelé obsahu investují nejen do nákupu celosvětových licencí, ale i do tvorby vlastního prémiového obsahu.

Zavedení panevropských licencí (například prostřednictvím uplatnění zásady země původu) bez možnosti teritoriálního omezení výkonu práva by tedy posilovalo výsadní tržní postavení globálních audiovizuálních online služeb, ale z jiného důvodu, než je redukce transakčních nákladů spojených s převodem práv. Obchodní model nadnárodních portálů je totiž kompatibilní s územním rozsahem panevropské licence. Lokální distributoři se obávají, že globální portály nabízející své služby v oblasti online distribuce napříč členskými státy EU se v modelovém scénáři panevropských licencí stanou pro producenty a obchodní agenty nejatraktivnějšími smluvními partnery, kteří si mohou dovolit investovat do nákupu celoevropské licence, protože disponují potřebným finančním kapitálem a zakoupenou licenci k užítí díla dokáží zhodnotit napříč členskými státy EU.

Konkurenční boj s globálními hráči na úrovni nákupu obsahu ovšem podle vyjádření lokálních distributorů probíhá již nyní, a to bez ohledu na zavádění jednotného digitálního trhu. Čeští distributoři čelí při nákupu zvýšenému konkurenčnímu tlaku Netflixu, který usiluje o zakoupení celoevropských či celosvětových distribučních práv, čímž může v případě zakoupení teritoriálně exkluzivních práv obsah lokálním distributorům takřka „vykoupit“. Nicméně i mezi nadnárodními audiovizuálními online službami existují

podstatné rozdíly ve způsobu, jakým se zakoupenými licencemi nakládají. Například společnost Amazon při distribuci vlastních i akvizičních filmových titulů respektuje tradiční model sekvenční distribuce obsahu prostřednictvím postupně se otevírajících oken, přičemž prvním distribučním oknem je uvedení titulu v kinech, které pomáhá společně s marketingovou kampaní vytvářet povědomí o titulu a zprostředkovaně i digitální publikum pro následné zhodnocení titulu v rámci nabídky audiovizuální online služby. Obchodní model společnosti Amazon spočívá podle vyjádření lokálních distributorů v prodeji veškerých práv příslušnému lokálnímu distributorovi a následném odkoupení online práv v závislosti na komerčním úspěchu díla v kinodistribuci.²⁹⁾ Tato distribuční praxe respektuje význam lokálních distributorů a tradičního sekvenčního modelu distribuce z hlediska propagace titulu na lokálním trhu.³⁰⁾ Společnost Netflix naopak tradiční distribuční řetězec vědomě narušuje a zakoupené tituly okamžitě nabízí globálně prostřednictvím své služby online bez ohledu na to, zda daný film bude uveden do kinodistribuce.³¹⁾

Někteří lokální distributoři jsou k hrozbě vzniku skutečného distribučního monopolu či oligopolu amerických gigantů typu Netflix, Amazon či Google skeptičtí. Specifika lokálních trhů jsou podle nich natolik odlišná, že distribuce obsahu bude vždy vyžadovat znalost daného trhu (síť provozovatelů kin, spotřební návyky, kulturu, harmonogram kalendářního roku), kterou disponují lokální distributoři, popř. lokální zastoupení filmových studií. Služby zaměřené na nabídku velkého množství obsahu se navíc potýkají s problémem nedostatečné lokalizace, kurace a propagace obsahu. Filmoví producenti proto již nyní čelí dilematu, zda obsah prodají Netflixu s celosvětovou distribucí, ale vystaví se tím nebezpečí, že jejich film zůstane nepovšimnut v množství dalších nabízených titulů a nedostane se mu náležité pozornosti a publika, anebo zda obsah raději nabídnou distributorům v několika vybraných teritoriích, kteří respektují tradiční sekvenční model distribuce a provedou náležitou lokalizovanou propagaci obsahu. Producenti, kteří prodají licenci globálnímu VOD portálu, který jejich film nabídne ve své celosvětově přístupné online službě, se tedy vystavují nebezpečí, že film již neprodají žádnému lokálnímu distributorovi, a to z důvodu chybějící záruky pro zhodnocení investice.

29) K této praxi spolupráce mezi Amazonem a lokálními distributory srov. Jeremy Kay, How Amazon Studios Is Growing Its Global Presence. *Screen Daily*, 3. 4. 2018, dostupné online: <www.screendaily.com/features/how-amazon-studios-is-growing-its-global-presence/5127861.article> [cit. 14. 12. 2018].

30) Zástupce společnosti Cinemart nicméně upozornil na skutečnost, že obchodní modely a strategie poskytovatelů globálních VOD služeb se velmi rychle proměňují, a není tudíž jisté, zda společnost Amazon v budoucnosti svou strategii nepřehodnotí a neukončí spolupráci s lokálními distributory.

31) Konflikt mezi tradičním a novým způsobem distribuce audiovizuálního obsahu se projevil například při kontroverzích, které doprovázely soutěžní filmy společnosti Netflix na Filmovém festivalu v Cannes v roce 2017. Dobrým festivalovým zvykem bylo, že soutěžní filmy jsou ve Francii po skončení soutěže uvedeny do kinodistribuce. Společnost Netflix nicméně tento úzus v případě svých titulů OKJA a THE MEYEROWITZ STORIES nerespektovala, protože ministerské nařízení o mediální chronologii stanovuje ve Francii lhůtu mezi uvedením titulu v kině a jeho nabídkou v rámci audiovizuální služby na vyžádání, která v případě SVOD služeb činila 36 měsíců. V reakci na tento spor pořadatel festivalu zavedl v roce 2018 jako nutnou podmínku účasti v soutěži povinnou kinodistribuci soutěžních snímků ve Francii. Netflix proto v roce 2018 stáhl své snímky ze soutěže. K rozdílu v přístupu Amazonu a Netflixu ke kinodistribuci srov. např. Brent Lang, Amazon Studios Looks to Shake Up the Movie Business as It Moves Into Self-Distribution. *Variety*, 27. 9. 2017, dostupné online: <<https://variety.com/2017/biz/features/amazon-studios-distribution-1202573790>> [cit. 14. 12. 2018].

Jak jsme již uvedli na příkladu spolupráce společnosti Amazon s lokálními distributory (Cinemart, Aerofilms aj.), vzájemný vztah lokálních a nadnárodních služeb nemusí být jen konfliktní. Mainstreamový distributor Bontonfilm a artový agregátor Film Europe v této souvislosti rovněž zdůraznili potřebu obchodní symbiózy mezi globálními VOD platformami a lokálními distributory, přičemž jako příklad uvedli spolupráci s firmami iTunes, Google Play a Amazon. Například společnost Bontonfilm jako hlavní agregátor práv pro český a slovenský trh v oblasti fyzických nosičů, televizního vysílání a internetu využívá k online distribuci rovněž infrastrukturu TVOD portálů jako iTunes či Google Play a provozuje vlastní YouTube kanál s filmy v češtině (pod názvem „KoukeYTe“).³²⁾ Exkluzivně nabízí Bontonfilm své tituly pouze na iTunes, která umožňuje lokálnímu distributorovi kontrolu nad nasazením titulu, nastavením cen, marketingem, promo akcemi a v omezené míře i grafickým řešením produktové stránky.

Spolupráce mezi globálními a lokálními hráči potvrzuje tezi, že globální videotéky s rozsáhlou nabídkou potřebují získat pro nabízené tituly lokální publika, a jsou to právě lokální distributoři, kteří znají specifika lokálních trhů a mají kurátorskou zkušenost, a proto dokážou — ještě před uvedením filmu na VOD platformě — vytvořit (digitální) publikum prostřednictvím dobře zacílené a dramaturgicky připravené distribuce filmu v kinech a na festivalech. Například společnost Film Europe, zaměřující se na nákup soutěžních titulů uváděných na třech nejznámějších evropských filmových festivalech (Cannes, Berlín a Benátky) a jejich uvedení v ČR a na Slovensku prostřednictvím tematicky zaměřených festivalových eventů (Be2Can), resp. programových konceptů pro televizní vysílání a balíčků pro VOD portály, plní nezastupitelnou kurátorskou úlohu v dalších fázích hodnotového řetězce, která je důležitá z hlediska propagace a zhodnocení skupiny titulů v široké nabídce VOD portálů. I kdyby vytvoření jednotného digitálního trhu posílilo dominantní postavení globálních audiovizuálních online služeb, společnost Film Europe neztratí podle vyjádření svého ředitele svou pozici na trhu, protože bude pro globální streamovací portály plnit důležitou kurátorskou úlohu z hlediska výběru a propagace skupin artových titulů a aktivní tvorby jejich digitálního publika. Tato nezastupitelná kurátorská úloha Film Europe se odvíjí od jeho silné pozice již na úrovni nákupu obsahu, a to díky schopnosti rozpoznat a zakoupit práva k vítězným dílům dříve, než tato díla budou oceněna festivalovou porotou.³³⁾ Tuto schopnost, která chybí nadnárodním hráčům, nazývá ředitel Film Europe „smyslem pro detail“.

Vstup globálních portálů zaměřujících se na nákup teritoriálně exkluzivních práv (Netflix, Amazon, HBO Go) na český trh — i když v případě služby Netflix zpočátku bez lokalizace obsahu a marketingové kampaně — podle respondentů v současnosti ohrožuje mainstreamově zaměřené lokální VOD portály. Respondenti ohrožení naopak nevnímají v případě služeb a) s vyhraněnou dramaturgií a silnou značkou (jakou má například Aerofilms nebo Doc Alliance), orientovanou na selekci specifického menšinového obsa-

32) Kromě služeb globálních online portálů využívá Bontonfilm pro šíření obsahu rovněž služeb lokálních provozovatelů online portálů s neexkluzivním obsahem (Voyo, Banaxi, jež zásobuje VOD portály telekomunikačních firem T-mobile a Skylink, My Prime od UPC, na Slovensku Orange, Slovak Telecom, Antik).

33) Ivan Hronec, ředitel společnosti Film Europe, tuto strategii nákupu soutěžních titulů nazývá „objektivní dramaturgií“, tj. plánovaným nákupem titulů, jejichž kvalita je posléze potvrzena festivalovou porotou.

hu; b) s pevnou základnou předplatitelů, jakou mají v ČR například videotéky poskytovatelů celoplošného televizního vysílání (Voyo, ČT online) či placených televizních kanálů (HBO Go), disponující vlastním exkluzivním obsahem. Ohroženy rovněž nejsou c) služby plnící roli přidruženého bonusového doplňku ve vztahu k jiným komerčním službám (jako např. internetová televize MALL.TV, která experimentuje s akvizicemi celovečerních filmů) a d) internetové televize produkující vlastní krátkoformátový obsah, určený výhradně pro spotřebu na internetu (Stream, Obbod, Playtvak). Úzkoprofilová dramaturgie, těsný kontakt s jasně definovanou uživatelskou základnou, nebo naopak napojení na jiné komerční služby, případně původní krátkoformátový obsah pro internet, jsou podle respondentů nejlepší obranou proti globální konkurenci.

3.4 Důvody slabé mezinárodní cirkulace evropských audiovizuálních děl v EU

Jednou z hlavních motivací Evropské komise pro vytvoření jednotného digitálního trhu je zlepšení dostupnosti evropských děl pro spotřebitele z jiných členských států, než je stát, ve kterém bylo dílo produkováno, resp. koprodukováno. Analytické zprávy vypracované jako podklady pro regulační návrhy Komise označují za příčinu slabé mezinárodní online cirkulace evropských děl a) obtížný nákup práv na digitální distribuci díla (držitel exkluzivních distribučních práv nemá zájem na online exploataci obsahu, popř. tuto exploataci pozdržuje z důvodu očekávaného zhodnocení díla v jiném ekonomicky výnosnějším distribučním okně); b) složitý proces vypořádání autorských práv (obtížná identifikace transakčního aktéra disponujícího právy pro digitální distribuci a nejistota, zda byla vypořádána všechna práva potřebná pro VOD distribuci, např. práva k filmové hudbě); c) technické náklady a vysoké transakční náklady při vypořádání práv s větším počtem transakčních aktérů (především uzavírání smluv s malými a středními producenty) v porovnání s nízkými výnosy z VOD distribuce.³⁴⁾ Složitost procesu vypořádání práv zvyšuje v neposlední řadě skutečnost, že poskytovatelé služby videa na vyžádání, kteří ji chtějí zpřístupnit i za hranicemi státu, musí vlastnit potřebná práva pro příslušné území.

S tímto názorem ovšem naši respondenti nesouhlasí. Prvním důvodem nízké míry dostupnosti evropských audiovizuálních děl za hranicemi země jejich vzniku je podle nich malá poptávka v jednotlivých členských zemích v důsledku kulturní a jazykové odlišnosti. Jinak řečeno, příčinou slabé cirkulace evropského filmu není podle respondentů složitý proces vypořádání práv, ale nezájem publika o filmy z jiných členských států:

Pokud by producent viděl dostatečně velkou poptávku spotřebitelů, tak přece svůj titul pustí do všech teritorií sám, nebude bránit jeho prodeji. Devadesát procent evropských filmů ale nikoho mimo jejich domácí teritorium nezajímá, a ty, které diváky za hranicemi zajímají, jsou již nyní téměř všude. (Ivo Andrlé, Aerofilms)

Druhým důvodem je podle názoru některých lokálních distributorů nadprodukce evropských filmů způsobená špatně nastaveným systémem veřejné podpory audiovizuální

34) European Commission, Commission Staff Working Document: Impact Assessment on the Modernisation of EU Copyright Rules — Part 1, 14. 9. 2016, s. 52–55. Dostupné online: <<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=celex:52016SC0301>> [cit. 14. 12. 2018].

produkce v EU.³⁵⁾ Tento systém je nastaven tak, že motivuje producenty primárně k produkci co možná největšího počtu filmových děl, a nikoli k co nejširší mezinárodní distribuci vyrobených titulů. Obchodní model producenta čerpajícího veřejnou podporu je založen primárně na čerpání tzv. *production fee*, případně také honoráře producenta, což jsou fixní položky výrobního rozpočtu, a ne na tržbách z distribuce. Velmi malé množství produkováných filmů je pro producenty výdělečných v tom smyslu, že by prodej práv dokázal pokrýt náklady na jejich vznik (natož vytvářet zisk pro producenty).³⁶⁾ Producentům vyvíjejícím projekty z velké části financované veřejnými prostředky proto nezáleží v prvé řadě na tom, zda se jejich film dostane do zahraniční distribuce, ale na tom, zda se jim podaří získat grant na vývoj a výrobu dalšího filmového titulu. Regulace audiovizuálního trhu by se podle názoru artového distributora měla zaměřit spíše než na regulaci distribuce na revizi regulace výroby, tj. na to, aby bylo vyráběno méně filmů s větším důrazem na jejich prodej, a na podporu lokálních distributorů (jakožto znalců lokálního trhu), kteří mohou plnit důležitou úlohu zprostředkovatelů evropského filmového dědictví v jednotlivých členských státech.³⁷⁾

3.5 Nedostatečná ochrana autorských práv v ČR

Z rozhovorů jasně vyplynulo, že nejpalčivějším problémem, kterému v současnosti distributoři audiovizuálních děl v ČR čelí, je rozšířená praxe porušování autorských práv na internetu, resp. existence řady snadno dostupných online zdrojů nelegálně šířeného obsahu. Podle vyjádření ředitele společnosti Banaxi konkurence úložišť s nelegálně distribuovaným obsahem vedla k tomu, že poskytovatel služby Banaxi přesunul nabídku svých služeb z oblasti služeb B2C do oblasti služeb B2B. Obchodní model Banaxi je v současnosti založen na přeprodeji práv dalším aktérům licenčního řetězce, především mobilním operátorům, pro které jsou právní úkony spojené s nákupem licencí neúměrnou administrativní zátěží. Podle vyjádření zástupce společnosti Cinemart je rozšířená praxe nelegální distribuce audiovizuálních děl v ČR příčinou slabého rozvoje lokálních VOD služeb na českém trhu a opatrného vstupu nadnárodních platforem na český trh. Konkurenční výhodou platforem s nelegálně šířeným obsahem je jednak skutečnost, že oproti legálním službám

35) Pro doložení nebo vyvrácení tohoto tvrzení neexistují relevantní studie. Nicméně vztah mezi jednostranným nastavením veřejné podpory v EU a „nadprodukcí evropských filmů, která přesahuje poptávku po těchto filmech, již lze uspokojit pomocí běžných postupů distribuce,“ byl konstatován v diskuzním dokumentu, vypracovaném pro Evropskou komisi u příležitosti veřejné konzultace o revidovaném Sdělení Komise o státní podpoře filmů a dalších audiovizuálních děl (2013/C 332/01), viz Posouzení státní podpory filmů a dalších audiovizuálních děl, 20. 6. 2011. Dostupné online: <http://ec.europa.eu/competition/consultations/2011_state_aid_films/issues_paper_cs.pdf> [cit. 14. 12. 2018]. Nové Sdělení z r. 2013 následně zdůraznilo potřebu vyvážení podpory produkce na jedné straně podporou distribuce a propagace na straně druhé. Dostupné online: <<https://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:C:2013:332:0001:0011:CS:PDF>> [cit. 14. 12. 2018].

36) Viz Petr Szczepanik a kol., *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*. Praha: SFK 2015. Dostupné online: <https://fondkinematografie.cz/assets/media/publikace/studie_vyvoj_hrany_final.pdf> [cit. 14. 12. 2018].

37) Tento názor potvrzují závěry studií o nízké přeshraniční cirkulaci evropských filmů, které upozorňují na disproporce mezi růstem objemu produkce a stagnací podílu evropských titulů na národních trzích, stejně jako mezi veřejnou podporou produkce a distribuce. Viz např. Josef Wutz, *Dissemination of European Cinema in the European Union and the International Market*. Notre Europe — Jacques Delors Institute 2014.

není jejich repertoár omezen teritoriálními licencemi, a jednak jejich specifický právní status, díky kterému nejsou nuceni investovat do nákupu licencí pro obsah, který jejich uživatelé protiprávně na platformu nahrávají. Jejich povinnost zahrnuje pouze odstraňování nelegálně šířeného obsahu po jeho nahlášení třetí stranou (obvykle majiteli práv).³⁸⁾

Distributoři jsou rovněž nespokojeni s opatrným až liknavým postojem českých soudů, které doposud navzdory četným žalobám na úložiště ze strany majitelů práv a jejich zástupců od roku 2013 nevydaly žádné rozhodnutí. Nespokojenost vyjádřili respondenti rovněž s postojem některých ministerstev a lobbistických organizací (jakým je například Národní centrum pro digitální ekonomiku) k boji proti internetovému pirátství. Zaměstnanci MPO zodpovědní za právní regulaci služeb informační společnosti brání podle nich přísnější regulaci internetových služeb z obavy z vedlejších negativních důsledků pro rozvoj digitální ekonomiky a uživatele těchto služeb. Podle respondentů přitom zapomínají, že součástí digitální ekonomiky jsou rovněž audiovizuální online služby, jejichž rozvoj je soustavně narušován masivním neautorizovaným sdílením obsahů na internetových úložištích v ČR, využívajících právního statusu tzv. bezpečného přístavu k vybudování obchodního modelu na systematickém porušování autorských práv.³⁹⁾ Podle slov ředitele digitální distribuce Bontonfilmu Ondřeje Kulhánka se laxní přístup státních orgánů k ochraně autorských práv projevuje především tím, že jejich porušování není pro ně dostatečným důvodem k vyjmutí úložišť s neautorizovaným obsahem z výjimky z právní odpovědnosti za uživateli nahrávaný obsah, zatímco dětská pornografie, která je vnímána jako společensky nebezpečná, dostatečným důvodem je. Majitelé práv poukazují na zlehčování internetového pirátství oproti jiným typům nelegální činnosti na internetu (nenávislné projevy, teroristický obsah, dětská pornografie) ze strany zástupců MPO navzdory tomu, že diferenciací mezi méně a více závažným nezákonným obsahem je podle nich z hlediska zákona protismyslná a poukazuje spíše na ideologickou předpojatost státních úředníků vůči k ochraně autorských práv.

Respondenti dále uvedli, že stávající mechanismus nahlašování neautorizovaného obsahu a jeho následného odstraňování je zcela nedostatečným nástrojem pro ochranu autorských práv jednak vzhledem k vysoké pracovní či finanční zátěži, kterou představuje pro majitele práv neustálé monitorování internetových úložišť, a jednak vzhledem k nefunkčnosti praxe odstraňování nelegálně šířeného obsahu, který je následně opětovně nahrán jiným, či dokonce stejným uživatelem na totéž internetové úložiště. Fungování tohoto mechanismu respondenti proto často přirovnávali k boji s větrnými mlýny.

38) Nositelé práv se nicméně domnívají, že povinnost preventivní filtrace uživateli nahrávaných děl mají provozovatelé platform pro sdílení souborů již v rámci stávající právní regulace. Otázka filtrační povinnosti je i předmětem soudních sporů, které vedou majitelé práv s provozovateli úložišť v ČR.

39) Podle čl. 14 směrnice o elektronickém obchodu nejsou provozovatelé služeb informační společnosti (např. provozovatelé hostingových platform pro sdílení online obsahu) právně odpovědní za uživateli nahrávaný obsah. Poskytovatelé těchto služeb jsou pouze povinni neprodleně odstranit protizákonný obsah po jeho nahlášení. Viz Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2000/31/ES ze dne 8. června 2000 o některých právních aspektech služeb informační společnosti, zejména elektronického obchodu, na vnitřním trhu. Dostupné online: <<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/CS/TXT/?uri=celex%3A32000L0031>> [cit. 14. 12. 2018].

Za úspěšný model boje s internetovým pirátstvím distributoři pokládají změnu právního statusu internetových úložišť, resp. jejich přísnější regulaci. Ta má být podle jejich názoru dosažena tím, že provozovatelé platform pro sdílení online obsahu budou muset buď uzavřít licenční smlouvy s majiteli práv, jejichž díla jsou bez jejich svolení na platformy nahrávána, anebo zavést technologii pro automatické rozpoznávání obsahu, která dokáže efektivně a předem zabránit nelegálnímu šíření kopií autorských děl, a to pokud jsou tato díla poskytovatelem služby ve spolupráci s majiteli práv registrována.⁴⁰⁾ Z tohoto důvodu respondenti vítají návrh směrnice o autorském právu na jednotném digitálním trhu, jenž zavádí v čl. 13 povinnost pro provozovatele hostingových platform vypořádat práva k chráněnému obsahu, který je jejich prostřednictvím šířen, anebo zavést systém automatizované kontroly nahrávaného obsahu ve vztahu k databázi registrovaných děl.⁴¹⁾ Návrh tohoto opatření distributoři vítají, nicméně pod podmínkou, že opatření ve výsledku nepovede k legalizaci nezákonného podnikání: „Nechceme přece udělat kozla zahradníkem.“ (Radek Přikryl, Banaxi)

Internetové pirátství ovlivňuje podle vyjádření lokálních distributorů rovněž nákup autorských práv. Podle vyjádření představitelů společností, kteří nejen obchodují s online právy, ale také zajišťují kinodistribuci (Cinemart) či navíc i provozují kina (Aerofilms), je při nákupu práv důležitá časová rezerva ve vztahu k prvnímu uvedení díla na DVD či VOD portálu v jakékoliv zemi světa, protože již v první den jeho prodeje prostřednictvím VOD kanálu či fyzického nosiče se na internetu obvykle objeví pirátská kopie díla. Výjimkou mezi distributory je Film Europe, agregátor práv na evropské a festivalové filmy, podle jehož vyjádření internetové pirátství neohrožuje sektor audiovizuálního průmyslu zaměřený na distribuci artové kinematografie: „Nejlepší způsob boje proti pirátům je distribuovat artový film. Piráty artový film nezajímá.“ (Ivan Hronec, Film Europe). Takto vyhraněné stanovisko je sice v rozporu s postoji ostatních respondentů (včetně distributorů artových titulů), ale lze je vysvětlit tím, že společnost Film Europe se na rozdíl od konkurence zaměřuje primárně na monetizaci obsahu prostřednictvím filmových přehlídek a kurátorských konceptů, které nejsou ohroženy pirátstvím vzhledem k jejich událostnímu rozměru, artovému profilu a primárnímu postavení v rámci časové posloupnosti distribučních oken. Distributoři rovněž odmítají názor, že motivací k internetovému pirátství je nedostatečná legální nabídka online služeb. Zvláště zástupci mainstreamové distribuce zdůrazňují, že za poslední čtyři roky se kvalita a šíře nabídky i uživatelský komfort lokálně dostupných VOD portálů radikálně zvýšily. Za největší problém a příčinu pirátství v ČR distributoři shodně považují chybějící právní odpovědnost internetových úložišť za nahrávaný obsah, nedostatečnou ochranu autorských práv ze strany státních a soudních orgánů a rozšířenou spotřebitelskou praxi pořizování a šíření děl prostřednictvím zdrojů s nelegálně šířeným obsahem, jejíž příčiny spatřují v a) dědictví kultury samizdatu v době komunistické diktatury v bývalém Československu, b) nehmotné povaze digitálních kopií

40) Podobný systém, který slouží k registraci a identifikaci autorským právem chráněných děl (tzv. Content ID), vyvinula například společnost Google a úspěšně ho využívá k monitorování a filtrování uživateli nahrávaného obsahu na platformě YouTube.

41) Srov. Evropská komise, Návrh směrnice Evropského parlamentu a Rady o autorském právu na jednotném digitálním trhu, COM(2016) 593 final. Dostupné online: <<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX%3A52016PC0593>> [cit. 14. 12. 2018].

autorských děl, u jejichž neautorizované distribuce nedochází k viditelnému úbytku (krádeži) díla, c) obecně rozšířené toleranci (nejen mezi spotřebiteli, ale i mezi zástupci státní správy) vůči pořizování děl z neautorizovaných zdrojů, či dokonce vůči jejich nelegálnímu šíření například prostřednictvím hostingových platforem.

4. Závěr

Závěrem můžeme konstatovat, že myšlenka jednotného digitálního trhu a zavedení nástrojů pro zjednodušení procesu vypořádání práv z hlediska přeshraniční distribuce audiovizuálního obsahu na jedné straně bezprostředně neohrožuje lokální distributory v ČR, protože český audiovizuální trh je chráněn přirozenými jazykovými a kulturními bariérami. Hlavní problém v souvislosti se zavedením jednotného digitálního trhu představuje proto přeshraniční dostupnost audiovizuálního obsahu na slovenském trhu, a to z důvodu jeho jazykové a kulturní spřízněnosti. Tento problém je ovšem mírněn povětšinou synchronizovanou distribucí obsahu v obou národních trzích. V případě, že tato obchodní strategie není synchronizována na území obou států (jako např. v případě televizního vysílání), dochází k nebezpečí přeshraniční kanibalizace příjmů národního poskytovatele audiovizuální mediální služby a k ohrožení návratnosti investic do česko-slovenských koprodukcí.

Lokální distributoři nicméně nemají o sjednocení digitálního trhu v Evropě zájem, protože jejich obchodní strategie je v naprosté většině případů orientována na národní (popř. slovenský) trh. Nákup licencí pro obě teritoria vzhledem k možnosti nákupu multiteritoriální licence a existenci agregátorů práv pro jazykově spřízněné oblasti nepředstavuje problém neúměrně vysokých transakčních nákladů. Kromě toho lokální distributoři neočekávají vysoký zájem o lokální služby s lokalizovaným obsahem ze zahraničních teritorií, tj. sjednocený digitální trh by jim nepřinesl žádné signifikantní příjmy. Naopak by podle nich došlo k posílení tržního postavení globálních audiovizuálních služeb, jejichž záměrem je působit multiteritoriálně. Za další potenciální hrozbu považují cenovou nedostupnost licencí pro zahraniční filmy v celoevropsky rozšířených jazycích, popř. výraznější zpoždění jejich nasazení na domácím trhu ve vztahu k jejich exploataci na primárních trzích, které posiluje rizika pirátství. Od regulačních iniciativ na evropské úrovni si respondenti především slibují vyřešení problému nelegálního šíření chráněného obsahu prostřednictvím online platforem pro sdílení obsahu. Tyto platformy by měly podle návrhu směrnice o autorském právu na jednotném digitálním trhu podléhat přísnějším pravidlům, podle kterých by se na ně za určitých podmínek vztahovala preventivní povinnost filtrace uživateli nahrávaného obsahu, a to na základě databáze děl, kterou provozovatelé úložišť vytvoří ve spolupráci s majiteli práv.

Poznámka:

Tato práce vznikla za podpory projektu Kreativita a adaptabilita jako předpoklad úspěchu Evropy v propojeném světě reg. č.: CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734 financovaného z Evropského fondu pro regionální rozvoj a projektu Výzkum dopadu stávající legislativy a strategie Evropské komise pro

jednotný digitální trh (DSM) na český audiovizuální průmysl: evaluace (autorsko)právního systému a příprava kulturní politiky v rámci DSM (č. TL01000306) s finanční podporou Technologické agentury České republiky.

Citované filmy a seriály:

The Meyerowitz Stories (Noah Baumbach, 2017), *Okja* (Joon-ho Bong, 2017), *Western* (Valeska Grisebach, 2017), *Wishlist* (Marc Schießer, 2016–).

Pavel Zahrádka (1977)

Působí na katedře divadelních a filmových studií Univerzity Palackého v Olomouci. V letech 2010–2011 vyučoval estetiku a filozofii umění jako zastupující profesor na Münsterské univerzitě. V letech 2015–2016 vedl mezinárodní výzkumný tým zabývající se etikou kopírování v Centru pro interdisciplinární výzkum (ZIF) v Bielefeldu. V současnosti je hlavním řešitelem projektu Výzkum dopadu stávající legislativy a strategie Evropské komise pro jednotný digitální trh na český audiovizuální průmysl financovaného Technologickou agenturou České republiky a členem výzkumné skupiny pro studium mediálních průmyslů ve střední a východní Evropě v rámci projektu OPVVV KREAS.

Petr Szczepanik (1974)

Působí na katedře filmových studií FF UK. Zabývá se mj. českým filmovým a televizním průmyslem, současnými proměnami producentské praxe a digitalizací evropského audiovizuálního trhu. Z publikací: *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let* (2009), *Behind the Screen. Inside European Production Cultures* (ed. s Patrickem Vonderau, 2013), *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970* (2016). V letech 2012–2014 spolu s Petrem Bilíkem řídil evropský projekt „FIND“, v jehož rámci studenti-stážisté prováděli etnografický výzkum profesních komunit ve filmu a televizi. V roce 2015 s týmem badatelů z Masarykovy univerzity publikoval analýzu praxe vývoje scénářů a projektů v současném českém filmu, která vznikla na zakázku Státního fondu kinematografie (*Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*, 2015). Od roku 2018 vede výzkumnou skupinu pro studium mediálních průmyslů ve střední a východní Evropě v rámci projektu OPVVV KREAS.

SUMMARY

The Digital Single Market Strategy as a Threat or an Opportunity?
*A Reconstruction of the Czech Distributors' Attitudes toward the DSM Strategy***Pavel Zahrádka – Petr Szczepanik**

In the present study, we focus on local distributors operating on the small national market, whose voices were rather missing in the pan-EU debates or under-represented in the policies of international interest groups (i.e. professional associations) and national political positions. The aim of the study is to reconstruct and compare Czech distributors' attitudes toward the Digital Single Market strategy (DSM) and its individual regulatory initiatives, starting from May 2015. First, we situate the DSM into the wider cultural-political context, marked by tensions between basic principles of free market in the EU and the territoriality of copyright, the latter being a fundamental component of European audiovisual distributors' business models. We also introduce three legislative proposals that are the most relevant from the perspective of audiovisual industries' functioning and audiovisual content's cross-border availability. In the analytical part of the study, this is followed by a reconstruction and classification of our respondents' attitudes to the DSM strategy and their views of the current problems of digital distribution, with particular attention to the reasons for the poor cross-border availability of audiovisual works in the EU.

keywords: Czech film industry, online distribution of audiovisual content, Video on Demand, Digital Single Market strategy, small media markets

klíčová slova: český filmový průmysl, online distribuce AV obsahu, video on demand, strategie jednotného digitálního trhu, malé mediální trhy

Miroslav Vlček

Filmári verzus Audiovizuálny fond

Štúdia inštitúcie perspektívou ekonomických ukazovateľov, diskurzu o nej a jej vzťahov s filmovými profesionálmi

Už je to ôsmy rok, odkedy Audiovizuálny fond (ďalej AVF alebo fond) na Slovensku pre-rozdeľuje prostriedky pre slovenských filmárov, distribútorov, výskumníkov a kiná. Martin Šmatlák,¹⁾ toho času riaditeľ AVF, už v roku 2014 reflektoval vznik fondu pozitívne, pričom primárne vyzdvihol nárast prerozdeľovaných financií voči predošlému obdobiu, ktoré sú navyše vďaka fondu zabezpečené z viacerých zdrojov; zvýšenie priemerného počtu slovenských filmov a ich tržieb ako dôsledok nárastu finančnej podpory filmu zo strany štátu; rozvoj a vznik nových subjektov pôsobiach v audiovizii práve preto, že žiadateľom o dotáciu fondu musí byť slovenská právnická osoba.

K rozvoju audiovizie na Slovensku pravdepodobne prispieva i generačná obmena autorov a nástup silnej generácie absolventov FTF VŠMU, pričom tá dokumentaristická býva označovaná i ako Generácia 90.²⁾ Tento fakt si vo svojich odborných textoch všima niekoľko filmových teoretikov, napríklad Katarína Mišíková zastáva názor, že:

produkcno-tvorivý kvas nultých rokov, ktorého vyvrcholením bolo politické rozhodnutie pre založenie AVF a ktorý bol spojený najmä s nástupom generácie absolventov FTF VŠMU, vytvoril podmienky na to, aby sa efekt založenia fondu mohol prejavíť relatívne rýchlo.³⁾

Martin Kaňuch zas konštatuje, že príslušníci Generácie 90 majú vplyv aj na samotné podnikateľské — producentské — prostredie. Práve oni sa stávajú producentmi svojich

-
- 1) Martin Šmatlák, Znovu na prahu zrelosti? Slovenská kinematografia po dvoch desaťročiach (ne)samostatnosti. *Kino-Ikon* 18, 2014, č. 1, s. 59–62.
 - 2) Toto označenie pochádza od Pavla Branka a následne prestupuje i do odborného diskurzu. Pre zdroj tohto pomenovania pozri Pavel Branko, Slovenský dokumentárny film — Generácia 90, *Film.sk* 5, 2004, č. 2. Dostupné online: <http://old.filmsk.sk/show_article.php?id=2013>, [cit. 4. 7. 2018].
 - 3) Katarína Mišíková, Hľadanie žánru v súčasnom slovenskom hranom filme. In: Katarína Mišíková — Mária Ferenčuhová (eds.), *Nový slovenský film. Produkčné, estetické, distribučné a kritické východiská*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení, Filmová a televízna fakulta 2015, s. 9–36.

vlastných projektov alebo majú vlastné produkčné spoločnosti. Ako príklady uvádza vedľa spoločnosti Petra Kerekesa i Škopovu Artileriu a Kirchhoffov Atelier.doc.⁴⁾ Tieto tri ale nie sú jediné produkčné spoločnosti, ktoré po zriadení fondu vznikajú. Takýchto firiem po roku 2010, keď začína fond prerodzdeľovať svoje prostriedky, vznikajú na Slovensku desiatky.

Zdá sa, že existencia fondu je pre slovenských filmárov kľúčová,⁵⁾ i keď v uvažovaní o stave slovenskej kinematografie môžeme zvažovať ďalšie faktory, ktorými môže byť:

posúdenie generačného rozvrstvenia tvorcov, žánrová stratifikácia, proporčnosť zastúpenia jednotlivých filmových rodov, technologické inovácie, rozvoj distribučných kanálov, komerčná výkonnosť titulov, schopnosť vstupovať do medzinárodných partnerstiev,⁶⁾

ale tiež verejný diskurz o nej, stav vzdelávania v danej oblasti, samotný charakter práce filmových profesionálov, dopad tejto práce na ich osobné životy a ďalšie.

Pre účely tejto štúdie sa zameriam predovšetkým na analýzu kvantitatívnych dát z výročných správ fondu a tiež z jeho verejne dostupných databáz, aby som ukázal, ako sa táto inštitúcia po svojom vzniku premieňala. Lepšie pochopiť tieto premeny nám pomôže i tematická analýza oficiálnych dokumentov fondu, predovšetkým tých, čo odkazujú k prioritám fondu, ktorú v tejto práci tiež prinášam.⁷⁾ Deklarované priority sa ale môžu líšiť od tých reálnych. Preto sa pomocou tematickej analýzy hodnotení jednotlivých dokumentaristických projektov pokúsím zrekonštruovať priority hodnotiteľov fondu v skúmanom období (roky 2010–2015). V neposlednom rade ponúkam kritickú analýzu mediálneho diskurzu o fonde vytváraného v debatách v období vzniku fondu a následne v rámci kritiky vychádzajúcej predovšetkým z radov dokumentaristov po jeho vzniku. Primárnym cieľom tejto kritickéj diskurzívnej analýzy je ukázať, ako môže byť fond vnímaný filmovými profesionálmi a ako môže potenciálne ovplyvňovať ich konanie, najmä v stave istej asymetrie moci, ktorá prirodzene vzniká medzi donátorom a poberateľom príspevku, obzvlášť v prípade podozrení z netransparentnosti.

Šmatlák totiž tvrdí, že vznik Audiovizuálneho fondu prispel k zvýšeniu transparentnosti prerodzených prostriedkov.⁸⁾ Ako jediný argument na podporu tohto tvrdenia vo svojom texte však uvádza, že až do roku 2009⁹⁾ boli prostriedky v slovenskej kinemato-

4) Martin Kaňuch, 1993: Lepší začiatok. *Kino-Ikon* 12, 2008, č. 1, s. 83–91.

5) Štúdia je súčasťou pripravovanej dizertačnej práce autora, v ktorej v osobných rozhovoroch s autorom producenti slovenských dokumentárnych filmov takto existenciu fondu označujú.

6) Katarína Mišíková, c. d., s. 11–12.

7) Vývoj pred vznikom AVF popisuje Martin Šmatlák, *Analýza vývoja audiovizuálneho prostredia na Slovensku v rokoch 1989–1996*. Habilitačná práca. Bratislava 1997. Najpodrobnejšie sa udalosťami a normám prijímaným pred vznikom fondu venuje v štúdiu Martin Šmatlák, *The Slovak Audiovisual Fund: A Brief History of Prolonged Time*. In: Jana Dudková a Katarína Mišíková (eds.), *Transformation Processes in Post-Socialist Screen Media*, Bratislava: FTF VŠMU a ÚDFV SAV 2016. Predovšetkým druhá menovaná štúdia je prehľadným zhrnutím premeny legislatívy a financovania slovenskej porevolučnej audiovizie. Jej legalistické zameranie však spôsobuje, že nereflektuje pozície jednotlivých sociálnych aktérov ani pozície filmových profesionálov.

8) Martin Šmatlák, *Znovu na prahu...*, s. 54.

9) Pravdepodobne má na mysli obdobie medzi rokmi 2004 a 2009, keď pri MK SR fungoval program AudioVízia.

grafii rozdeľované ministerstvom, „pričom právnu a často aj fakticky výlučnú selektívnu aj rozhodovaciu právomoc nad týmito prostriedkami mal minister kultúry“.¹⁰⁾ Toto tvrdenie však nepodkladá reálnymi príkladmi, ktoré by dokazovali priamy vplyv ministra na výber projektov. Pravdou je, že minister nemá na výber projektov v AVF žiaden vplyv. To však ale neznamená, že by sa s fondom nespájali rôzne problémy či obvinenia z netransparentnosti. Tieto problémy sú v mediálnom diskurze artikulované v niekoľkých konkrétnych udalostiach a začínajú už v období vzniku fondu počas diskusie v parlamente pri schvaľovaní zákona, ktorým bol fond zriadený. Aj v období vzniku tohto článku sa objavujú ďalšie debaty o (ne)transparentnosti rozhodovania fondu, ako uvádzam v Diskusii, a je teda otázne, či takéto výhrady niekedy vôbec ustanú. To je taktiež jedna z otázok, ktorú si kladie tento text.

Táto štúdia je prvou systematickou analýzou diskurzu o AVF s cieľom priniesť lepšie pochopenie toho, ako fond funguje. V analýze hodnotení jednotlivých projektov predložených na fond však prvá nie je. Tejto problematike sa podobným spôsobom venoval aj Marek Urban. Avšak jeho cieľom bolo ukázať „najpodstatnejšie sociálne reprezentácie, ktoré stoja na pozadí zdieľaného spoločenského diskurzu“¹¹⁾ o slovenskom filme. Tento text je odlišný tým, že analýzu hodnotení k jednotlivým projektom používa predovšetkým v snahe ukázať, aké priority hodnotiteľov fondu je možné popísať na základe ich hodnotení k predkladaným projektom a ako tieto priority korelujú s oficiálne deklarovanými prioritami fondu.

Napriek odlišnému cieľu Urbanovej práce je pre tento výskum prínosné, k akým záverom autor v súvislosti s hodnotiteľmi projektov prichádza. Na vzorke 78 žiadostí (podporených i nepodporených) podaných vo výzve 5/2014 na podporu vývoja Urban ukazuje, aké aspekty by mal naplňať podporený projekt, resp. aké aspekty projekt nepodporený ne naplňa. Projekt aspirujúci na podporu by mal podľa Urbanových zistení obsahovať kvalitne vypracované materiály, mal by byť podporený externou autoritou, napríklad v podobe scenáristického workshopu, mal by mať skúseného autora, ale isté šance majú i debutanti. Ďalej by to mal byť projekt originálny, divácky atraktívny, mal by mať medzinárodný potenciál, pričom by mal byť ideálne určený pre kiná, kde vyplní medzeru v slovenskej filmovej tvorbe, a bude spoločensky významný.¹²⁾

Aj keď sa, ako nižšie uvádzam, vo svojich záveroch približujem k záverom Mareka Urbana, je dôležité brať do úvahy, že samotné vyhodnotenie konkrétnej výzvy prebieha v praxi trochu odlišne. Jednotliví členovia komisie porovnávajú projekty medzi sebou a pripravujú poradie od najkvalitnejšieho projektu po ten najmenej kvalitný. Čo teda môže stačiť v jednej výzve, nemusí stačiť vo výzve ďalšej. Analýza atribútov, ktoré má naplňať podporený projekt, teda prináša informácie o tom, ako fond verejne prezentuje (i keď nepriamo) svoje priority. Jej prevedenie do praxe vo forme akéhosi manuálu pre tvorcov však nie je úplne vhodné.

10) Martin Šmatlák, *Znovu na prahu...*, s. 51.

11) Marek Urban, *Sociálne reprezentácie v diskurze slovenských filmových profesionálov v rokoch 2012–2014*. Dizertačná práca. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre 2016, s. 12.

12) Tamže, s. 145–178. Pozri tiež Marek Urban, *Identita autora. Príbehy, sociálne reprezentácie a naratívne Self v slovenskej kinematografii v rokoch 2012–2017*. Bratislava: VEDA a ÚDFV SAV 2017, s. 222–228.

Nižšie poukážem aj na to, ako môže samotná inštitúcia fondu stimulovať dramaturgiu jednotlivých projektov a o čo sa vo svojich prioritách fond v niektorých obdobiach usiloval. O takejto kauzalite pochybuje i Katarína Mišíková,¹³⁾ keď si kladie otázku, či existencia niektorých žánrov v slovenskom filme je dôsledkom stimulov zo strany AVF alebo naopak, či sú priority fondu formované v závislosti od vývoja v slovenskej kinematografii. Dochádza k záveru, že existencia niektorých priorít sa nemusí nutne odraziť v období bezprostredne po ich zavedení (ako príklad uvádza rozprávky) a zároveň niektoré priority môžu byť zavedené až po tom, ako sú projekty zamerané na podobné témy (Mišíková uvádza filmy o menšinách). Dochádza k záveru, že fond nemôže „účinnšími spôsobmi formovať dramaturgiu ponúkaných látok, ale len podporovať ich spoločenskú objednávku [...]“.¹⁴⁾ Nižšie však predkladám argument dokazujúci, že i premisa o podpore spoločenskej objednávky je ťažko overiteľná, resp. v prípade veľkého množstva deklarovaných priorít je ich reálny dopad len veľmi otázný.

Ak by som mal túto štúdiu zaradiť do širšieho kontextu výskumu filmu a filmového priemyslu, vychádzam skôr z oblasti sociálnych vied než zo sféry humanitných vied. Pomohol by som si základným delením, ktoré navrhuje Miranda Banks.¹⁵⁾ Tá tvrdí, že výskumníci v oblasti filmu, vychádzajúci zo sociálnych vied, tradične preferujú prístupy, ktoré sa snažia kvantifikovať sociálne a profesijné vzťahy v rámci mediálneho sveta. Takíto výskumníci využívajú podľa Banksovej skôr kvantitatívne typy analytických nástrojov (obsahovú analýzu, dátovú analytiku, ale aj dotazníky), a to s cieľom popisovať sociálne fenomény v kreatívnych priemysloch s použitím vedeckých metód a prinášať „objektívne poznanie“ o pracovníkoch v kreatívnych priemysloch a trendoch v tomto odvetví. V mojom prípade je na mieste i použitie kvalitatívnych metód, predovšetkým kritickú diskurzívnu analýzu, no to ma ešte, podľa delenia Banksovej, nezaraďuje k výskumníkom z oblasti humanitných vied, pretože tí sa zaujímajú predovšetkým o otázky kultúrnych a estetických významov mediálnych obsahov, čomu sa v tejto práci nevenujem.

Takémuto typu výskumov sa hovorí aj *media industry studies* či *media production studies*.¹⁶⁾ Richard Peterson a Narasimhan Anand zas podobné štúdie radia k *the production of culture perspective studies*.¹⁷⁾ Podľa nich sa tento typ štúdií (1) zameriava na vyjadrujúci aspekt kultúry skôr ako na hodnoty, (2) preskúma proces produkcie kultúrnych symbolov, (3) používa nástroje analýzy vyvinuté pri štúdiu organizácií, zamestnaní, záujmových skupín a komunit a (4) robí porovnania naprieč širokým spektrom lokalít, v ktorých kultúrne symboly vznikajú.¹⁸⁾

13) Katarína Mišíková, c. d., s. 13–18.

14) Tamže, s. 15.

15) Miranda J. Banks, How to Study Makers and Making. In: Manuel Avararado – Milly Buonanno – Herman Gray – Toby Miller (eds.), *The SAGE Handbook of Television Studies*. Los Angeles: Sage Reference 2015. Dostupné online: <<http://dx.doi.org/10.4135/9781473910423.n10>>, [cit. 1. 12. 2017].

16) Pozri David Hesmondhalgh, *Media industry studies, media production studies*. In: James Curran (eds.), *Media and Society*. Londýn: Bloomsbury Academic 2010.

17) Richard A. Peterson – Narasimhan Anand, The Production of Culture Perspective. *Annual Review of Sociology* 30, 2004, č. 4, s. 311–334.

18) Tamže, s. 310.

Peterson a Anand v tejto práci predstavujú tiež model šiestich aspektov produkčných súvislostí,¹⁹⁾ v ktorom triedia štúdie v oblasti výskumu produkcie do šiestich kategórií podľa zamerania na: technológie, zákony a regulácie, štruktúru priemyslu, organizačnú štruktúru, zamestnanie a kariéru a nakoniec trh. Zároveň tvrdia, že zmena v jednej časti tejto štruktúry vedie k destabilizácii celého systému aj jeho ostatných častí. Ak by som mal zasadiť túto štúdiu do predstaveného systému, tak sa v nej zameriavam najmä na právnu stránku, teda to, čo Peterson a Anand nazývajú zákonmi a reguláciami, ktoré následne vplyvajú na charakter štruktúry priemyslu a organizačnú štruktúru.

Metodológia

Táto štúdia kombinuje analýzu viacerých typov dát. V prvej časti sa snažím popísať legislatívny rámec, v rámci ktorého fond funguje, s cieľom vysvetliť, v akých zákonných podmienkach môže fond pracovať. Následne analyzujem priority fondu. Jednak tematickou analýzou verejných dokumentov samotného fondu a taktiež tematickou analýzou hodnotení jednotlivých dokumentárnych projektov. Tie si vyberám preto, že dokumentaristi boli historicky hlavnými kritikmi fondu. Zároveň preto, že analýza hodnotení k hraným dielam bola už v minulosti realizovaná Marekom Urbanom (pozri vyššie). A napokon i preto, že hodnotenia dokumentárnych projektov sú rozsiahlejšie a komplexnejšie ako u filmov hraných. Som preto presvedčený, že lepšie vystihujú pozície hodnotiteľov, ktorí sa k projektom nevyjadrujú len formálne a povrchné, ale cez hodnotenia skutočne vyjadrujú svoje osobné názory. Ďalšou časťou tejto štúdie je analýza mediálneho diskurzu o fonde reprezentovaná nielen v novinových článkoch, ale aj v rozprave v parlamente. V rámci tejto analýzy dopĺňam perspektívu zameranú na fond pohľadmi filmových profesionálov a ich vzťahov s fondom.

Hlavnou výskumnou otázkou štúdie je: Ako verejne AVF ako inštitúcia pôsobí a ako na to reagujú filmoví profesionáli?

Kritická diskurzívna analýza v tejto štúdii vychádza predovšetkým z prác T. van Dijka,²⁰⁾ ktorého východiskom je kognitívna psychológia, pričom v opozícii k formalistickým prístupom (predovšetkým prístupom štrukturalistickým či lingvistickým) kladie dôraz na sociokognitívne, sociálne a politické kontexty textu či výpovedí.

Verejný diskurz o Audiovizuálnom fonde, ako nižšie uvádzam, sa vyznačoval istou asymetriou. Spočiatku na úrovni parlamentnej koalície a opozície, neskôr na úrovni fondu a filmárov. Práve tento konflikt vnímam ako podstatnú vlastnosť verejného diskurzu o fonde, pričom skupiny „my“ a „oni“, ktoré sú i pre van Dijka ťažiskom v analýze, sa tu premieňajú. Raz je to parlamentná koalícia verzus opozícia, inokedy reprezentanti fondu verzus filmári. Táto asymetria a podozrenia z uprednostňovania niektorých tvorcov na základe nedokonalosti prijatých zákonov či ich reálneho výkonu v podobe obsadenia funk-

19) V angličtine ho nazývajú „Six-facet model of the production nexus“.

20) Pozri napríklad Teun A. van Dijk, Multidisciplinary CDA: a plea for diversity. In: Ruth Wodak – Michael Meyer (eds.), *Methods of Critical Discourse Analysis*. Londýn: Sage Publications 2002, s. 85–120 alebo Teun A. van Dijk, Discourse studies and hermeneutics. *Discourse Studies* 13, 2011, č. 5, s. 609–621.

cií vo fonde sú práve tým, čo nám pomáha kritická diskurzívna analýza pochopiť. Aj keď to v tomto prípade boli predovšetkým jednotlivé udalosti, ktoré formovali túto asymetriu, prejavovala sa tiež na úrovni lexikálnej, ale aj pri označovaní jednotlivých aktérov.²¹⁾

Napriek tomu, že mediálny diskurz o fonde je formovaný predovšetkým samotnými novinármi, množstvo vstupov do neho prichádza priamo zo strany filmárov či zástupcov fondu (vzájomné listy, verejné výzvy). Okrem toho, ako o fonde píše novinári, tak analyzujú verejného diskurzu o fonde pochopíme aj to, ako ho vnímajú samotní filmári a ako spolu so zástupcami fondu komunikujú. Povie nám to veľa aj o situácii, v ktorej sa filmári nachádzajú; ukáže, aké postavenie voči konkrétnym aktérom fondu zastávajú, môže to byť východiskom pre analýzu ich stratégií pri predkladaní projektov, kontextualizuje to ich tvorbu v širšom celospoločenskom diskurze a pod.

Výber článkov pre diskurzívnu analýzu prebehol v marci 2018, keď som prehľadával stránky spravodajských portálov SME, Pravdy, Hospodárskych novín, Denníka N, Aktuálit, Trendu a .týždňa so zadávaním kľúčových slov „Audiovizuáln* fon*“. Vyhľadávanie bolo ukončené v momente dosiahnutia bodu saturácie, teda bodu, keď vyhľadávanie negenerovalo výsledky odkazujúce k ďalším udalostiam. Vyberal som len tie články, ktoré odkazovali k vzťahu a interakciám filmárov a fondu. Do výberu sa nedostali články odkazujúce k fondu len v súvislosti s podporou daného filmu fondom. V texte rekonštruujem vývoj diskurzu o fonde chronologicky s odkazom na texty, ktoré najpodrobnejšie informujú o danej udalosti alebo sú pre diskurz o fonde dôležité svojou formou.

Ďalej pracujem aj s rozpravou v parlamente, ktorá síce mala len slabý priamy dopad na mediálny diskurz o vzťahu fondu a filmárov (nenašiel som články priamo na ňu odkazujúce), avšak Magdaléna Vášáryová v neskoršom období vystupovala ako verejná kritička AVF a sama na túto debatu verejne (v rámci mediálnych textov) odkazovala. Táto rozprava teda síce nebola priamou súčasťou mediálneho diskurzu o fonde, no predstavuje kontext nevyhnutný pre porozumenie diskurzu.²²⁾

V analýze priorít fondu cez hodnotenia podporených projektov opúšťam kritickú diskurzívnu analýzu. Hlavným cieľom analýzy hodnotení totiž nie je prísť na to, aký diskurz o fonde je v hodnoteniach vytváraný. Cieľom tejto analýzy je pokúsiť sa odpovedať na otázku, aké sú priority fondu z inej perspektívy ako analýzou oficiálnych smerníc a predpísaných pravidiel fondu.

Okrem riaditeľa fondu, ktorý podpisuje zmluvu s filmármi a je vnímaný i verejne, sú práve hodnotitelia tími, kto sa s filmármi dostáva do priameho styku. Práve oni sa vyjadrujú k žiadostiam a námetom filmárov, a teda v očiach filmárov vytvárajú obraz fondu; prezentujú svoje stanoviská, ktoré môžu byť zovšeobecňované až na úroveň inštitúcie fondu ako takého. Skôr ako o analýzu mediálneho obrazu fondu, ktorý by mohol ovplyvniť diskurz o ňom, ide o analýzu obrazu, ktorý fond o sebe vytvára, v komunikácii s filmovými profesionálmi.

21) K jednotlivým formám prejavu asymetrie v diskurze pozri predovšetkým Teun A. van Dijk, Ideology and discourse analysis. *Journal of Political Ideologies* 11, 2006, č. 2, s. 115–140.

22) Domnievam sa, že takýto kontext, aj keď založený na prameňoch, ktoré do analyzovaného korpusu patria skôr okrajovo, nie je len nevyhnutným pre dostatočné porozumenie diskurzu, ale zároveň je v súlade s duchom (kritickej) diskurzívnej analýzy nielen T. van Dijka, ale ďalších analytikov, predovšetkým Jamesa Paula Geeho.

Keďže neexistujú záznamy z osobných „prezentácií“²³⁾ kde sa filmári a členovia komisie stretávajú, sú tieto hodnotenia jedným z mála zdrojov, na základe ktorého sa dá profesionálne vnímanie fondu čiastočne rekonštruovať.²⁴⁾ V tejto štúdiu analyzujem hodnotenia k dokumentárnym projektom, ktoré mali premiéru v kinách medzi rokmi 2010–2015 a boli vo vývoji či výrobe podporené fondom. Celkovo ide o 45 projektov a v rámci nich o 62 päťíc hodnotení. Každý projekt je hodnotený piatimi hodnotiteľmi, pričom niektoré projekty sa uchádzali o podporu výroby i vývoja a niektoré projekty sa uchádzali o podporu opakovanu. Tieto hodnotenia²⁵⁾ som analyzoval tematickou analýzou s cieľom zhromaždiť skupiny všetkých argumentov, ktorými hodnotitelia odôvodňujú potrebu podporiť či nepodporiť daný projekt. Postupoval som metódou otvoreného kódovania, kedy som kódy postupne rozširoval, až kým som nenachádzal nové argumenty pre podporu alebo proti nej. Pri saturácii všetkých argumentov som celý korpus kódoval znova s úplným súborom kódov.

Pôvodným cieľom bolo vytvoriť model ideálneho projektu, no vzhľadom na to, že v konečnom rozhodovaní dochádza k porovnávaniu jednotlivých projektov medzi sebou, zastávam názor, že skôr ako na kvalitách jednotlivých projektov záleží na tom, ktoré projekty považujú hodnotitelia za lepšie a ktoré za horšie v danom kole. Aké kritériá pri takomto radení majú, nie je možné zo samotných hodnotení zistiť. Len zriedkavo sa v hodnoteniach vyskytuje také, ktoré by jasne určilo, v ktorých kategóriách je daný projekt lepší ako ostatné. Napríklad: „Jeden z najlepšie pripravených projektov v tejto výzve, s jasným autorským zámerom a veľmi originálnym vizuálnym stvárnením.“²⁶⁾ Tvrdiť, že pre dané kolo boli najdôležitejšími faktormi autorský zámer a originalita by bolo nadinterpretáciou. Navyše, takáto analýza je limitovaná aj tým, že časť kritérií sa nemusí v textoch prejavovať, keďže hodnotenie námetov je prakticky žánrom samým o sebe so svojimi pravidlami. Časť kritérií môže byť skrytá a nemanifestovaná v hodnoteniach. Je možné, že časť kritérií nie je (vedome) zjavná ani samotným hodnotiteľom.²⁷⁾ Analýzu priorit hodnotiteľov teda považujem len za akúsi verejnú manifestáciu možných faktorov, ktoré môžu ovplyvňovať výber projektov, ktoré získajú podporu, a doplnenie širšieho kontextu v uvažovaní o fonde.

23) Termín prezentácia používajú administrátorky fondu v pozvánkach žiadateľom, ale fakticky nejde o prezentáciu — žiadateľ tu nemá príležitosť na súvislé predstavenie svojho projektu (pitching). V praxi je to priestor na zodpovedanie otázok, ktoré hodnotitelia voči žiadateľom majú.

24) Najpresnejšie možno profesionálne vnímanie fondu rekonštruovať na základe rozhovorov so samotnými filmármi. Tie sú súčasťou mojej dizertačnej práce s plánovaným dokončením v roku 2020.

25) Na jednotlivé hodnotenia odkazujem v tvare: Názov projektu, číslo pridelené fondom v tvare poradové číslo v danej výzve/rok-poradie výzvy/program, v ktorom bol projekt podaný. Takéto označenie má dvojakú funkciu: umožňuje rozpoznať, o ktorý film ide, a tiež dohľadať konkrétne hodnotenie. Jednotlivé hodnotenia sú dostupné online: Audiovizuálny fond. Online: <http://registracia.avf.sk/zobraz_ziadosti.php?program=vsetky>, [cit. 25. 3. 2018].

26) FELDVIDĚK//Horná Zem, 390/2012-3/1.2.4. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=4&x_id=1981>, [cit. 15. 2. 2017].

27) V hodnoteniach môžu hrať rolu aj osobné vkusové preferencie či osobné vzťahy so žiadateľmi. Tým v žiadnom prípade nechcem povedať, že by niektorí žiadatelia boli uprednostňovaní na základe osobných vzťahov s hodnotiteľmi, koniec koncov dôkaz k takémuto tvrdeniu som v hodnoteniach nenašiel, ale nevyklúčujem, že k takejto selekcii môže, možno len na nevedomej úrovni, dochádzať.

Zákonné podmienky a priority fondu

Audiovizuálny fond je verejnoprávnou inštitúciou, ktorá vznikla nadobudnutím platnosti zákona č. 516/2008 Z. z. o Audiovizuálnom fonde v znení neskorších predpisov 1. januára 2009. Zriadením fondu zanikol program Ministerstva kultúry SR AudioVízia, ktorý dovtedy podporoval audiovizuálnu tvorbu.

Od roku 2010 je AVF jedinou slovenskou verejnoprávnou inštitúciou, ktorá systematicky prerozdelenie verejných prostriedkov na podporu kinematografie.²⁸⁾ Na Slovensku existujú ešte dve verejnoprávne inštitúcie zabezpečujúce podporu umeleckých aktivít, kultúry a kreatívneho priemyslu. Fond na podporu umenia — ten prostriedky v sektore audiovizie, s výnimkou multimédií, prakticky neprerozdelenie, a Fond na podporu kultúry národnostných menšín — ten má špecifické zameranie na kultúru menšín.

V praxi vznik AVF znamenal, že od roku 2010 sa do kín začali dostávať filmy podporené vo výrobe (ale i v distribúcii) práve fondom. Fond začal zásadným spôsobom vplývať na filmový trh na Slovensku a v priebehu nasledujúcich rokov svoju pozíciu ešte posilňoval. Medzi rokmi 2010 a 2016 podporil fond vo výrobe (alebo vo vývoji) 80 % distribučných dokumentárnych filmov.²⁹⁾

Príjmy fondu, v zákone nazývané príspevkami, predstavujú v zásade dve zložky: priame príspevky zo štátneho rozpočtu schvaľované každoročne podľa zákona o štátnom rozpočte a príspevky od neštátnych subjektov, ktoré audiovizuálne diela užívajú, t.j. verejnoprávna televízia (5 % z príjmov za reklamu a telenákup); súkromné televízie (2 % z príjmov za reklamu a telenákup); prevádzkovatelia kín (0,03 eura za každú predanú vstupenku); distribútori audiovizuálnych diel (1 % z príjmov za distribúciu audiovizuálnych diel okrem príjmov z kín); prevádzkovatelia retransmisie (1 % z príjmov za poskytovanie retransmisie).^{30), 31)}

V období od vzniku fondu bola výška týchto príjmov relatívne stabilná s drobnou rastúcou tendenciou. V roku 2009 získal fond 95 % svojich prostriedkov od štátu, no v tomto roku boli tieto prostriedky minuté len na prevádzkové náklady, podpornú činnosť fond ešte nevykonával. V nasledujúcom roku získal fond veľkú podporu od štátu i od subjektov užívajúcich audiovizuálne diela a hospodáril so 7,4 milióna eur, pričom v nasledujúcich rokoch hospodáril s menším objemom prostriedkov, avšak s mierne rastúcou tendenciou. Na rok 2010 sa dotiahol až v roku 2016 s príspevkami vo výške 7,44 milióna eur. Z týchto príjmov tvoril priamy príspevok štátu podiel v rozmedzí 58 % až 66 %.

Tieto prostriedky fond využíva predovšetkým na poskytovanie dotácií (alebo kombinácie dotácie a pôžičiek, v prípade fyzických osôb štipendií) určených na tvorbu a realizá-

28) Na MK SR sa na prelome rokov 2016 a 2017 objavila výzva IROP-PO3-SC31-2016-5, v ktorej sa o prostriedky mohli uchádzať aj filmoví tvorcovia. Táto výzva nebola ale zameraná na podporu konkrétnych filmových projektov, ale na podporu kultúrnych a kreatívnych priemyslov, pričom jej cieľom bola tvorba nových pracovných miest v kreatívnych priemysloch.

29) Tieto dáta pochádzajú z vlastného výskumu autora na základe analýzy verejných dát fondu o podpore projektov. Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/zobraz_ziadosti.php?program=1&podprogram=12>, [cit. 15. 2. 2017].

30) Pozri § 23 až § 29 zákona č. 516/2008 Z. z. o Audiovizuálnom fonde v znení neskorších predpisov.

31) Drobnú časť príjmov (jedno až tri percentá v rokoch 2010 až 2016, 4,9 % v roku 2009) predstavovali administratívne poplatky platené žiadateľmi, úroky a ďalšie výnosy.

ciu audiovizuálneho diela, či už ide o dielo hrané, dokumentárne alebo animované, a to aj v koprodukcii s menšinovým podielom slovenského producenta. Na túto časť šlo počas rokov 2010–2016 75 % až 80 % rozpočtu alokovaného na prerozdelenie. Ďalej fond podporuje distribúciu a prezentáciu slovenských diel, a takisto festivaly, prehliadky a iné kultúrne aktivity súvisiace s audiovizíou s 12,5 % až 17 % alokovaných prostriedkov. Výskum, vzdelávanie a edičnú činnosť v oblasti audiovizie fond podporoval od svojho vzniku 2,5 % až 3 % rozpočtu a rozvoj audiovizuálnych technológií, predovšetkým kín, 5 % alokovaného rozpočtu.^{32), 33)}

Nie každý rok bývajú prerozdelené všetky finančné prostriedky, ktoré sú na to určené. V niektorých rokoch je teda fond účtovne v zisku. Avšak tieto nevyužité prostriedky môžu byť využité v inom roku, čo účtovne vedie k medziročnej strate. Tá je ale v celkovom rámci len zdanlivá (pozri tabuľku č. 1). Približne 6 % až 7 % celých nákladov predstavujú náklady prevádzkové: spotreba materiálu a energií, opravy, prezentácia fondu, mzdové náklady vrátane odvodov, cestovné náhrady, dane, odpisy majetku a ďalšie osobitné náklady.³⁴⁾ Zákon ale uvádza: „[f]ond je oprávnený použiť na vlastnú prevádzku najviac 5 % z celkovej sumy svojich príjmov.“³⁵⁾ Túto časť zákona dodržal fond len v roku 2010, keď na prevádzkové náklady použil 4,99 % svojich príjmov, v nasledujúcich rokoch túto hranicu vždy prekročil, dokonca viac ako o jeden percentuálny bod.³⁶⁾

Hlavnou prioritou fondu, minimálne z hľadiska vynaloženého množstva prostriedkov, je podpora vývoja a výroby filmov. Na ňu fond používa už spomínané dve tretiny rozpočtu a medzi rokmi 2010 až 2016 boli rozdeľované priemerne v týchto pomeroch: hrané diela³⁷⁾ 65 %, dokumentárne diela 18 %, animované diela 6 %, školské diela 2 % a koprodukcie 10 %. Tieto podiely naprieč rokmi nie sú stále. Ak sa zameriame na dokumentárne diela, tak najvyšší podiel alokovaných prostriedkov mali v roku 2013, keď dokumentárne projekty získali 23 % prerozdeleného rozpočtu v programe 1 určenom na tvorbu diel, a to na úkor hraných diel. Najnižšiu podporu získali dokumentárne projekty v roku 2016 (13 %), pričom výraznejšie boli v tom roku podporené diela hrané a koprodukčné.³⁸⁾ Podrobnejšie tieto pomery ilustruje obrázok 1.

Najvyšší podiel financií alokovaný pre hrané diela je pochopiteľný pre ich vysokú finančnú náročnosť. Kým však v sledovanom období bolo podporených 281 žiadostí na

32) Pre podrobnejší popis jednotlivých kategórií pozri §18 zákona č. 516/2008 Z. z. o Audiovizuálnom fonde v znení neskorších predpisov.

33) Podiely alokovaných prostriedkov upravuje dokument Štruktúra podporných činností na jednotlivé roky. Pozri Audiovizuálny fond, Archív štruktúr podpornej činnosti. 2018. Dostupné online: <<http://avf.sk/support/structurearchive.aspx>>, [cit. 19. 3. 2018].

34) V rámci Podprogramu 5 sa ešte prerozdeľujú prostriedky na Podporu audiovizuálneho priemyslu v Slovenskej republike podľa § 22a až § 22f, no doposiaľ ide o relatívne malú čiastku; za celé obdobie fungovania fondu bolo takto prerozdelených približne 780-tisíc eur, a to trom projektom.

35) § 23 ods. 5 zákona č. 516/2008 Z. z. o Audiovizuálnom fonde v znení neskorších predpisov.

36) V roku 2011 na vlastnú prevádzku použil 6,4 % príjmov, v 2012 6,9 %, v rokoch 2013 a 2014 zhodne 6,5 %, v roku 2015 historicky najviac — 6,9 % a v roku 2016 to bolo 6,6 % príjmov, ako ukazujú dáta z tabuliek s vyúčtovaním v záverečných správach.

37) Zámerne používam pojem „diela“ tak, ako ho používa aj fond, pretože z tohto rozpočtu nie sú podporované len solitérne filmy, ale i seriálové projekty.

38) Závěry spracované na základe výročných správ fondu z rokov 2010 až 2016. Audiovizuálny fond. Dostupné online: <<http://www.avf.sk/aboutus/annualreports.aspx>>, [cit. 10. 10. 2018].

hrané projekty z celkových 706, to je takmer 29 %. V prípade dokumentárnych projektov fond podporil 456 z 993 žiadostí, čo je bezmála 46 %.³⁹⁾ Napriek tomu, že autori dokumentárnych filmov bojujú s početnejšou konkurenciou, majú výraznejšiu šancu na úspech.

Priority fondu však možno vymedziť i kvalitatívne, nielen na základe rozpočtov. Audiovizuálny fond každoročne vydáva dokument Štruktúra podpornej činnosti Audiovizuálneho fondu na rok..., v ktorom pre daný rok definuje ciele a priority fondu. Štruktúra dokumentu sa v priebehu rokov výrazne nezmenila. Tieto dokumenty obsahujú jednak všeobecné vymedzenie priorít fondu (od roku 2011) a taktiež konkrétne priority na aktuálny rok k daným programom.

Zámerom priorít je [...] klásť v podpornej činnosti aktuálny dôraz na tie oblasti, ktoré vyžadujú zvýšenú pozornosť vzhľadom na svoju dôležitosť v kontexte audiovizuálnej kultúry a priemyslu alebo vzhľadom na svoj krízový stav a potrebu zabezpečiť ďalší rozvoj.⁴⁰⁾

Inými slovami, fond priority jednotlivých programov „využíva na zdôraznenie krátkodobých a strednodobých cieľov rozvoja audiovizuálnej kultúry a priemyslu“.⁴¹⁾ Pre tieto priority môže rada fondu účelovo viazať prostriedky na „zabezpečenie financovania tých projektov, prostredníctvom ktorých sa určené priority uskutočňujú v praxi“.⁴²⁾

V praxi táto špecifická podporná činnosť prebieha tak, že každoročne fond definuje isté priority, ktoré presahujú klasický rámec podpory kinematografického diela. Tieto priority môžu mať neskôr pri rozhodovaní komisie reálny dopad. Ak niektorý z predkladaných projektov spĺňa definované priority a komisia zároveň vyčerpá alokované prostriedky pre danú výzvu, môže rade navrhnúť projekt podporiť nad rámec možnosti výzvy.

V priebehu rokov sa tieto deklarované priority menili. Buď išlo o priority vo vzťahu k cieľovej skupine, ako napríklad diela určené pre detského diváka či mládež, alebo diela s dôrazom na medzinárodný distribučný potenciál. Mohlo ale ísť aj o priority tematické, napríklad o zobrazenie menších (roky 2010 a 2011) či historických udalostí (2015). Z týchto priorít bolo možné v niektorých rokoch vyčítať isté formálne akcenty, ako nekonvenčnosť a experimentálnosť v roku 2010, ale na druhej strane i volanie po žánrových dielach v roku 2016.

Spôsob, akým však boli tieto priority reálne v praxi naplňané, sa naprieč rokmi líšil. Napríklad v roku 2010 bol vypísaný špeciálny podprogram pre dokumenty s tematikou menších. Na strane druhej, pre dlhometrážne debuty (taktiež prioritou v roku 2010) podprogram vypísaný nebol. Od roku 2013 sú priority definované len slovne, a to spoločne

39) Pozri Audiovizuálny fond, Verejná databáza Audiovizuálneho fondu. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/statistiky_verejne.php>, [cit. 6. 7. 2018].

40) Štruktúra podpornej činnosti Audiovizuálneho fondu na rok 2010. Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://www.avf.sk/Libraries/Zakony_a_predpisy/Struktura_podpornej_cinnosti_na_rok_2010.sflb.ashx>, [cit. 10. 10. 2018]. Štruktúra podpornej činnosti Audiovizuálneho fondu na rok 2011. Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://www.avf.sk/Libraries/Zakony_a_predpisy/struktura_podpornej_cinnosti_2011.sflb.ashx>, [cit. 10. 10. 2018].

41) Štruktúra... 2013, 2014, 2015 a 2016. Audiovizuálny fond. Dostupné online: <<http://www.avf.sk/support/structurearchive.aspx>>, [cit. 10. 10. 2018].

42) Tamže.

pre hraný i dokumentárny film. Môžeme diskutovať o tom, či takto definované priority fondu majú teda priamy vplyv na podporované projekty.

Vo výbere podporených projektov sa totiž explicitne tieto priority fondu odrážajú len výnimočne, ak vôbec. Napríklad požiadavka na viacdrojové financovanie, ktorá bola prioritou pre rok 2010, sa síce v hodnoteniach objavuje, ale ani u jedného projektu som nenašiel, že by bol podporený práve pre to, že napĺňa túto prioritu. Obdobne je to aj s ďalšími prioritami. V súlade s názormi Kataríny Mišíkovej prezentovanými v úvode sa domnievam, že tieto vo verejných smerniciach definované priority majú len veľmi malý vplyv na reálny výkon rozhodovania komisií.

Kým sa dostanem k prioritám fondu, ktoré dokážeme vyčítať z jednotlivých hodnotení, v krátkosti sa zastavím pri oficiálne definovaných kritériách hodnotenia jednotlivých projektov. Tie sú hodnotené podľa troch samostatných skupín: I. projekt a jeho tvorivé zabezpečenie (umelecký, tvorivý a divácky potenciál projektu, spôsob spracovania, medzinárodný potenciál, obsadenie a realizačný potenciál tvorivého tímu a podiel slovenského zastúpenia na ňom), II. producentské zabezpečenie projektu (rozpočet, jeho primeranosť, producentská stratégia, kvalita realizačného plánu, miera účasti slovenských subjektov, odhadovaný profesijný prínos a ďalšie), III. kredit žiadateľa (doterajšia činnosť žiadateľa, jeho skúsenosti a skúsenosti koprodukčných partnerov).⁴³⁾ Niektoré z týchto kritérií možno jasne odčítať z jednotlivých hodnotení, napríklad divácky či medzinárodný potenciál. S inými, ako s mierou účasti slovenských subjektov v projekte, som sa v žiadnom z hodnotení nestretol. Aj preto som sa rozhodol analyzovať jednotlivé hodnotenia a pokúsiť sa definovať kritériá vyskytujúce sa v hodnoteniach, aj tie, čo sú tam „navyšé“. Ide o kritériá hodnotiteľov, ktoré sa v oficiálnych dokumentoch nevyskytujú.

Priority hodnotiteľov komisie dokumentárneho filmu

V snahe zodpovedať otázku, aké sú priority fondu, predovšetkým v oblasti dokumentu, som sa po zameraní na rozpočty a deklarované priority upriamil i na hodnotenia celovečerných dokumentárnych projektov, ktoré v sledovanom období vznikli a uchádzali sa o podporu na fonde. Z tematickej analýzy týchto hodnotení vyplýva, že jednou z prvých kvalít podporeného projektu by mal byť autor.

Môže byť „skúsený“ ako Paľo Korec⁴⁴⁾ alebo Pavol Barabáš,⁴⁵⁾ ktorého filmy dokonca robia „dobré meno slovenskej kinematografii [i] mimo domácej diváckej obce“ a majú „atrakciu a kultivovaný výraz“.⁴⁶⁾ Iný autor môže byť vnímaný ako „erudovaný“, napríklad

43) Audiovizuálny fond, Zásady, spôsob a kritériá hodnotenia žiadostí o poskytnutie finančných prostriedkov z Audiovizuálneho fondu na podporu audiovizuálnej kultúry. Dostupné online: <http://www.avf.sk/Libraries/Zakony_a_predpisy/VP_3_2018_Zasady_sposob_kriteria_hodnotenia_ziadosti.sflb.ashx>, [cit. 28. 11. 2018].

44) Čakáreň, 1407/2013-6/1.2.2. Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=3392>, [cit. 15. 2. 2017].

45) *Trou de Fer*, 673/2010-4/1.2.4. Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=878>, [cit. 15. 2. 2017].

46) Suri, 296/2013-2/1.2.2. Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=2695>, [cit. 15. 2. 2017].

Peter Hledík,⁴⁷⁾ „renomovaný“ ako Jaro Vojtek,⁴⁸⁾ kedy „kvalita jeho predošlých filmov“ je „zárukou pre projekt“.⁴⁹⁾ Autor môže byť hodnotený aj ako „skvelý [...] naviac osobne zaangażovaný v téme“ ako Martin Štrba,⁵⁰⁾ o ktorom tiež jeden z hodnotiteľov explicitne povedal, že jeho skúsenosti sú zárukou úspešného projektu: „[s]kúsený kameraman a súčasne aj autor projektu a jeden z fotografov Slovenskej novej vlny je zárukou, že audiovizuálne dielo *Vlna verzus breh* bude kvalitné.“ Režisér môže mať tiež napríklad „[n]esporný režijný kreatívny prístup“ ako Lubomír Štecko.⁵¹⁾

Implicitne pozitívne môže byť hodnotený aj celý „realizačný tím“ ako v projekte Pavla Štingla.⁵²⁾ Explicitne pozitívne môže byť hodnotené „dostatočne kvalitné tvorivo-realizačné zázemie“ projektu Pavla Korca,⁵³⁾ „silný mladý autorský tím“ Romana Fábiana⁵⁴⁾ alebo „skvelé tvorivé zázemie“ Martina Šulíka.⁵⁵⁾

Predložený materiál môže svedčiť „o dlhodobej sústavnej a kvalitnej práci skúseného tvorivého tímu“ Ladislava Kaboša,⁵⁶⁾ pričom obdobný argument sa môže objavovať i v ďalšej žiadosti na dofinancovanie, kedy je realizačný tím dokonca „garanciou vysokej kvality diela“⁵⁷⁾ pričom Kabošov prístup bol v inej žiadosti⁵⁸⁾ ocenený ako „pohotový a zodpovedný“. Explicitne boli vo vzorke očakávania vyjadrené aj u Jana Gogolu ml.,⁵⁹⁾ kedy „[a]utorský team dáva silný predpoklad, že vznikne dielo nadčasové“.

Pavol Pekarčík, Ivan Ostrochovský a Peter Kerekes boli zas spoločne označení ako „renomovaní tvorcovia s rozsiahlou filmárskou a producentskou skúsenosťou“⁶⁰⁾ pričom

47) OPUSTENÝ VESMÍR, 251/2014-2/1.5.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=2863>, [cit. 15. 2. 2017].

48) CIGÁNI IDÚ DO VOLIEB (pracovný názov *Rómovia idú do volieb*), 705/2010-4/1.2.6.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=818>, [cit. 15. 2. 2017].

49) TAK ĎALEKO, TAK BLÍZKO..., 234/2013-2/1.2.2.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=2723>, [cit. 15. 2. 2017].

50) VLNA VERSUS BREH, 231/2013-2/1.2.2.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=2662>, [cit. 15. 2. 2017].

51) ŠTVOREC V KRHU, 693/2010-4/1.2.4.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=956>, [cit. 15. 2. 2017].

52) EUGENIOVE, 403/2012-3/1.2.7.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=2070>, [cit. 15. 2. 2017].

53) EXPONÁTY, ALEBO PRÍBEHY Z KAŠTIELA (prac. názov *Exponáty, alebo obrázky z kaštieľa*), 346/2012-3/1.2.5.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=2067>, [cit. 15. 2. 2017].

54) BANÍCKY CHLEBÍČEK, 330/2012-3/1.2.5.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=2026>, [cit. 15. 2. 2017].

55) MILAN ČORBA, 204/2014-2/1.2.2.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=4017>, [cit. 15. 2. 2017].

56) VŠETKY MOJE DETI / ALL MY CHILDREN, 158/2011-2/1.2.4.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=1114>, [cit. 15. 2. 2017].

57) VŠETKY MOJE DETI, 1528/2012-4/1.2.4.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=2263>, [cit. 15. 2. 2017].

58) FARBY PIESKU, 584/2011-3/1.2.1.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_id=1398>, [cit. 15. 2. 2017].

59) EXKURZIE, 373/2012-3/1.2.4.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=2085>, [cit. 15. 2. 2017].

60) ZAMATOVÍ TERORISTI — produkcia, 679/2010-4/1.2.4.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=816>, [cit. 15. 2. 2017].

Ostrochovský i v ďalšom svojom projekte⁶¹⁾ disponoval „skúseným realizačným tímom“, ktorého súčasťou bol aj „M. Šmok [, ktorý] má skúsenosti s nakrúcaním historických dokumentárnych filmov a seriálov“. Matej Mináč⁶²⁾ má zas „viacročné skúsenosti v audiovizuálnej tvorbe“, čo „je zárukou vzniku kvalitného audiovizuálneho diela“. Niekedy je však dôležité, aby autorka „veľmi dobre poznala“ hlavného hrdinu „a ich blízky vzťah jej umožní zachytiť veľmi osobné rozhovory“ ako Alene Čermákovéj.⁶³⁾

To boli všetky pozitívne prívlastky a odôvodnenia spojené s autorom, ktoré sa v korpuse vyskytli. Negatívne prívlastky som v korpuse našiel tri⁶⁴⁾ a všetky sa vzťahovali k neskúsenosti. Raz viedli k nepodpore projektu, pretože autor, Jaroslav Matoušek,⁶⁵⁾ „bez predchádzajúcich skúseností s profesionálnou tvorbou“ predložil „veľmi náročný projekt“. Miro Drobný⁶⁶⁾ zas disponoval tvorivým tímom, ktorý mal „bohaté profesionálne skúsenosti, ale nie v hlavných tvorivých profesiách“. Tu však dôvodom nepodpory nebol len autorský tím, ale hodnotitelia viacnásobne pomenovali projekt ako nepripravený, vnímali ho ako reklamný alebo projekt, s ktorým nechcú spojiť „značku fondu“.⁶⁷⁾ Paradoxne bol hodnotený projekt Jany Čavojskej a Vladimíra Kampfa,⁶⁸⁾ v ktorom „tvorivý tím nemá skúsenosti s realizáciou filmov“, ale samotný projekt podporený bol. Aj keď sa v hodnoteniach objavujú i ďalšie výhrady, napríklad k spracovaniu ukážok či nezabezpečeniu koproducentov. Jediným pozitívnym hodnotením v tejto žiadosti bolo vyslovenie viery v „nadpriemerný tvorivý a umelecký potenciál“ tohto projektu. To dokazuje, že osoba autora nie je jediným kritériom podpory. Koniec koncov, i u autorov, ktorí boli hodnotení pozitívne, boli vyzdvihovalé i ďalšie kvality projektov.

Za ne môžeme považovať zaujímavú či spoločensky prínosnú tému alebo tému, na ktorú „dokument na Slovensku chýba“.⁶⁹⁾ Zmienok vyzdvihujúcich tému som v korpuse našiel v šiestnástich projektoch. Išlo o témy menších a znevýhodnených skupín,⁷⁰⁾ národnej

61) GARDA, 702/2011-3/1.2.1. Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=1467>, [cit. 15. 2. 2017].

62) ZUZANA MINÁČOVÁ — VŽDY MOŽNO ZAČAŤ 20. stor. a začiatok 21. stor. očami slovenskej fotografky, 254/2014-2/1.2.2. Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=3874>, [cit. 15. 2. 2017].

63) ANTON SRHOLEC — CESTA, PO KTOREJ SOM IŠIEL, 852/2014-6/1.2.2. Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=4568>, [cit. 15. 2. 2017].

64) Pripomínam, že som analyzoval len hodnotenia celovečerných projektov, ktoré nakoniec boli realizované, a projektov, ktoré vstúpili do kín. Predpokladám, že v korpuse nepodporených, nikdy nezrealizovaných projektov, by som takýchto hodnotení našiel omnoho viac.

65) AKCEPTÁCIA, 1526/2013-6/1.2.2. Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=3291>, [cit. 15. 2. 2017].

66) RYTMUS: SÍDLISKOVÝ SEN, 1446/2012-4/1.2.4. Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=2356>, [cit. 15. 2. 2017].

67) Tamže.

68) DANUBE STORY, 1499/2012-4/1.2.5. Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=2443>, [cit. 15. 2. 2017].

69) ANTON SRHOLEC, c. d.

70) CIGÁNI IDÚ DO VOLIEB, c. d., VŠETKY MOJE DETI, c. d., FELVIDÉK — HORNÁ ZEM, 1377/2011-1/1.2.1. Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=1585>, [cit. 15. 2. 2017]. FELVIDÉK — HORNÁ ZEM, 390/2012-3/1.2.4, c. d., TAK ĎALEKO, TAK BLÍZKO..., c. d., ABSOLVENTI, 1555/2011-4/1.2.4. Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=1566>, [cit. 15. 2. 2017].

identity,⁷¹⁾ filmy venujúce sa historickým udalostiam, ideálne s presahom do súčasnosti,⁷²⁾ filmy tematizujúce náboženstvo⁷³⁾ či umenie, predovšetkým to audiovizuálne.⁷⁴⁾ Kým hodnotenie autora a jeho tímu oficiálne dokumenty fondu priamo predpisujú, hodnotenie témy a jej spoločenského prínosu už predpísané nie je. Takže niektoré kritériá sú predpísané, iné zas vychádzajú z osobných postojov a priorít hodnotiteľov.

Okrem otázky autora a témy sa v hodnoteniach objavuje množstvo ďalších kritérií. Pravidelne sa v žiadostiach objavuje výhrada voči spracovaniu či pochvala podrobného rozpracovania, čím sa myslí hľadisko vizuálnej a režijnej formy finálneho projektu, primeraného rozpočtu, zabezpečeného koprodukčného vkladu a dobrého, ideálne medzinárodného, distribučného potenciálu. Dobře spracovaný projekt má mať dobré vizuálne materiály (trailer) a musí byť zrozumiteľne napísaný. Čo presne však tieto kategórie znamenajú, nie je možné exaktne určiť. Netvrdím, že ide len o dojem hodnotiteľov, avšak pravdepodobne ide iba o napĺňanie ich nikde nezaznamenatej predstavy ideálneho rozpracovania. Z tohto hľadiska je námet podávaný na Audiovizuálny fond samostatný žáner, ktorého pravidlá sa utvárajú v praxi práve cez odozvu, ktorú jeho autori od hodnotiteľov získavajú.

Potenciálny dokumentárny film sa musí ešte často zlučovať s predstavou hodnotiteľov o tom, čo je to dokumentárny film, teda nemá byť komerčný a má byť pre značku AVF prínosom (pozri príklad filmu Mira Drobného vyššie). Zároveň ale nesmie byť omnoho drahší ako ostatné projekty, inak nebude v možnostiach fondu projekt (plne) podporiť, ako sa objavuje naprieč hodnoteniami.

Z vyššie uvedeného vyplýva, že model *ideálneho projektu* je v zásade všezahrňajúci. Preto dochádzam k záveru, že komisia ako celok (v zmysle agregovaných názorov jej jednotlivých členov) nemá špecifické priority a záleží jej na kvalite projektu po všetkých možných stránkach od schopností a skúseností autora cez zaujímavú alebo spoločensky prínosnú tému po kvalitne a podrobne vypracovaný projekt z hľadiska spracovania scenára i predstavy o forme, pripraveného vyváženého rozpočtu, ideálne s koprodukčným vkladom, a dobrého distribučného potenciálu. Žiadosť na výrobu by mala obsahovať i zaujímavé vizuálne ukážky a zároveň musí projekt zapadať do vkusu hodnotiteľov a ich predstáv o tom, čo je komerčné alebo čo by sa so značkou fondu malo spájať.

Argument, že sú dôležité mnohé aspekty a komisia nemá len jednostranne definované priority, podporuje i fakt, že v hodnoteniach sa explicitne objavuje pomeriavanie jednotlivých projektov, ako napríklad v hodnoteniach k filmu FELVIDĚK — HORNÁ ZEM (Vladislava Plančíková, 2014), o ktorom jeden z členov komisie píše: „[j]eden z najlepšie pripravených projektov v tejto výzve, s jasným autorským zámerom a veľmi originálnym

71) KREHKÁ IDENTITA — produkcia, 720/2010-4/1.2.5.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=801>, [cit. 15. 2. 2017].

72) LYRIK, 288/2012-3/1.2.4.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=1994>, [cit. 15. 2. 2017]. GARDA, c. d., BANÍCKY CHLEBÍČEK, 330/2012-3/1.2.5.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=2026>, [cit. 15. 2. 2017]. EXKURZIE, c. d., EUGENIOVE, c. d.

73) ARCIBISKUP BEZÁK ZBOHOM... (pracovný názov Príbeh arcibiskupa Róberta Bezáka), 1492/2013-6/1.2.2.Audiovizuálny fond. Dostupné online: <http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=3299>, [cit. 15. 2. 2017].

74) VLNA VERZUS BREH, c. d., MILAN ČORBA, c. d., ZUZANA MINÁČOVÁ, c. d.

vizuálnym stvárnením.⁷⁵⁾ Som presvedčený, že rozhodnutia sa dejú na základe porovnávania jednotlivých projektov, čo ešte zvyrazňuje požiadavku na naplnenie všetkých kategórií ideálneho projektu. Podobne sa totiž rozhodovalo i v grantovom programe MK SR AudioVízia, čo popísal Peter Michalovič: „[k]aždá komisia má k dispozícii určitý balík financií a určitý počet projektov. Vzájomným porovnávaním potom dospeje k tomu, čo považuje za kvalitné, a tým projektom sú pridelené financie na realizáciu.“⁷⁶⁾

To, že sú projekty často zoradené podľa preferencií jednotlivých členov a následne sú im pridané body tak, aby bolo dosiahnuté toto poradie, mi potvrdili i dvaja z členov komisie, ktorých identitu zámerne anonymizujem.⁷⁷⁾ Takáto prax je ale v zásade v rozpore s nastavením mechanizmu hodnotenia, pretože poradie by malo určiť hodnotenie jednotlivých projektov a nie naopak. Ak by si komisia osvojila jasne dané kritériá fondom, tak by zostavovanie poradia jednotlivých projektov bolo jasným výstupom tohto hodnotenia. Takto sa môžu do hry dostávať ďalšie nevyslovené či nevedomé kritériá hodnotiteľov. To nemusí byť nutne ani pozitívne, ani negatívne. Aký vplyv na výber podporených projektov by to malo, je ťažké predpokladať. Myslím si, že takýto systém by bol prehľadnejší pre tých producentov, ktorí nedokážu preferencie jednotlivých hodnotiteľov odhadnúť dostatočne komplexne. Napríklad preto, že ich osobne nepoznajú.⁷⁸⁾

Vznik fondu. Konflikt i zmierenie v rozprave v parlamente

V druhej časti tejto štúdie sa pokúsím zrekonštruovať verejný diskurz o Audiovizuálnom fonde naprieč poslednými rokmi. Zameriam sa na tri dôležité časti tohto diskurzu: financovanie fondu, jeho organizačnú štruktúru a transparentnosť rozhodovania fondu, pričom druhé dve na seba bezprostredne nadväzujú. Budem vychádzať z viacerých verejne dostupných materiálov. Najprv prinesiem závery analýzy prepisov rozpravy v Národnej rade Slovenskej republiky, keď zákon vznikal. Tie následne doplním o analýzu samotných dokumentov legislatívneho procesu (samotný zákon, jeho dôvodová správa a pozmeňovacie návrhy). Tieto dáta slúžia ako širší kontext pre mediálny diskurz. Jeho hlavnými aktérmi boli predovšetkým slovenskí dokumentaristi, ktorí sa k fungovaniu fondu verejne vyjadrovali. Tí spolu s nebohým právnikom Ernestom Valkom v roku 2010 pripravovali návrh novely zákona o AV fonde, ktorý mám k dispozícii a taktiež poslúži na definovanie širšieho kontextu.

75) FELVIDÉK — HORNÁ ZEM, 390/2012-3/1.2.4, c. d.

76) 15 rokov dokumentárneho filmu. *Kino-Ikon* 12, 2008, č. 1, s. 112. Pozri tiež Miroslav Vlček, Verejné prostriedky ako spôsob cenzúry. Požiadavky na vstup do rádu diskurzu slovenského dokumentu. In: Martin Kaňuch (ed.), *Iluzívne a antiiluzívne vo filme*. Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov v spolupráci so Slovenským filmovým ústavom 2018, s. 220–232.

77) V osobných rozhovoroch s autorom na prelome rokov 2017 a 2018.

78) Verejná prezentácia fondu cez samotné hodnotenia môže viesť k rôznym stratégiám jednotlivých producentov. Z doteraz realizovaných rozhovorov s producentmi som zistil, že niektorí tvrdia, že často hodnotenia nečítajú, iní ich čítajú, no neprispôbujú sa im a iní zas podávajú rovnaký projekt tak dlho, kým v konkurencii ostatných projektov obstoja alebo to komisiu „prestane baviť“. Tieto stratégie mi predstavili samotní producenti v rozhovoroch na prelome rokov 2017 a 2018. Zámerne neuvádzam ďalšie podrobnosti ani nepriradujem jednotlivé stratégie ku konkrétnym producentom, pretože výskum ešte stále trvá.

Predchodca Audiovizuálneho fondu, grantový program AudioVízia Ministerstva kultúry Slovenskej republiky, ktorý vznikol v roku 2004, bol podľa dôvodovej správy k predkladanému návrhu zákona o AVF schopný podporiť len 15 % požadovaných nákladov na vývoj, výrobu, produkciu a ďalšie činnosti v audiovizii.⁷⁹⁾ Tento stav bol normotvorcami vnímaný ako nedostatočný. Predovšetkým v kontexte nízkeho výkonu slovenskej kinematografie.

Vtedajší minister kultúry, Marek Maďarič (SMER-SD), v rozprave o vládnom návrhu zákona povedal, že účelom zákona je „zabezpečiť a vytvoriť podmienky na oživenie domácej audiovizuálnej tvorby a slovenskej kinematografie zvlášť“. Vyjadril tiež svoje presvedčenie, že v porovnaní s programom AudioVízia pôjde „o transparentnejší, nezávislejší systém financovania audiovizie a čo je najpodstatnejšie, systém, ktorý pre našich tvorcov, producentov, zabezpečí vyššiu finančnú podporu“.⁸⁰⁾ S odstupom času môžeme tvrdiť, že k navýšeniu finančnej podpory došlo. Program AudioVízia, podľa slov ministra v rozprave, prerozdieval približne 100 miliónov korún, čo je približne 3,3 milióna eur. V roku 2010 fond prerozdělil už 5,66 milióna eur a táto suma stále rastie. Jej nárast zabezpečilo práve viaczdrojové financovanie (vyššie spomínané príspevky iných subjektov, teda príspevky podľa paragrafov 24 až 28 zákona o AVF) a v nasledujúcich rokoch vyšší príspevok od štátu, ktorý je pre rok 2018 takmer dvojnásobný.

Práve isté aspekty viaczdrojového financovania boli kritizované Magdalénou Vášáryovou (SDKÚ, vtedy v opozícii) a v rovnakom vyznení i Tomášom Galbavým (SDKÚ). Podľa Vášáryovej bol prvým problémom fakt, že väčšina financií fondu pochádza od štátu, čo v čase nastupujúcej ekonomickej krízy považovala za riziko. Štátny príspevok sa mohol podľa zákona kedykoľvek zmeniť, a tak by mohol fond ľahko prísť o väčšinu svojich prostriedkov. NR SR sa ale nakoniec podarilo prijať pozmeňovací návrh zákona, podľa ktorého štátny príspevok do fondu „nesmie byť menší ako celková suma príspevkov [právnických] osôb, podľa § 24 až 28, za posledný kalendárny rok“.⁸¹⁾ Tým sa do zákona dostala istá garancia minimálneho príspevku zo strany štátu, čo ocenil aj minister Maďarič slovami, že podobný záväzok v pracovnej verzii zákona bol, no: „[n]arazili sme na ministerstvo financií, to poviem otvorene, ale v zásade budem rád, ak mi poslanci pomôžu a takýto záväzok v návrhu zákona bude. Takže ja ho akceptujem a ja s tým súhlasím.“⁸²⁾

Z dlhodobého hľadiska, v porovnaní s programom AudioVízia, množstvo prerozdelených prostriedkov filmárom výrazne vzrástlo. Od jeho vzniku až dodnes rastie i množstvo prerozdelených prostriedkov fondom, pretože narastá príspevok fondu od štátu. Ostatné organizácie prispievajú fondu relatívne stabilnou sumou. Obavy, že financovanie fondu nie je dlhodobo udržateľné, ktoré boli vznesené v rozprave, sa teda nepotvrdili, k čomu ale možno prispel i pozmeňovací návrh Vášáryovej k štátnemu príspevku do fondu. Predovšetkým ale za to môže fakt, že ministerstvo financií tento príspevok dlhodobo navyšuje.

79) Dôvodová správa k zákonu č. 516/2008 Z. z. o Audiovizuálnom fonde.

80) Rozprava k prvému čítaniu zákona z 27. schôdze NR SR, dňa 10. 9. 2008. *Poslanecká sněmovna Parlamentu České republiky. Společná česko-slovenská digitální parlamentní knihovna*. Dostupné online: <<http://www.psp.cz/eknih/2006nr/stenprot/027schuz/s027008.htm>>, [cit. 17. 10. 2018].

81) § 29 zákona č. 516/2008 Z. z. o Audiovizuálnom fonde v znení neskorších predpisov.

82) V roku 2017 došlo k ďalšej novelizácii zákona o Audiovizuálnom fonde vo veci štátneho príspevku cez zákon č. 138/2017 Z. z. o Fonde na podporu kultúry národnostných menšín a o zmene a doplnení niektorých zákonov. Podľa tejto novelizácie tvorí príspevok od štátu minimálne 6 miliónov eur.

Ďalší problém v oblasti financovania vyjadřila Vášáryová i k príspevkom iných organizácií, predovšetkým komerčných televízií. Zákon totiž v závere obsahoval prechodné ustanovenie, ktoré skracovali povolený čas, v ktorom mohla vtedajšia Slovenská televízia (dnes Rozhlas a televízia Slovenska) vysielat' reklamu.

Na druhej strane je časť jeho [Audiovizuálneho fondu] financií založená na ochote vysielateľov z licencie, to znamená hlavne TV JOJ a Televízie Markíza, zaplatiť do fondu do 35 miliónov korún ročne, spoločne 70. Vzhľadom na to, že by si títo vysielatelia mali do troch rokov rozdeliť medzi seba niekoľko 100-miliónový balík reklamy Slovenskej televízie, [...] dovoľím si vysloviť podozrenie, že možno len preto súhlasili s touto smiešnou platbou do fondu.⁸³⁾

Neskôr ešte tento argument doplnila: „týmto návrhom zákona jedna verejnoprávna inštitúcia likviduje druhú verejnoprávnu inštitúciu. To považujem za neudržateľné.“⁸⁴⁾ Nasledujúca nutnosť RTVS výrazne dofinancovať z tzv. „zmluvy so štátom“, čiastočne legitimizuje Vášáryovej obavy.

Vášáryová ešte k tomuto spôsobu financovania povedala: „[...] musíme si položiť otázku, či tento, mne to pripadá skôr až súkromný dohovor ministra s TV JOJ a Markíza, asi pravdepodobne nebude trvácny zdrojom financií pre fond.“⁸⁵⁾ I keď sa táto obava nepotvrdila, súkromní vysielatelia do fondu stále prispievajú. Žiaden súkromný dohovor sa síce nikdy fakticky nepotvrdil, no z hľadiska formovania diskurzu o fonde je toto tvrdenie pozoruhodné. Vášáryová ním totiž vytvára predstavu istých zákulisných dohovorov ministra a stavia sa do ostrého odporu voči jeho osobe a tiež fondu. Naznačuje isté podvádzanie, ktoré je spojené s diskurzom o fonde i neskôr.

Prvé mesiace fungovania fondu. Filmári verus Patrik Pašš

Prvýkrát fond rozhodol o prerozdelení finančných prostriedkov v marci 2010. S týmto obdobím sa spája množstvo kontroverzií. V prvej výzve fondu bola totiž takmer pätina všetkých prerozdelených prostriedkov udelená spoločnosti TRIGON PRODUCTION s. r. o. a Artreal s. r. o. Zakladateľom a štatutárom prvej je vtedajší predseda Rady AVF, Patrik Pašš, a v čele druhej spoločnosti stála toho času podpredsedníčka rady, Petronela Kolevská. Na tento stav upozornili filmári najprv v neverejnej výzve Audiovizuálnemu fondu. Následne sa s nimi 29. 4. 2010 stretla časť členov Rady AVF, kde členovia iniciatívy tlmočili, že: „pre budúce dobré meno tejto verejnej inštitúcie považujeme za nevyhnutné vyvozenie konkrétnej zodpovednosti za morálne a profesionálne zlyhanie Fondu.“⁸⁶⁾

83) Rozprava k prvému čítaniu zákona z 27. schôdze NR SR, dňa 10. 9. 2008. *Poslanecká sněmovna Parlamentu České republiky. Společná české-slovenská digitální parlamentní knihovna*. Dostupné online: <<http://www.psp.cz/eknih/2006nr/stenprot/027schuz/s027010.htm>>, [cit. 17. 10. 2018].

84) Tamže.

85) Tamže.

86) Za transparentný a spravodlivý Audiovizuálny fond. Dostupné online: <<https://sites.google.com/site/list-fondu/home>>, [cit. 25. 3. 2018].

Zodpovednosť nesie podľa nás predovšetkým predseda Rady Fondu Patrik Pašš, a to ako predseda riadiaceho orgánu fondu i ako najvýraznejší nositeľ konfliktu záujmov. Ako predseda Rady svojim podpisom menoval do funkcií členov odborných komisií, ktorí následne hodnotili žiadosti jeho spoločnosti, a zároveň je on osobou, ktorá v mene Fondu koná — čiže podpisuje aj zmluvy na pridelené dotácie.⁸⁷⁾

Tak prezentovali svoje hlavné výhrady autori výzvy cez svojich hovorcov Mária Homolku, Petra Kerekesa, Zuzanu Mistríkovú, Michala Strussa a Marka Škopa.

O ich výhradách však vtedajšia Rada AVF nerokovala, ako filmári upozornili ministra kultúry, Mareka Maďariča, vo svojom liste zo 17. mája, s ktorým text výzvy i svoje výhrady zverejnili. Pod túto výzvu sa neskôr podpísalo až 89 tvorcov a producentov. V liste Maďaričovi žiadali vyvodenie konkrétnej zodpovednosti za „morálne i profesionálne zlyhanie fondu“.⁸⁸⁾ Minister na portáli ministerstva kultúry reagoval, že odvolanie člena rady by bolo nezákonné a bolo by v rozpore s nezávislosťou fondu od ministerstva, ktorú filmári pred vznikom fondu požadovali.⁸⁹⁾

Mediálny ohlas bol na jednej strane strohý a vecný. Denník SME či portály mediálne.sk a webnoviny.sk uverejnili príznakovo nezafarbené správy s titulkami o tom, ako filmári od Maďariča požadujú odvolanie Pašša, kde sumarizujú list filmárov ministromi. O čosi príznakovejší je titulok bulvárnejšieho portálu topky.sk: „Bezradní filmári: Pašš v konflikte záujmov, mal by odísť“.⁹⁰⁾ I keď titulok vytvára dojem, že filmári nedokážu fungovanie inštitúcie, ktorá im prerozdeľuje prostriedky, ovplyvniť, samotný text správy je obdobne vecný ako vyššie uvedené správy.

Oproti vecným správam stojí článok Kristíny Kúdelovej pre kultúrnu sekciu denníka SME s titulkom „Filmári prežívajú druhú Kolibu“.⁹¹⁾ Titulok článku jasne odkazuje na historické udalosti privatizácie filmových štúdií na Kolibe, ktorá je dodnes vnímaná ako likvidácia slovenského porevolučného filmového priemyslu.⁹²⁾ V závere článku je ale ešte text režiséra Mareka Šulíka, s názvom „Asi sme príťažou“, ktorý ešte viac akcentuje vzťah, v ktorom filmári stoja „na odlišnej strane“ ako zástupcovia fondu. Šulík priamo píše:

Myslím si, že im prekážame, sme príťažou, riadia ďalší postup tak, že to celú situáciu iba komplikuje a ťažkuje. Hrajú s nami divadlo. Stojíme na dvoch odlišných stranách vo veci etiky, a to ma naplňuje trdnomyselnosťou. Podľa mňa by rada fondu

87) Tamže.

88) Otvorený list ministromi kultúry SR. Dostupné online: <<https://sites.google.com/site/listfondu/home/otvoreny-list>>, [cit. 25. 3. 2018].

89) Anon., MAĎARIČ: Odvolaním Pašša by som porušil zákon. 2010. *Aktuality.sk*, 27.05.2010. Dostupné online: <<https://www.aktuality.sk/clanok/164384/maďaric-odvolanim-passa-by-som-porushil-zakon>>, [cit. 25. 3. 2018].

90) Anon., Bezradní filmári: Pašš v konflikte záujmov, mal by odísť. *Topky.sk*, 18. 5. 2010. Dostupné online: <<https://www.topky.sk/cl/10/729479/Bezradni-filmari--Pass-v-konflikte-zaujmov--mal-by-odist>>, [cit. 25. 12. 2018].

91) Kristína Kúdelová, Filmári prežívajú druhú kolibu. 2010. *SME.sk*, 15. 5. 2010. Dostupné online: <<https://kultura.sme.sk/c/5372580/filmari-prezivaju-druhu-kolibu.html>>, [cit. 25. 3. 2018].

92) Pozri Václav Macek, c. d.

mala byť odvolaná a obsadená novými, čistými ľuďmi a nie pokrivenými byrokratmi. Je to možno naivné, ale ja som si už na seba zvykol.⁹³⁾

Kým sprvu Vášáryová pri vzniku fondu prezentovala len domnienky o výhodách, ktoré mal Maďarič z nového zákona o AVF čerpať, v tomto prípade už vidíme samotné udalosti, van Dijk by ich nazval akciami, ktoré nastavenie asymetrických vzťahov ukazujú. Navyše už v samotnom výroku Šulíka vidíme naratív „odlišných strán“, teda konfliktu my verzus oni. Táto asymetria sa presúva i do lexikálnej roviny. Marek Šulík sa jasne vyhraňuje voči reprezentantom fondu, ktorých nazýva pokrivenými byrokratmi, a stavia sa na stranu eticky čistejších.

Neskôr sa situácia boja filmárov proti predstaviteľom fondu, v tomto prípade konkrétne Zuzany Piussi proti Patrikovi Paššovi, vyhrotila podaním podnetu Zuzany Piussi a Maroša Beráka Európskej komisii na preskúmanie činnosti Audiovizuálneho fondu v súvislosti s poskytovaním neoprávnenej štátnej pomoci a porušovaním pravidiel na ochranu hospodárskej súťaže. Ťažiskom sťažnosti, ktorú formálne podával Maroš Berák, druhý konateľ vedľa Zuzany Piussi spoločnosti Ultrafilm s. r. o., bola domnienka, že príspevky fondu a príspevky STV zo zmluvy so štátom „deformuj[ú] trh a zvyhodňuj[ú] skupinu producentov, ktorí sú schopní ovplyvňovať rozhodovanie o verejných zdrojoch vo svoj prospech“.⁹⁴⁾

O zámere podať túto sťažnosť Piussi informovala fond listom 17. 3. 2010. Okrem odstúpenia Patrika Pašša žiadala i pozastavenie doterajších procesov rozdeľovania prostriedkov. Šmatlák jej oznámil, že k takémuto rozhodnutiu nevidí právny ani vecný dôvod.

Verím, že si uvedomujete možné dôsledky svojho podania Európskej komisii, ako aj dôsledky konania, ku ktorému ma vyzývate. Nevyhnutným a zákonným dôsledkom zastavenia činnosti fondu by totiž bolo najmä zastavenie mnohých aktivít v oblasti audiovizuálnej kultúry [...], a to až do definitívneho vyriešenia celej veci. Asi Vám vôbec nie je zrejmé, aký dlhý čas by si toto Vami požadované zastavenie činnosti fondu a „náprava súčasného stavu“ vyžiadali. [...] Ste pripravená niesť za vyvolanie takéhoto stavu osobnú zodpovednosť voči všetkým svojim kolegom a ďalším subjektom v audiovizii, ktorí by tak prišli o prácu aj možnosť uskutočniť svoje tvorivé alebo podnikateľské zámery? Ak by ste aj odpovedali na túto otázku kladne, musím Vašu požiadavku označiť za nezodpovednú voči celému audiovizuálnemu prostrediu.⁹⁵⁾

Vyššie uvedený citát je zaujímavý ako v rovine formálnej, tak v rovine obsahovej. Po formálnej stránke je zaujímavé priame adresovanie Zuzane Piussi, keď Šmatlák hovorí o jej „osobnej zodpovednosti“ za vyvolanie stavu, v ktorom by bol fond zrušený. V rovine obsahovej však takéto tvrdenie rozhodne neobstoí, pretože prípadný stav v rozpore s európskymi reguláciami nijakým spôsobom nezapríčinila Piussi a nenesie za neho právnu zodpovednosť, aj keď sa o dotácie v minulosti uchádzala, ako na inom mieste v liste podo-

93) Kristína Kúdelová, c. d.

94) Z formulára sťažnosti podaného 12. 5. 2011 Marošom Berákom dostupnom v archíve autora.

95) List M. Šmatláka adresovaný Zuzane Piussi dňa 29. 3. 2010. Dostupné online: <<https://www.slideshare.net/guestc27e91/avf-odpoved-na-list-z-piussi-29-3-2010>>, [cit. 25. 3. 2018].

tyka Šmatlák. Za možný protiprávny stav konfliktu záujmov či protiprávnej štátnej pomoci by sa v prípade rozhodnutia EK o pozastavení činnosti fondu mali zodpovedať (v prenesenom slove zmysle) zákonodarcovia, ktorí zákonne tomuto konfliktu nezamedzili, a minister, ktorý vymenoval členov rady (či riaditeľa) v možnom konflikte záujmov. EK nakoniec nerozhodla, že by v súvislosti s fondom šlo o protiprávnu štátnu pomoc.⁹⁶⁾

Zo strany Šmatláka ide teda o akýsi logický lapsus, možno až zámerný útok na osobu Zuzany Piussi cez snahu prisúdiť jej zodpovednosť za dôsledky pozastavenia činnosti fondu, a tým ju postaviť do zdanlivej opozície „voči všetkým svojim kolegom a ďalším subjektom v audiovizíi“. Takýto rétorický akt by mohol naznačovať potenciálnu zmenu aktérov stojacich na konfliktnej línii „my“ verzus „oni“. V prípade pozastavenia činnosti fondu mohla byť Zuzana Piussi, i vďaka tejto rétorike, označená ako tá, ktorá poškodila filmárom. Takáto stratégia ale nemala v diskurze väčšiu odozvu práve preto, že EK sa nerozhodla pozastaviť činnosť fondu.

V rovnakom období pracovala Zuzana Piussi, Maroš Berák a právnická kancelária Ernesta Valka na novele zákona o Audiovizuálnom fonde. Jedným z cieľov tejto novely bolo do zákona zaviesť ustanovenia, podľa ktorých sa vedľa členov odborných komisií (ako bolo v zákone od začiatku), nemohli o príspevok z fondu uchádzať ani členovia Rady AVF, ani jeho riaditeľ. Táto ich iniciatíva sa nedočkala zdarného konca.⁹⁷⁾

Problémy spojené s konfliktom záujmov boli vyriešené až s nástupom nového ministra kultúry, Daniela Krajcera (SaS). Fond totiž v auguste 2010 prijal smernicu, podľa ktorej sa o dotáciu nesmú uchádzať členovia odborných komisií, dozornej komisie, rady fondu, riaditeľ ani osoby im blízke.⁹⁸⁾ Tieto osoby ani nemôžu mať priamy podiel na projekte, ktorý sa o prostriedky uchádza. Či už ide o podiel producentský, distribučný alebo podiel majetkový na osobe žiadateľa.⁹⁹⁾ Tento stav pretrváva dodnes a upravuje ho Smernica o zamedzení konfliktu záujmov, vnútorný predpis AVF č. 2/2017 z 27. 6. 2017. V zákone také-

96) Odpoveď dostal Berák poštou, verejne dostupná nie je a sám Berák nevie, či ňou ešte disponuje. 16. 1. 2018 ma e-mailom informoval, že ju nevie nájsť.

97) Súčasťou tejto novely boli aj mechanizmy, ktoré mali podľa autorov zmierniť sústredenie moci v rukách rady fondu. Podľa súčasnej právnej úpravy radu vymenúva minister na návrh osôb pôsobiacich v audiovizíi. Podľa tejto novely mali byť členovia rady losovaní zo súboru navrhnutých kandidátov. „Táto metóda má zabezpečiť, že rada nebude z dlhodobého hľadiska pod priamym vplyvom žiadnej politickej strany ani podnikateľskej skupiny,“ píše sa v dôvodovej správe novely. Tento návrh bol právnikmi (nie je zrejmé, či šlo priamo o Valka alebo jeho kolegov, v poznámke je použitý plurál) komentovaný, že pri zaradení losovania by sa vytratila priama zodpovednosť ministrom, a teda za vylosovaných by nebol zodpovedný nikto. Vnútorne kompetencie fondu mala upraviť aj zmena voľby riaditeľa. Podľa súčasnej úpravy riaditeľa volí a odvoláva rada, podľa predloženej novely mal riaditeľa vymenúvať minister na základe výberového konania. Novela mala tiež do zákona zaviesť úpravu, ktorá by zamedzila konfliktu záujmov, podobne ako to robí vnútorný predpis fondu prijatý neskôr. Ďalej prináša povinnosť zverejňovať hodnotenia projektu (v súčasnom stave túto povinnosť ukladajú vnútorné predpisy), no novinkou v hodnotení je nutnosť finančnej analýzy projektu ešte pred posudzovaním odbornou komisiou. Kto presne by rozpočty hodnotil z novely, tak ako bola dopracovaná, nie je zrejmé.

98) Podľa § 116 Občianskeho zákonníka je blízkou osobou príbuzný v priamom rade, súrodenec a manžel; iné osoby v pomere rodinnom alebo obdobnom sa pokladajú za osoby sebe navzájom blízke, ak by ujmu, ktorú utrpela jedna z nich, druhá dôvodne pociťovala ako vlastnú ujmu.

99) Anon., Krajcie nebudú môcť žiadať ľudia blízki Audiovizuálnemu fondu. *Medialne.etrend.sk*, 16. 8. 2010. Dostupné online: <<https://medialne.etrend.sk/televizia/krajcer-o-dotacie-nebudu-moct-ziadat-ludia-blizki-audiovizualnemu-fondu.html>>, [cit. 25. 3. 2018].

to zakotvenie ale dodnes nie je. Každopádne takéto rozhodnutie výrazne zmiernilo konflikt filmárov a zástupcov fondu, ktorý sa až do roku 2013 neobnovil.

K zvýšeniu transparentnosti, a teda zmierneniu konfliktu filmárov a fondu, došlo aj vďaka zavedeniu povinnosti zverejňovať slovné hodnotenia komisie k jednotlivým projektom, ako aj bodovania týchto projektov, ktoré filmári v úvode roka 2010 tiež požadovali. O tom, do akej miery tieto hodnotenia či bodovanie odzrkadľujú realitu rozhodovacieho procesu v komisii, som uvažoval už vyššie.

Ďalším zo zaujímavých výsledkov vývoja v roku 2010 bol aj vznik Asociácie nezávislých producentov, ktorá združuje časť filmových profesionálov, ktorí v roku 2010 vystupovali proti fondu. Paralelne vedľa nej na Slovensku ešte funguje Slovenská asociácia producentov v audiovizíii (vznikla v roku 2001), kde je medzi zakladajúcimi členmi i spoločnosť Patrika Pašša. Toto delenie má teda na Slovensku i ďalší, inštitucionalizovaný rozmer.

Neskorší verejný diskurz o fonde. Dali ste nám úplatok?

Úpravou vyššie uvedených problémov mediálny diskurz o fonde neustal. V nasledujúcich rokoch sa fond ale väčšinou spomínal ako podporovateľ filmov, festivalov a kín. Dochádzalo k istému budovaniu značky fondu.

Výraznejší zásah do mediálneho priestoru vyvolala faktická poznámka Magdalény Vášáryovej v roku 2014 po vystúpení Mareka Maďariča pri mimoriadnej schôdzi NR SR, kde sa prerokovával opozičný návrh na odvolanie vtedajšieho premiéra Róberta Fica.

Ale, pán minister, keď už tak plamenne rečnite, chcela by som využiť túto príležitosť a verejne vás upozorniť, že v štruktúrach, ktoré ste postavili, napríklad Audiovizuálny fond, sa začína rozmáhať korupcia viacej, než bolo doteraz zvykom. Ja stále počúvam, že z jednej, z druhej strany zatiaľ vyžadujú 10 %, 10 % za to, že schvália projekt Audiovizuálneho fondu. Samozrejme, je veľmi ťažké získať dôkazy, ale počúvam to, pán minister. Ja viem, že ste nastavili tú štruktúru tak, že nenesiete žiadnu zodpovednosť, ale vy ste tú štruktúru takto postavili a ja som to vtedy kritizovala, že nikto nebude zodpovedný, že nikto neponesie zodpovednosť.¹⁰⁰⁾

Na toto vystúpenie reagoval riaditeľ fondu Šmatlák zaslaním e-mailu všetkým žiadateľom, v ktorom sa ich pýta, či sa stretli s korupciou pri poslednej výzve. Následne Vášáryová pozvala na stretnutie rady fondu, no podľa zápisov z rád tam neprišla. Pre Denník N reagovala: „[t]ento e-mail je pre mňa dôkazom, že tá korupcia tam je. Takto postupovali v komunistickom režime: Vy, ktorí ste od nás závislí, usvedčte nás, že nie sme korupční. To kde sme?“¹⁰¹⁾ Znova vidíme objavovanie sa opozície my (Vášáryová, SDKÚ, filmári) a oni (Maďarič, SMER-SD, fond).

100) Rozprava z dňa 10. 11. 2014. *MediaPortál. Národná rada Slovenskej republiky*. Dostupné online: <<http://tv.nrsr.sk/transcript?id=131983>>, [cit. 25. 3. 2018].

101) Monika Tódová: Dali ste nám úplatok? Pýta sa umelcov Audiovizuálny fond. *Denník N*, 20. 11. 2014. Dostupné online: <<https://dennikn.sk/4477/dali-ste-nam-uplatok-pyta-sa-umelcov-audiovizualny-fond>>, [cit. 25. 3. 2018].

Na e-mail od fondu reagoval i režisér Peter Begányi.

Problém fondu tkvie v práci takzvaných odborných komisií. Korupcia vo všeobecnosti nie je nič iné ako skutočnosť, že niektorí uchádzači o verejný zdroj majú menšie šance ako iní, hoci predkladajú kvalitné projekty za oveľa výhodnejšiu cenu. Radšej sa dôkladne pozrite na prepojenia jednotlivých členov komisií a žiadateľov, ktorým sa najviac darilo.¹⁰²⁾

Vidíme teda, že podozrenia z transparentnosti výberu podporených projektov pretrvávajú aj po systémových zmenách vo fungovaní fondu. Vytráca sa explicitná opozícia filmári verus fond, pretože do otvoreného sporu s fondom nevstúpil žiaden filmár, no vo vyjadreniach ostáva stále implikovaná. Ilustruje ju práve Begányiho výrok o tom, že niektorí uchádzači majú menšie šance ako iní. Môže to tiež znamenať, že diskurz založený na opozícii filmári verus fond sa premení na diskurz založený na spore viac a menej úspešných filmárov z hľadiska udelenej dotácie.

Diskusia

Pozoruhodne sa vyvíjal mediálny diskurz o fonde i v čase písania tohto textu. Do verejnej debaty o fonde znova vstúpil Maroš Berák, ktorého podnety viedli stranu SaS k príprave novely zákona o AVF.¹⁰³⁾ Momentálne je tento spor v mediálnom diskurze reflektovaný ako spor filmárov a poslancov, pričom filmári sa búria proti snahám poslancov SaS meniť status quo. To, že iniciátorom tejto zmeny je filmár Maroš Berák, je pre médiá nedôležité. A to je zaujímavá premena, pretože, ako som ukázal vyššie, boli to práve filmári, medzi nimi Berák, ktorí chceli status quo meniť. To by mohlo ukazovať, že väčšina filmárov je už so súčasným stavom viac-menej spokojná, pretože proti navrhovanej zmene strany SaS vystúpilo množstvo relevantných organizácií i združení, vedľa fondu aj Slovenský filmový ústav, Slovenská filmová a televízna akadémia, Asociácia nezávislých producentov, Asociácia producentov animovaného filmu, Združenie prevádzkovateľov kín či predstavitelia filmových festivalov.¹⁰⁴⁾ Či už takýto výrazný odpor vyvolala spokojnosť so súčasným stavom, alebo len výrazná nespokojnosť s predkladaným návrhom, možno na základe mediálnych výstupov o fonde len ťažko rozhodnúť. Avšak s výnimkou tejto udalosti nie je téma Audiovizuálneho fondu pre médiá od roku 2014 príťažlivá.

U iných (nielen verejných) inštitúcií sa často stáva, že debatu o ich fungovaní vo verejnom diskurze otvorí rozhodnutie tejto inštitúcie, s ktorým časť verejnosti nesúhlasí.¹⁰⁵⁾

102) Tamže.

103) Pozri napríklad Matúš Kvasnička, Poslanci verus filmári. Budú filmy opäť kontrolovať politici? *Pravda*, 6. 6. 2018. Dostupné online: <<https://kultura.pravda.sk/film-a-televizia/clanok/472366-poslanci-verus-filmari-budu-filmy-opat-kontrolovat-politici>>, [cit. 25. 3. 2018].

104) Tamže.

105) Pozri napríklad Stanislav Stankoci – Bohunka Koklesová, Otvorený list Fondu na podporu umenia. Dostupné online: <<https://www.vsvu.sk/o-nas/aktuality/pozvanky/otvoreny-list-fondu-na-podporu-umenia>>, [cit. 16. 12. 2018] alebo anon., Kauza Fondu na podporu kultúry národnostných menšín: Pochybné tran-

V prípade Audiovizuálneho fondu môže ísť napríklad o podporenie projektu, ktorý bude v konečnom dôsledku nejakým spôsobom problematický. Slovenské mediálne prostredie na časť takýchto rozhodnutí fondu vôbec nereagovalo. Príkladom môže byť fikčný film Ondreja Šulaja *AGÁVA* (2016), zhodou náhod (?) produkovaný spoločnosťou Patrika Pašša, ktorý získal veľmi zlé kritické ohlasy. *AGÁVA* bola podporená veľkým finančným obnosom (500-tisíc eur z deklarovaného celkového rozpočtu 645-tisíc). Jej nízke kvality okrem kritikov tematizovali i filmári.¹⁰⁶ Nad paradoxom vysokej podpory a kritického neúspechu sa pozastavovala i odborná verejnosť.¹⁰⁷

Ako problematickejšie sa zdajú byť nedokončené projekty. V roku 2015 si skupina filmárov pýtala vyúčtovanie vtedy ešte len pripravovaného filmu *ÚNOS* (Mariana Čengel Solčanská, 2017) producenta Milana Stráňavu.¹⁰⁸ Ďalší z nedokončených filmov Milana Stráňavu uvádza ako argument v prospech zmeny fungovania systému Richard Sulík, predseda SaS, ktorá pripravuje vyššie spomenutú novelu zákona o AVF.¹⁰⁹ Ide o film *GENERÁL* (Mariana Čengel Solčanská), ktorého dokončenie je deklarované na rok 2019¹¹⁰ a od fondu dostal už bezmála deväťstotisíc eur. Natáčanie tohto filmu malo skončiť v máji 2018 a podľa Sulíka ešte ani nezačalo. Či bude film dokončený včas a ak nie, prečo, je rozhodne z produkčného hľadiska zaujímavé sledovať. Pre poznanie o tom, ako funguje mediálny diskurz o fonde, je ale zaujímavé to, že tak ako bol „nepriateľom“ v roku 2010 Patrik Pašš, tak sa v týchto dňoch obdobne stáva „nepriateľom“ Milan Stráňava. Avšak v oveľa menšom rozsahu. V snahe pochopiť fungovanie diskurzu o fonde bude dôležité sledovať, ako inštitúcia a prostredie, ktoré ju určuje (parlament a koniec koncov i filmári), zareagujú na terajšie dianie. Najdôležitejší bude ale predovšetkým vývoj po voľbách na jar 2020. V prípade, že by ministerstvo kultúry získala napríklad SaS alebo by mala silnú pozíciu v novej vláde a bola by schopná presadiť zásadné zmeny, mohlo by to znamenať i zmenu v samotnej inštitúcii AVF. Vzhľadom na vyššie zmienené problematické dotácie by mohla s takýmto zámerom získať veľa mediálneho priestoru.

sakcie a rodinkárstvo, OLaNO viní Most-Híd. *Nový Čas*, 6. 6. 2018. Dostupné online: <<https://www.cas.sk/clanok/702811/kaucha-fondu-na-podporu-kultury-narodnostnych-mensin-pochybne-transakcie-a-rodinkarstvo-olano-vini-most-hid>>, [cit. 16. 12. 2018].

106) V týchto súvislostiach bola spomínaná viacerými filmármi v rozhovoroch s autorom, ktoré sú súčasťou väčšieho výskumu autora a boli realizované na prelome rokov 2017 a 2018.

107) Pozri Václav Macek, *Hraný film v roku 2016*. In: Jana Dudková – Katarína Mišíková (eds.), *Slovenský film v roku 2016. Zborník hodnotiacich príspevkov z Týždňa slovenského filmu*. Bratislava: FTF VŠMU, SFTA, SFÚ 2017.

108) Iris Kopcsayová, *Filmári majú opäť spor s Audiovizuálnym fondom*. *SME.sk*, 14. 1. 2015. Dostupné online: <<https://domov.sme.sk/c/7573342/filmari-maju-opat-spor-s-audiovizualnym-fondom.html>>, [cit. 25. 3. 2018].

109) Richard Sulík, *Aj filmári sa musia držať pravidiel*, 2018. Dostupné online: <<https://dennikn.sk/blog/1146629/aj-filmari-sa-musia-drzat-pravidiel>>, [cit. 15. 7. 2018].

110) JMB Film and TV Production, *Generál*. Dostupné online: <<http://www.jmbfilm.sk/projekt/general-15>>, [cit. 15. 7. 2018].

Záver

Audiovizuálny fond v sledovanom období neovplyvňoval priemysel len prerozdelením dotácií, ovplyvňoval i správanie jednotlivých filmárov na úrovni istej politickej participácie a nepriamo viedol k vzniku ďalšej profesijnej štruktúry filmárov. Fond ako jediná verejná inštitúcia systematicky podporoval produkciu slovenských audiovizuálnych diel, pričom štatisticky mali so svojim projektom vyššiu šancu uspieť dokumentaristi. Aké sú ale reálne priority fondu či jeho hodnotiteľov, sa z analýzy nepodarilo jasne preukázať. Napriek tomu, že isté priority sú verejne deklarované. Analýza hodnotení v programe dokumentárneho filmu ukázala, že priority hodnotiteľov zahŕňajú široké spektrum kvalít (dokonca možno všetkých, ktoré by nám mohli napadnúť): od schopností a skúseností autora cez zaujímavú alebo spoločensky prínosnú tému po kvalitne a podrobne spracovaný projekt z hľadiska spracovania scenára i predstavy o forme, pripraveného vyváženeho rozpočtu, ideálne s koprodukčným vkladom a dobrého distribučného potenciálu. Žiadosť na výrobu by mala obsahovať i zaujímavé vizuálne ukážky a zároveň musí projekt zapadať do vkusu hodnotiteľov a ich predstáv o tom, čo je komerčné alebo čo by sa so značkou fondu malo spájať. Avšak projekty sú následne v hodnotení pomeriavané, pričom len výnimočne vieme, ktoré kritérium rozhodlo o tom, že je projekt považovaný za najlepší v danom kole. To môže znamenať istú formu čistého konkurenčného prostredia, v ktorom vyhráva ten najlepší, a to zo všetkých možných hľadísk. Čo to ale presne znamená, je veľmi subjektívne. Otázne ale je, či takýto spôsob hodnotenia možno, v zmysle nastavenia pevných kritérií platných naprieč širokou škálou projektov, vôbec nejako objektivizovať tak, aby neodrážal osobu a vkus hodnotiteľa.

Verejný diskurz o fonde od počiatku sprevádza rozdelenie na opozíciu „my“, stelesnenú časťou dokumentaristov i iných tvorcov, ale aj opozičných politikov, a skupinu „oni“ v osobách členov komisie, rady a riaditeľa fondu. Toto delenie, istá asymetria moci, sa prejavuje i diskurzívne v tom, ako sa jednotliví aktéri nazývajú a ako o sebe hovoria.

Sprvu toto delenie generovalo politické rozhodnutie, ktoré časť opozície spochybňovala ako potenciálny priestor na korupciu a následne ako nedostatočnú transparentnosť v rozhodovaní fondu. Takýto názor vznikol predovšetkým preto, že niektoré osoby filmárov boli členmi štruktúr fondu. Vo verejnom diskurze teda panovalo podozrenie, že niektorí filmári ovplyvňujú rozhodovanie fondu. I po systémových zmenách, ktoré zaviedli mechanizmy väčšej transparentnosti rozhodovania a zamedzili konfliktu záujmu, sa z času na čas vracajú argumenty o privilegovaných tvorcach. Je otázne, či ale existujú mechanizmy, ktoré by mohli tieto názory úplne eliminovať a zachovať aspekt slovenských hodnotiteľov či členov ďalších štruktúr fondu. Medzi niektoré návrhy patrí zaviesť prvok náhody pri obsadzovaní týchto funkcií. Protiargumentom ale je, že u takto nominovaných osôb sa zníži priama zodpovednosť inštitúcii či ministromi.

V budúcnosti bude zaujímavé sledovať ďalšie fungovanie fondu, kde sa dá očakávať predovšetkým navyšovanie príspevku štátu do fondu, keďže ide o dlhodobý trend a výkon slovenskej ekonomiky, napríklad rast HDP po roku 2009 tomu nahráva.¹¹¹⁾ Ak si fond za-

111) Pozri napríklad OECD DATA. Slovak Republic. Dostupné online: <<https://data.oecd.org/slovak-republic.htm>>, [cit. 27. 11. 2018].

chová svoju súčasnú podobu, tak bude zaujímavé sledovať, ako sa bude odrážať zloženie komisií na charaktere prerozdelených prostriedkov. Ako ale budú komisie zložené, je náročné predpovedať. Činní producenti totižto do týchto komisií nominovaní byť nemôžu, resp. nemôžu hodnotiť kolo, v ktorom sa uchádzajú o prostriedky. Z toho vyplýva, že k zásadným obmenám v komisiách asi dochádzať nebude, pretože nebude odkiaľ prizývať nových členov komisie. Ak teda došlo ku generačnej obmene na poli tvorcov, tak na poli aktérov rozhodujúcich o pridelených prostriedkoch pod vplyvom nastaveného systému bude môcť dôjsť až po tom, čo súčasní tvorcovia prestanú byť aktívni.

Podnetom pre filmových profesionálov k snahe vystúpiť vo verejnom diskurze o фонде môže byť aj to, ako jednotlivé projekty členovia komisií hodnotia. Tieto komisie totiž bývajú producentmi vnímané ako problémové a filmári na nich môžu reagovať rôzne. Avšak do mediálneho diskurzu sa práca komisií a koniec koncov ani deklarované priority fondu nedostávajú.

Pokiaľ nedôjde k zásadnej politickej zmene a následnej novele zákona o AVF, relatívne ustálený verejný diskurz o фонде sa bude pravdepodobne dlhodobo replikovať. Fond bude pokračovať v „budovaní značky“ a dá sa predpokladať, že podozrenia z korupcie či ne-transparentnosti sa budú periodicky vracieť. Takéto podozrenia môžu viesť k aktivite filmárov oveľa viac ako jednotlivé hodnotenia ich projektov či priority deklarované fondom. Ak by ale ministerstvo kultúry získali zástupcovia takej strany, ktorá by chcela fungovanie AVF zásadne transformovať alebo dokonca fond zrušiť, tak sa dá predpokladať, že i pôvodne kritickí filmári by sa fondu verejne zastávali.

Citované filmy

Absolventi — *Sloboda nie je zadarmo* (Tomáš Krupa, 2012), *Agáva* (Ondrej Šulaj, 2016), *Akceptácia* (Jaroslav Matoušek, 2015), *Anton Srholec* (Alena Čermáková, 2015), *Arcibiskup Bezák Zbohom* (Olga Záblická, 2014), *Banický chlebiček* (Roman Fábian, 2012), *Cigáni idú do volieb* (Jaro Vojtek, 2012), *Čakáreň* (Paľo Korec, 2015), *danubeStory* (Jana Čavojská, Vladimír Kampf, 2014), *Eugéniovina* (Pavel Štingl, 2013), *Exkurzia* (Jan Gogola ml., 2015), *Exponáty alebo Príbehy z kaštiela* (Paľo Korec, 2013), *Farby piesku* (Ladislav Kaboš, 2015), *Felvidék — Horná zem* (Vladislava Plančíková, 2014), *Garda* (Ivan Ostrochovský, 2015), *Generál* (Mariana Čengel Solčanská, 2019), *Krehká identita* (Zuzana Piussi, 2012), *Lyrik* (Arnold Kojnok, 2014), *Milan Čorba* (Martin Šulík, 2014), *Očami fotografky* (Matej Mináč, 2015), *Opustený vesmír* (Peter Hledík, 2015), *RYTMUS — sídliskový sen* (Miroslav Drobný, 2015), *Suri* (Pavol Barabáš, 2015), *Štvorec v kruhu* (Lubomír Štecko, 2013), *Tak ďaleko, tak blízko* (Jaro Vojtek, 2014), *Trou de fer: Železná diera* (Pavol Barabáš, 2011), *Únos* (Mariana Čengel Solčanská, 2017), *vlna vs. breh* (Martin Štrba, 2014), *Všetky moje deti* (Ladislav Kaboš, 2013), *Zamatoví teroristi* (Peter Kerekes, Ivan Ostrochovský, Pavol Pekarčík, 2013).

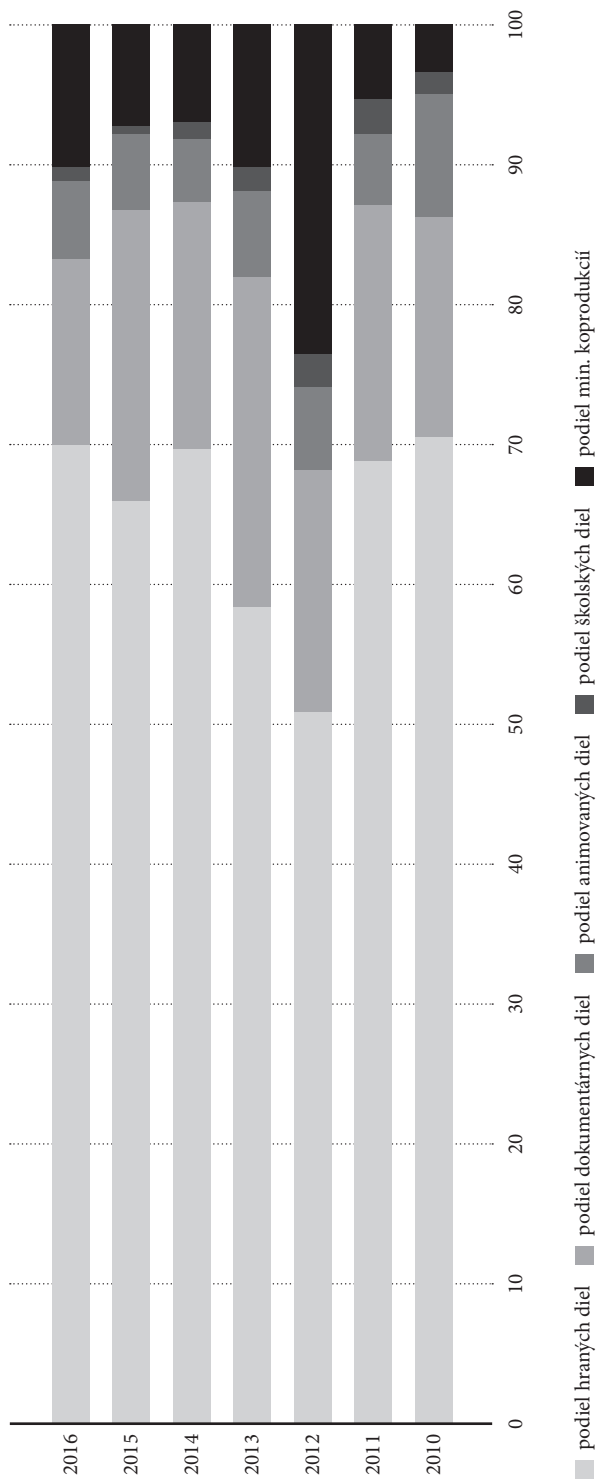
Miroslav Vlček (1990) je absolventom odboru mediálne štúdiá a žurnalistika na Fakulte sociálnych štúdií Masarykovej univerzity a doktorandom Ústavu filmu a audiovizuálnej kultúry Filozofickej fakulty Masarykovej univerzity. Vo svojom výskume sa zaujíma predovšetkým o slovenské producentské prostredie, do ktorého sám vstupuje i ako začínajúci producent, a tiež o oblasť dramaturgie ako nástroja uplatňovaného v audiovizuálnom priemysle.

Tabuľka č. 1. Zjednodušený prehľad príjmov a nákladov AVF

	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
Príjmy spolu	156 990	7 401 299	6 605 274	5 900 590	6 591 474	6 861 603	7 036 826	7 441 934
Ostatné príjmy	7 620	32 225	69 549	97 184	189 215	152 812	118 251	92 444
Príspevky od iných organizácií (§ 24 až 28)	—	2 869 074	2 725 725	2 303 406	2 291 758	2 619 291	2 423 575	2 436 892
Príspevok od MK SR (§ 29)	149 370	4 500 000	3 810 000	3 500 000	4 110 500	4 089 500	4 495 000	4 912 599
Náklady spolu	152 838	6 033 069	5 780 927	6 182 899	6 939 097	5 876 823	8 254 277	8 221 854
Prevádzkové náklady spolu	152 838	369 772	419 775	406 357	431 342	445 628	485 777	494 617
Prerozdelené prostriedky	—	5 663 297	5 361 152	5 776 542	6 507 755	5 431 195	7 768 500	7 727 237
HV (výnosy - náklady)	4 152	1 368 230	824 347	-282 309	-347 623	984 780	-1 217 451	-779 919

Zdroj: spracoval autor na základe výročných správ za roky 2009–2016.¹¹²⁾112) Audiovizuálny fond. Výročné správy. Dostupné online: <<http://www.avf.sk/aboutus/annualreports.aspx>>, [cit. 17. 10. 2017].

Obr. č. 1: Podiel jednotlivých typov diel na celkovom prerozdelenom rozpočte



Zdroj: spracoval autor na základe výročných správ za roky 2010–2016.¹¹³⁾

113) Audiovizuálny fond. Výročné správy. Dostupné online: <<http://www.avf.sk/aboutus/annualreports.aspx>>, [cit. 17. 10. 2017].

SUMMARY

Filmmakers Versus Slovak Film Fund*Study of an Institution from the Economic Perspective and from the Perspective of Public Discourse***Miroslav Vlček**

This study focuses on the Slovak Film Fund as a main funding option for Slovak film professionals. The film fund was created in 2009 and since then it has supported hundreds of projects: fiction movies, documentaries, animations but also reconstructions of cinemas, research project, etc. Since the beginning of the fund examples showing asymmetry in relations between filmmakers and the institution has come up and they can be traced in public discourse. This study provides deeper insight into how this discourse of asymmetry is created and how it reflects upon relations between filmmakers and the public institution of Slovak Film Fund. This discourse can also give rise to a movement that can call for the dissolution of the whole funding system as recent events indicate. This study has also shown that even clear formal criteria for choosing projects that are to be supported can in conclusion lead to a not so clear decision-making process.

keywords: film fund, film support policies, public discourse, documentary, Slovakia

klíčová slova: filmový fond, systém filmové podpory, veřejný diskurs, dokument, Slovensko

Ludmiła Władyniak

A High Contrast Portrait

Representations of the Czech-German Borderland in Recent Czech Film and TV Productions¹⁾

Introduction

The Nordic noir genre in cinema is the consequence of an equivalent literary genre rooted in the Scandinavian literature of the 1970s. In recent decades the crime novel has changed a lot. Focus has moved from crime itself to the setting of that crime. The solemn story of a murder was no longer attractive enough, so the writers started to pursue more and more original surroundings, including very-detailed portraits of social, cultural, historical, and political conditions.²⁾ As Eva Erdmann writes: “Even in fiction, film and the modern fairy tale, a daily murder ritual becomes boring in the long run if there are no other elements of suspense. These are created when the foreseeable riddle of the whodunnit is replaced by mysterious surroundings that the investigative troops explore; knowledge of the local environment becomes the fundamental competence necessary to investigative work.”³⁾ That rule is applied in contemporary crime film and TV productions all over the world that use the language and style of Nordic noir. According to Slavoj Žižek, a particular provincial reality, as a consequence of the processes of globalization, has become the compulsory setting for the modern detective fiction.⁴⁾

The Nordic noir wave in cinema “combines the subdued lighting and pronounced use of shadows typical of its American forebear with recognizably Nordic phenomena, climate

1) This paper was supported by funding from the project SVV-2017-260 462, Charles University, and is also a part of the project supported by the Charles University Grant Agency, GA UK No. 732216. I would like to thank Martin Hájek, Jan Hanzlík, and Tomáš Čížek for their inspiring comments, examples, and text suggestions. I am also grateful to Jakub Kozinski for his support throughout the writing process.

2) Eva Erdmann, ‘Nationality international: detective fiction in the late twentieth century’, in Krajenbrik Marieke and Kate M. Quinn (eds.), *Investigating identities: questions of identity in contemporary crime fiction* (Amsterdam: Rodopi, 2009), p. 12.

3) *Ibid.*, pp.18–19.

4) Slavoj Žižek, ‘Henning Mankell, the Artist of the Parallax View’, <<http://www.lacan.com/zizekmankell.htm>> [accessed 10 September 2018].

and seasonal conditions, light and language(s).⁵⁾ Despite the site-specific features of the Scandinavian climate and weather conditions, this makes it a highly adaptable genre that can easily be set in any local environment.⁶⁾ Consider the spread of both film adaptations of Scandinavian noir novels as well as original TV and film creations, such as *Wallander* (2008–2016); *The Killing* — both the original Danish *Forbrydelsen* (2007–2012) version, and later, the American one (2011–2014); and last but not least, the Danish-Swedish co-production *Bron/Broen* (*The Bridge*, 2011–2018). Set first around the Øresund Bridge, it was later localized to different national transboundary regions; for instance, the American-Mexican border in *The Bridge* (2013–2014), and the English Channel in *The Tunnel* (2013–2018). All of this was created from the “highly mobile subgenre” of Nordic noir.⁷⁾

In Czech cinema, over the last three years, we have been able to observe the emergence of productions attempting to follow the global trend by setting their stories in more ambiguous and exotic environments. First, there is one type of a setting for the productions: the Czech borderland region (formerly known as the Sudetenland). Second, the milieu has (un)purposefully become the center of the narrative. The borderland is not just “a less common film setting”. Due to its complex past and difficult present, it is also a significant place, both spatially and metaphorically, for contemporary Czech society. This results in a situation where Czech film and TV productions that use the Scandinavian noir stylization also become voices in the ongoing debate over the region and its true representation(s).

As Bourdieu wrote:

One can understand the particular form of struggle over classifications that is constituted by struggle over the definition of “regional” or “ethnic” identity only if one transcends the opposition that science, in order to break away from the preconceptions of spontaneous sociology, must first establish between representation and reality, and only if one includes in reality the representation of reality, or, more precisely, the struggle over representations in the sense of mental images, but also of social demonstrations whose aim it is to manipulate mental images.⁸⁾

Following this interpretation, in order to depict the issue in its fullest display, the study of borderland representations must include the study of different (mental) images that intersect or collide with one another. Consequently, the aim of this paper is to analyze representations of the borderland along with the meanings they create. The main focus is put on identifying what is being represented in the image mediated through Czech film and television productions that use the Scandinavian noir framing. To investigate this phenomenon, I have decided to focus on the productions that, according to the genre’s rules,

5) Pei-Sze Chow, ‘Traversing the Øresund: The Transnational Urban Region in Bron/Broen’, in Johan Andersson and Lawrence Webb (eds.), *Global Cinematic Cities: New Landscapes of Film and Media* (London; New York: Wallflower Press; Columbia University Press, 2016), p. 36.

6) Jakob Stougaard-Nielsen, ‘Nordic noir in the UK: the allure of accessible difference’, *Journal of Aesthetics & Culture*, 8:1 (2016), p. 2.

7) *Ibid.*, p. 3.

8) Pierre Bourdieu, ‘Identity and representation. Elements for a critical reflection on the idea of region’, in *Language and Symbolic Power* (Cambridge: Harvard University Press, 1991), p. 24.

could be classified as modern noir stories (all are set in the northern Czech-German borderland). Two of those productions are the television series *Pustina* (2016) and *Rapl* (2016), and one is the full-length movie *Schmitke* (2014).

The folklore of borderland

A borderland is a special place, with its own mythology, its own timing, and its own sense of borders. It is both a place and a symbol of power.⁹⁾ A borderland is also a place of different tensions. In today's Europe, where there are almost no internal borders, borderlands play a special role. On one hand, there are no observation towers, security gates, wire fences, etc., while on the other, the same center-periphery relation and feeling that "the world really ends here" is still there, as is the border, imaginative or material, some hundred meters to the north in the mountains.

The Czech-German borderland has undergone many political, social and ethnic transformations over the last hundred years. First, the most remarkable event that changed the landscape of the region was the forced migrations and ethnic expulsions following the Second World War. More than 2.5 million German Czechoslovaks living in the region were forced to move to Germany, and Czechs from various parts of Central and Eastern Europe (the Czech inlands, Eastern Slovakia, Volhynia, Transylvania, Carpathian Ruthenia) settled in their place.¹⁰⁾ The expulsion of Sudeten Germans is still a topic that divides Czech society. In research conducted in 2016 by the Public Opinion Research Centre, 37 % of the Czech population considered the expulsion justified. Almost the same number of people — 38 % — stated that the expulsion was not justified, and 25 % of the population had no opinion on the issue or were not interested in the topic.¹¹⁾ This points to the ongoing presence of the borderland's past in the Czech public debate (the moral aspects of the expulsion of Germans are also sometimes used or abused by politicians). The second important change is the 1989 fall of communism, which made nearby Germany an accessible, common destination, allowing transnational relations to be reestablished. The geopolitical shift in 1989 gave the region new possibilities and opened the borders with Germany. Moreover, the country's 2007/2008 inclusion in the Schengen area has consequently created a transboundary borderland region with no physical borders or border controls.

All three crucial moments influenced and shaped the condition of the region — from a German-speaking, economically strong part of the first Czechoslovak Republic; to a communist state region with closed borders that was focused on heavy industry; and fi-

9) Donnan Hastings and Thomas M. Wilson, 'Introduction: Borders, Nations and States', in *Borders. Frontier of Identity, Nation and State* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), p. 1.

10) Barbora Spalová, 'Remembering the German Past in the Czech Lands: A Key Moment between Communicative and Cultural Memory', *History and Anthropology*, vol. 28 (1) (2017), p. 84.

11) Sociologický ústav (Akademie věd ČR). Centrum pro výzkum veřejného mínění. Naše společnost 2016 — November 2016 [online]. Ver. 1.0. Praha: Český sociálněvědní datový archiv, 2017 [accessed 1 September 2018].

nally, to the place that suffered the most in the political, economic, and social transformation following the Velvet Revolution.¹²⁾

Nowadays, the borderland is an intersection of most of the current problems in Czech society: structural unemployment and poverty, socially excluded localities with Roma minorities,¹³⁾ drug production and consumption,¹⁴⁾ gambling,¹⁵⁾ specific electoral behaviour (corresponding with the borders of the former Sudetenland),¹⁶⁾ and extremely high over-indebtedness,¹⁷⁾ just to mention the most significant. The recent film and television productions set in the borderland seem not only to use this background for their stories, but actively play with it, making the static landscape a dynamic actor.

It is worth mentioning that between the years 1945 and 1989, the regional history or cultural regional affiliation had been officially removed and made forgotten. The main objective of the communist government was industrialization of the space and secularization of the society.¹⁸⁾ This created a new generation of the Czech people, completely unaware of the post-war events and the role of Germans in the history of Bohemia.¹⁹⁾ The situation changed after the Velvet Revolution when the symbolic boundaries between contemporary Czech reality and the Sudeten past disappeared. First, there was a discourse created in the center (defined through a center/margin relation, where “marginal ... is best defined in terms of the limitations of a subject’s access to power,”²⁰⁾ and center means possessing discursive tools to exercise power) by young people interested in the region; e.g., Antikomplex, an organization that, among others, published a lot of books covering the memories of those who had to leave and those who stayed after the war. Consequently, a public debate over the borderland, its silent post-war time, and its current shape has been opened. The expulsions have been included in the mainstream discourse on Czech society. A publication that is worth special attention is the book *Zmizelé Sudety*, which presents the changes in the landscape of the borderland. The book is a combination of photos putting “now” and “then” into contrast for comparison.²¹⁾ This is probably one of the most significant works when it comes to visual analysis of the borderland landscape af-

12) Eagle Glassheim, ‘Ethnic Cleansing, Communism, and Environmental Devastation in Czechoslovakia’s Borderlands, 1945–1989’, *The Journal of Modern History*, vol. 78, no. 1 (March 2006), pp. 65–92.

13) Karel Čada, ‘Social Exclusion of the Roma and the Czech Society’, in Michael Stewart (ed.) *The Gypsy Menace: Populism and the New Anti-Gypsy Politics* (London: C. Hurst & Co., 2012), pp. 67–81.

14) Pavla Lejčková, Viktor Mravčík and Josef Radimecký, *Srovnání užívání drog a jeho dopadů v krajích České republiky v roce 2002: Situační analýza v širším demografickém a socioekonomickém kontextu* (Praha: Úřad vlády ČR, 2004).

15) Barbora Drbohlavová, Martin Špolc, Zuzanna Tion Leštinová, Kateřina Grohmannová and Viktor Mravčík, ‘Socioekonomické souvislosti hazardního hraní’, *Adiktologie*, vol. 15 (4) (2015), pp. 377–86.

16) Martin Šimon, ‘Measuring Phantom Borders: The Case of Czech/czechoslovakian Electoral Geography’, *Erdkunde*, vol. 69 (2) (2015), pp. 139–50.

17) Mapa exekucí, <<http://mapaexekuci.cz/>> [accessed 1 September 2018].

18) Paul Bauer, ‘Territoire et mémoire en Bohême : la gestion post-socialiste du passé allemand le long de la frontière germano-tchèque’, *Annales de géographie*, no 686, (4) (2012), pp. 367–386. <https://www.cairn-int.info/article-E_AG_686_0367--territory-and-memory-in-bohemia.htm#no24> [accessed 10 May 2018].

19) Matěj Spurný, ‘Czech and German memories of forced migration’, *Hungarian Historical Review* vol. 1, no. 3–4 (2012), pp. 353–367.

20) Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, *Post-colonial studies. The Key Concepts* (London: Routledge, 2007), p. 121.

21) Antikomplex and associated authors, *Zmizelé Sudety* (Domažlice: Antikomplex / Český les, 2015).

ter 1989, although it deals only the temporal dimension. As it focuses on the changes in the material landscape and its elements throughout time, working with, as already mentioned, the metonymy “now” and “then”, with a very strong accent put on the fact that “then” usually means something better, both materially and aesthetically.

Slowly, following the economic, social, and political transformation of 1989, the region’s inhabitants have become more and more involved in the process of creating their own version of the region’s history. Paul Bauer points to the evolution of relations between society and space in the Czech-German borderland, highlighting that space is a key dimension in forming the past-oriented ties. A relation to the past is crucial in a region inhabited mostly by people without a regional family affiliation beyond three generations:

While the physical environment of social life can be seen as assisting studies in understanding how societies orient themselves in relation to their past, it is important to show that it is precisely through space that social ties with temporality are formed. While the physical environment of social life can be seen as assisting studies in understanding how societies orient themselves in relation to their past, it is important to show that it is precisely through space that social ties with temporality are formed. The structuring of the memories of a group takes place through the relations of that group to a specific space of reference, whether formulated as such in institutional frameworks (as “cultural memory”), or lived in the repetitiveness of daily life (as “communicative memory”). This assertion is one of the conditions for understanding how society establishes its relationship to its past, and the evolution of relations between society and space in the Czech border regions during the second half of the twentieth century.²²⁾

The described phenomenon — the common interest of the borderland inhabitants in the regional past²³⁾ is a bottom-up emancipating phenomenon, where finally the region itself can tell its own story. In the decolonization process, groups who had previously had no ability to speak, found a voice with which to tell their own stories and narratives. A similar pattern might be found in the Czech-German borderland. Petra Hanáková, in her analysis of Czech-German relations in Czech post-communist cinema,²⁴⁾ states that classical post-colonial terms might be problematic when applied to the study of the Sudetes as she finds those notions blurred, indefinite, and ethically problematic in this particular context. Having partially agreed with this statement, I would like to refer in my analysis to the frame of post-colonial center-periphery relation and the concept of the Other, as I find it crucial for the studied phenomenon.

22) Paul Bauer, ‘Territoire et mémoire en Bohême: la gestion post-socialiste du passé allemand le long de la frontière germano-tchèque’, *Annales de géographie*, no 686, (4) (2012), pp. 367–386. <https://www.cairn-int.info/article-E_AG_686_0367--territory-and-memory-in-bohemia.htm#no24> [accessed 10 May 2018].

23) Barbora Spalová, ‘Remembering the German Past in the Czech Lands: A Key Moment between Communicative and Cultural Memory’, *History and Anthropology*, vol. 28 (1) (2017), p. 84.

24) Petra Hanáková, ‘I’m at home here: Sudeten Germans in Czech postcommunist cinema’, in Ewa Mazierska, Eva Naripea and Lars Kristensen (eds.), *Postcolonial Approaches to Eastern European Cinema: Portraying Neighbours on Screen* (London: I.B. Tauris, 2014), pp. 91–114.

Assuming, as far as the Czech-German borderland is concerned, one might identify two different discourses — the former, created in the center, and the latter, created bottom-up in the place itself (the periphery) — then Czech noir productions are part of the first discourse. And as stated above, they chose the place (the Czech-German borderland) not only to be a static setting but, what is more, to be an active part of the story.

Theory and methodology behind the study

For the purpose of the study, I have decided to focus on Czech television and film productions: the television series *Pustina* (2016) and *Rapl* (2017) as well as the full-length movie *Schmitke* (2015). It must be mentioned here that there are other productions which have followed the Nordic noir genre; for example, the TV series *Vzteklina* (2018). Nonetheless, the analyzed sample was limited to productions portraying the northwestern part Bohemia. As stated above, those productions meet the genre requirements and could be classified as following the global noir trend in television and crime film productions: They are set in the Czech-German borderland, a peripheral place on the map of the Czech Republic; they play with light and weather conditions that imitate a Scandinavian climate; and create an atmosphere of *otherness* typical of the noir genre since “racism, marginalization and othering, are certainly dominant themes in much Scandinavian crime fiction, as well as, paradoxically, relevant perspectives on the ‘foreign’ appropriation, domestication and reception of Nordic noir.”²⁵⁾

In the study, I follow the created representations of the Czech borderland territories, based on Gillian Rose’s understanding of discourse as “a particular knowledge about the world which shapes how the world is understood and how things are done in it.”²⁶⁾ Art, as with any other human activity, also produces various discourses. Film and TV productions are part of this process. In order to deconstruct the discourse over the Czech borderland territories present on the screen, I apply the perspective of social semiotics that focuses on socially meaningful processes: “A social semiotic analysis aims to enable us to question the ways in which the tele-cinematic text presents ‘social reality.’”²⁷⁾ The aim of the study is to map those visual socially meaningful elements of the film and television series and, consequently, analyze them as a part of a discourse (knowledge) on the former Sudeten borderland region in the Czech Republic.

Visual social semiotics treats visual resources as having been invented to perform some special semiotic work. Kress and van Leeuwen (1996) use Halliday’s distinction of three kinds of semiotic work (the ideational metafunction, the interpersonal metafunction, and the textual metafunction) and propose their own distinction applied to images: “representational”, “interactive”, and “compositional”. The representational meaning stands

25) Jakob Stougaard-Nielsen, ‘Nordic noir in the UK: the allure of accessible difference’, *Journal of Aesthetics & Culture*, 8:1 (2016), p. 4.

26) Gillian Rose, ‘discourse I: text, intertextuality, context’, in *Visual Methodologies* (SAGE Publications, 2002), p. 136.

27) Rick Iedema, ‘Analysing film and television: a social semiotic account of Hospital: an Unhealthy Business’, in Theo van Leeuwen and Carey Jewitt (eds.), *Handbook of Visual Analysis* (SAGE Publications, 2004), p. 187.

for the representation of some sort of social world, the interactive meaning also shows a kind of interaction that is depicted by the picture (e.g. relations of power), and the compositional meaning follows the layout of an image, its composition, etc.

In the analysis, I focus on the representational meaning, especially in the context of space-based semiotics; in other words, the way things are in semiotic space — if and how are they connected through different visual tools such as colour or shape. Kress and van Leeuwen also propose visual syntactic patterns based on the function of relating visual participants to each other in meaningful ways.²⁸⁾ In the study I use a conceptual pattern; that is, how participants are represented “as being something, or meaning something, or belonging to some category, or having certain characteristics or components.”²⁹⁾

The images used in the study as a subject and proof for the analysis come from the official press materials distributed by the producers for promotional reasons. Therefore, my assumption is that those are the main representations through which filmmakers want their productions to be perceived. I find them crucial in the process of producing (visual) representations of the studied Czech borderland territories.

The representation

Schmitke is a movie mainly shot in the Ore Mountains (*Krušné hory*). The movie tells a story of a German engineer who constructs wind farms, some of which are on the Czech side of the Saxon-Bohemian border. As the film press kit states: “[T]he movie is set in modern Germany and Czech Republic, but mainly in some small town, on the border between two countries, somewhere in the forest on the mountain ridge. The film is a mix, with a light comedy flavour, of a crime drama and a documentary portraying today’s Sudetes that draws on the ‘magical realism’ of the place. Beside the main protagonist — Jul Schmitke (Petr Kurth) —, there are also the mountains. They seem to be a protagonist, as well, and similarly to Schmitke they were also almost completely destroyed and empty, but they put themselves together and life is again back to the Ore Mountains.”³⁰⁾ In this short movie description, the special role of the film setting is defined. It is not only a weird scenery or a picturesque landscape, but the mountains themselves receive a role in the movie. They become as important as the main protagonist. They reflect his problems — how to overcome a devastating life experience. The director sets the story in the Ore Mountains, using the borderland to better portray the plot. Nonetheless, the setting uses a lot of clichés; i.e. the most typically and frequently met visual representations of the Czech-German borderland — misty mountains; omnipresent poverty; tired, unhappy inhabitants; ghosts of the German past (the forest spirit with a German name Marzebilla, portrayed with fast and close or long and distant shots of a mountain forest).

The television crime series *Pustina* is similarly set in the northwestern borderland of Bohemia. As it is advertised in its press kit: “It is a place, where one might lose every-

28) Carey Jewitt and Rumiko Oyama, ‘Visual meaning: a social semiotic approach’, in Theo van Leeuwen and Carey Jewitt (eds.), *Handbook of Visual Analysis* (SAGE Publications, 2004), pp. 134–156.

29) *Ibid.*, p. 141.

30) *Schmitke* — press materials, 2015.

thing.³¹⁾ The slogan refers directly to the borderland region where the story is set and suggests the way in which it should be interpreted and understood: a periphery, a strange place, difficult to understand, and dangerous. This places the borderland within center-periphery relations, where periphery stands for something unknown, unfamiliar, difficult to predict, and mysterious. The series covers the story of a teenage girl who has gone missing and her family that is looking for her. The local politics, economic interests, and social structure of the borderland are all involved in the story, which is primarily focused on its criminal component. Although the series was expected³²⁾ to be something new to Czech crime television, it actually uses well-known visual representations of this film genre and plays with them, using ingredients “typical” of the borderland: poverty, unemployment, drugs, organized crime, prostitution, and corruption.³³⁾



Fig. 1: *Pure Sudety* — a photo from the exhibition and album published by well-known Czech photographer Jaroslav Kučera. The cover photo of the album also depicts a woman showing off her body in a prostitution-like pose. Zdroj: <http://www.jaroslavkucera.com/>

The other television series *Rapl*, produced by Czech Television (Česká televize), is set somewhere in the northwest, although the place is not specified. The series follows the established pattern: an outsider (somebody from the center — Prague) comes to the borderland peripheral area and starts to discover the place through the lens of a criminal investigation. The story is told in a way that the viewer sees the setting through the glasses of the main, center-oriented protagonist (a police investigator). *Rapl* consists of 13 episodes with different crimes to be solved, mostly connected to common, stereotypical problems of the Czech-German borderland, such as smuggling, prostitution, trafficking, etc.

The table below (table 1) sums up the main elements of the analyzed productions, proving that, despite the format (film and television series) and budget differences, they all use similar language to mediate representations of the Czech-German borderland.

Nonetheless, the aim of the analysis is not to stop, at this point, revealing the common features of Czech borderland movies and television series applying noir stylization. The

31) *Pustina* — press materials, 2016.

32) Petr Semecký, ‘Očekávaná Pustina má novou ukázkou a míří do zahraničí’, <<http://eurodenik.cz/kultura/ocekavana-pustina-ma-novou-ukazku-a-miri-do-zahranici>> [accessed 13 January 2018].

33) Compare the exhibition and album, published by the Czech photographer Jaroslav Kučera, *Sudety*, <<https://www.czechpressphoto.cz/detail-programu/94-61/jaroslav-kucera-sudety-prodlouzeno-do-22-1-2017/#foto-6>> [accessed 10 January 2018].

Table 1. Common features of Czech borderland movies and television series applying noir stylization

	Schmitke	Pustina	Rapl
Colonizer's perspective	yes	yes	yes
Nature-culture opposition	yes	yes	yes
Borderland's past	no	no	no
Negative image of local community	yes	yes	yes
Relations between gender and power	yes	yes	yes
Transboundary of region	no	no	no
Czech-German relations	yes	no	no
Question of belonging	yes	no	no

purpose of this study is to go further and answer the question: What is the meaning behind the representation(s)? Since it is typical for the noir genre to choose an exotic setting, what does it mean to choose the Czech-German borderland in the Czech context? The answers to those questions will be provided through the visual semiotic analysis of some of the common elements presented in the table above.

Settlers and newcomers

In *Schmitke* and *Rapl*, the viewer sees the borderland from the perspective of the newcomers and the production maintains this perspective throughout. This is an outside perspective — a view of the periphery from the center. There is no place for the local perspective or the inner perspective. In *Schmitke*, the center-periphery relation is strong, reinforced by the fact that this is a German perspective of a territory that used to be under German cultural influence and inhabited by a German-speaking population. The view from the outside, from somebody who comes to the land, is a colonizing perspective. But settlers are also colonizers in this context; nobody is indigenous apart from the forest ghost and the old lady, Aunt Inge. Her German fluency and name allow her to be identified as one with true Sudeten origins. But for her, there is no other direct link to the borderland's past. The same pattern might be observed in *Pustina*, where the German past is salient. The problem of destroying the village, which might bring back memories of the same practices during communist times, is welcomed by most villagers through silent agreement. The series portrays an indifferent local community, without roots in their place of living. In *Rapl*, we discover the place together with the main protagonist, a Prague detective who comes to the borderland town to help local police with their investigations. Again, the perspective is from the outside.

Culture and nature

The context of the postindustrial landscape in northwest Bohemia is an important part of the portrayed borderland. The very image of the industrial borderland is usually connect-

ed to two images: environmental devastation and heavy industry. Heavy industry, for which the region was once famous as well as the cause of much of the destruction, is now smaller and has changed its profile since the economic transformations in the aftermath of 1989.³⁴ The postindustrial state symbolizes this loss of power and a once prosperous and wealthy industrial zone. However, it still plays an important role in the region and is one of the region's employers and financial supporters. The analyzed productions (*Rapl*, *Schmitke*, *Pustina*) find this landscape attractive and refer to it.

In *Schmitke* there are wind farms in the very heart of the Ore Mountains which could be interpreted as a “new” and “green” industry in opposition somehow to the “old” and “environmental unfriendly” mining industry, typical of the borderland. The long, distant shots of the wind turbines, surrounded by forest and meadows, are used as intershots to provide the story with a proper context and contrast. In *Pustina* there is a mining industry that influences not only the shape of landscape, but also the life trajectories of inhabitants. The shots from the mine are also used as intershots and are part of the opening credits as well. Whereas the real indigenous protagonist becomes the nature, the rest — inhabitants, industry — are all colonizers coming to exploit the land. The conflicting nature-human culture is strong in *Schmitke* and *Pustina*; in *Rapl*, however, the nature is more a setting that is not as entwined in the main plot, instead acting as a referential point in the stories told.



Fig. 2: The mining scenery of the Sudetes. Gloom and grey dominate the borderland landscape. A still image from the television series *Pustina* (2016, Ivan Zachariáš, Alice Nellis)



Fig. 3: Wind farms — a new feature in the industrial landscape of the Sudeten borderland. A still image from the film *Schmitke* (Štěpán Altrichter, 2014)

34) Eagle Glassheim, ‘Ethnic Cleansing, Communism, and Environmental Devastation in Czechoslovakia’s Borderlands, 1945–1989’, *The Journal of Modern History* vol. 78, no. 1 (March 2006), pp. 65–92.

Displacement and belonging

It seems like the sun never shines on the borderland in the three analyzed productions: *Schmitke*, *Pustina*, and *Rapl*. The stylization of the camera suggests that the borderland is always grey and cold blue. There are no other shades or tones. Each and every shot portrays a gloomy November day. Whereas in Nordic noir movies the idea seems to suit the forecast conditions in Scandinavia, here, in the middle of Central Europe, even in the mountain countryside, it looks like a kind of pastiche and a purposeful usage of the technique, well-known in literature as pathetic fallacy — when nature reflects human emotions, very often through weather conditions³⁵). In effect, the borderland, presumably, looks much worse than in reality and the impression of displacement is highlighted. This turns the scenery into a perfect Nordic noir setting. It is a purposefully arranged mechanism that makes the productions follow the genre rules. But what might appear like stylization in order to provide viewers with a story about some strange, peripheral place, which, on the one hand, looks familiar thanks to visual intertextuality but, on the other, cannot be exactly placed on the map, also raises the very important question of regional belonging. The tools used to portray the place reflect and highlight a problem of regional identity and affiliation in the borderland that is very often raised in the center-generated discourses regarding the region. Although the question of uprooted inhabitants is still present in the debate over the former Sudeten borderland, the reality is more complex and, as described above, slowly changing since different social groups undertake bottom-up activities to establish their relation to the place they live in.

Power and gender

“Borders are not just good places to study symbolic boundaries; they are places of specific cultural relations which are based on particular temporal and spatial processes, which have been and continue to be significant to their attached and associated nations and states.”³⁶) In this context, the borderland reality resembles a small lens through which one can easily observe bigger macro process and relations. The analyzed productions reflect, with almost some of the social, economic, political, and cultural problems of present-day Czech Republic and the transnational region of the borderland.

There are already-established ways of portraying the power relations on the local level. The characters are as they are expected to be: villains disguised as rich investors/businessmen and ordinary inhabitants as lifelong losers who failed and never left. Corruption, drug usage, and prostitution are typical ways for making ends meet in the borderland reality. Living here is regarded as a lack of success. There are almost no characters who would happily choose their life to be spent in the region. What is more, it looks like this was not a choice of the protagonists themselves. The gloomy weather combined with the sad and lethargic people meeting every evening in the same local pub (a badly-furnished one from the late 1980s), provide the viewer with a strong feeling of fate and powerlessness over the place.

35) Edward Quinn, *A Dictionary of Literary and Thematic Terms* (New York: Facts On File, 2006), p. 316.

36) Donnan Hastings and Thomas M. Wilson, ‘Introduction: Borders, Nations and States’, in *Borders. Frontier of Identity, Nation and State*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), p. 16.



Fig.4: The local pub with various visual representations of the exposed and naked female body. A still image from the film *Schmitke* (Štěpán Altrichter, 2014)



Fig. 5 and 6: A prostitute — common female character in the borderland scenery. Left: a still image from the television series *Pustina* (2016, Ivan Zachariáš, Alice Nellis); Right: a still image from the television series *Rapl* (2016, Jan Páchl)

Women and gender relations also seem out of balance as the women of the borderland are mostly unhappy, fighting alone against the various forces of power over the borderland, and either play the good woman or fall into crime, prostitution, or are somehow disturbed. One of the main screenshots promoting *Pustina* is of a prostitute (see below), resembling the way women are portrayed in Jaroslav Kučera's album mentioned above. In *Schmitke*, the already discussed pub is full of various images of submissive and sexualized women's bodies — posters, calendars, paintings. This corresponds to the fact that there is no strong and positive female character in the movie. In *Rapl* men are those who come to the borderland to help resolve local problems, women are aside. The way borderland women are represented in the productions resembles the common pattern of portraying women in media and film generally: "Popular media such as film, television, newspapers, and magazines continue to frame (in every sense of the word) women within a narrow repertoire of types that bear little or no relation to how real women live their real lives."³⁷ The severe borderland reality is for men and about men. They try to own the place through

37) Carolyn M. Byerly and Karen Ross, *Women and Media* (Blackwell Publishing, 2006), p. 18.

various tools of symbolic power, and there is almost no space (both literally and metaphorically) left to women. Assuming the problems of belonging in the Czech borderland territories, there is a kind of struggle over it on different levels, and gender relations are one of them. It seems like men want to be first, the colonizers who come to land and possess it, establish their own rules, and then allow others to stay in their land. Regarding this struggle, the borderland landscape might be called a landscape of violence.³⁸⁾

Czechs and Germans

After all the socio-economic transformations of 1989, the borderland locals discovered in the mid-1990s that they had been uprooted, the “moral connotations” of which, as Spalová writes, are therefore “immoral, without roots or depth, therefore superficial; without responsibility and thus also without a future.”³⁹⁾ None of the three productions deal with the region’s past and origins openly. In *Schmitke*, the only person speaking German is the old aunt, Inge, probably of German-origin. In *Rapl*, almost nobody can communicate with the German police when it comes to transboundary anti-crime cooperation; the youngest policeman is always sent to talk and speak with the German colleagues. *Pustina* does not refer to the borderland past at all. This follows a pattern, common in the Czech Republic, that it is better not to interfere with some difficult aspects of the still unresolved Czech-German past, which, in fact, makes the setting exotic and different (the main features of a Nordic noir landscape). *Schmitke* plays with references to the German past of the Ore Mountains, but still it cannot be interpreted as an open discussion about the borderland diversity and its rich heritage. Neither the region’s history nor its cultural and ethnic background are visibly debated in the analyzed productions. Moreover, possible counter-discourses are also omitted. Instead, the Czech mainstream attitude towards the complex borderland history is adopted, and there is no direct reference to the issue.

Discussion

The use of high contrast photography does not allow for different tones to become visible and noticed. The same effect is at work in recent film and television productions set in the borderland. Since the place itself is fascinating to study and explore, it is also a great setting for new stories to be told. Nonetheless, the producers repeat some narrative elements from foreign productions of this kind. One of the features of the Nordic noir genre is that, apart from concepts typical of crime stories, it also depicts topics like gender equality, provincial culture or problems, the welfare state (Sweden), racism, and marginalization.⁴⁰⁾ In

38) See Katharina Schramm, ‘Introduction: Landscapes of Violence: Memory and Sacred Space’, *History and Memory*, vol. 23, no. 1 (2011), pp. 5–22.

39) Barbora Spalová, ‘Troubled Spiritualities and Contested Christianities: What Should Be Uprooted to Become Rooted in Czech Borderlands?’, in Barbora Spalová, and Jakub Grygar (eds.), *Anthropology at Borders: Power, Culture, Memories* (Prague: MKC Prague, FHS UK, 2006), pp. 47–58.

40) Jakob Stougaard-Nielsen, ‘Nordic noir in the UK: the allure of accessible difference’, *Journal of Aesthetics & Culture*, 8:1 (2016), pp. 2–4.

the case of Czech movies adopting the noir format, the analyzed productions, as proved above, do not question the already established borderland social order and, in this way, contribute to the center-generated representation of the location. Czech productions are essentialist in the sense that they (re)produce some kind of nationalist discourse over the center-periphery relations in the country.

Like Nordic noir productions, the topic of nature and environment also appeared to dominate those analyzed here. Nature is the only indigenous inhabitant of the borderland. It is also a reference point for the told stories. But the beautiful and wild nature is also something dangerous. Its wild and unpredictable character is portrayed as a kind of threat; some uncomprehensive power that once in a while appears. Nature represents here the Other, as othering is also one of the Nordic noir topics.⁴¹⁾ The Other is constructed through the representations of the Czech-German borderland and the discourse of the Other is a “major tool in a colonizing process.”⁴²⁾ Thus, the question arises: Why do we need the Other in the Czech-German borderland? Every culture has its own Other as the classic opposition between us and them is the main binary taxonomy that allows for defining and reinforcing collective identity of a group.⁴³⁾ According to Eva Erdmann, this genre of crime fiction returns to the search for identity, which is linked to the fact that the new crime stories are mostly about representing some territory and its conditions. The Other, in the analyzed productions, is represented through the way in which the ambiguous and complex borderland past is raised, described previously in this paper. No one is the real inhabitant of the place. None of the protagonists come from the borderland. They are all newcomers. The place itself — the Czech-German borderland — is the Other, the only genuine borderland inhabitant. The borderland, apart from its rich, multicultural past, is still a place with no defined identity.

Conclusion

The Czech-German borderland locus seems to work as a perfect place to create the “noir” effect — exotification, peripheral area, high concentration of social and economic problems, and the question of identity and belonging. What is more, the former Sudeten borderland, with its displacement and indigenism problem (understood here as any official local narrative), is (ab)used as a wasteland for rent. Through this effect, it is easier to tell stories about Czech society (its problems, traumas, hidden ghosts of the past) that cannot be told in the center — stories that must be relegated (suppressed) to the peripheries in order to be told. The knowledge that is produced through the recent television and film productions is not knowledge about the periphery, but knowledge about the center (mainstream society) represented through the periphery.

41) James Duncan, ‘Sites of representation. Place, time and the discourse of the Other’, in James Duncan and David Ley (eds.), *Place / Culture / Representation* (London: Routledge, 1993), pp. 39–56.

42) *Ibid.*, p. 44.

43) *Ibid.*, p. 44.

A landscape (a space with a human activity — both material and non-material) needs a viewer, somebody who looks at it; without it, a landscape is just potential.⁴⁴⁾ In Czech noir productions, we look at the Czech-German borderland through the lens of a center-generated representation of the place. As viewers, we legitimize the picture of a peripheral area with most of the contemporary Czech socio-economic problems, where nobody would like to stay and live. On the other hand, as viewers, we are also confronted with the representation of the Other — a hidden meaning in the landscape of North Bohemia. The construct of the Other poses a question about the Czech identity and its components, since “only when we seriously explore the representations which we find self-evidently false can we begin to question representations which we find self-evidently true. Only then will our own sites of representation become visible to us.”⁴⁵⁾ Czech productions adopting the noir format might be one of the ways of revealing “our own sites of representation” within the Czech identity.

Ludmiła Władyniak is an assistant professor at Faculty of Humanities, Charles University and a Ph.D. candidate at Department of Sociology, Institute of Sociological Studies, Faculty of Social Sciences, Charles University. Her research interests focus on visual sociology, borderlands and peripheries, and collective memory.

Cited movies

Bron/Broen (2011–2018, Henrik Georgsson, Rumle Hammerich, Charlotte Sieling, Morten Arnfred, Kathrine Windfeld, Lisa Siwe), *Forbrydelsen* (2007–2012, Kristoffer Nyholm, Fabian Wullenweber, Fabian Wullenweber, Henrik Ruben Genz, Birger Larsen, Natasha Arthy, Mikkel Serup, Kathrine Windfeld, Morten Arnfred, Morten Køhlert), *Pustina* (2016, Ivan Zachariáš, Alice Nellis), *Rapl* (2016, Jan Páchl), *Schmitke* (2014, Štěpán Altrichter), *The Killing* (2011–2014, Ed Bianchi, Nicole Kassell, Phil Abraham, Daniel Attias, Keith Gordon, Agnieszka Holland, Lodge Kerrigan, Brad Anderson, Patty Jenkins, Jonathan Demme, Jennifer Getzinger, Gwyneth Horder-Payton, Kevin Bray, Veena Sud, Tricia Brock, Michael Rymer, Kari Skogland, Coky Giedroyc, Gregory Middleton), *The Bridge* (2013–2014, John Dahl, Alex Zakrzewski, Keith Gordon, Gwyneth Horder-Payton, Colin Bucksey, Jakob Verbruggen, Norberto Barba, S. J. Clarkson, Chris Fisher, Bill Johnson, Sergio Mimica-Gezzan, Gerardo Naranjo, Charlotte Sieling, Adam Arkin, Guy Ferland, Guillermo Navarro, Daniel Sackheim, Stefan Schwartz), *The Tunnel* (2013–2018, Gilles Bannier, Thomas Vincent, Anders Engström, Hettie Macdonald, Dominik Moll, Udayan Prasad, Mike Barker, Tim Mielants, Carl Tibbetts, Philip Martin), *Wallander* (2008–2016, Benjamin Caron, Philip Martin, Niall MacCormick, Hettie Macdonald, Aisling Walsh, Andy Wilson, Esther May Campbell, Toby Haynes, Charles Martin).

44) Karolina Ćwiek-Rogalska, *Zapamiętane w krajobrazie. Krajobraz czesko-niemieckiego pogranicza w czasach przemian* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, 2017), pp. 29–32.

45) James Duncan, ‘Sites of representation. Place, time and the discourse of the Other’, in James Duncan and David Ley (eds.), *Place / Culture / Representation* (London: Routledge, 1993), p. 55.

SUMMARY

A High Contrast Portrait***Representations of the Czech-German Borderland in Recent Czech Film and TV Productions*****Ludmiła Władyniak**

Using visual social semiotics tools, the paper studies representations of the Czech-German borderland in the film *Schmitke* (2014) and two television series *Pustina* (2016) and *Rapl* (2016). In recent years, Czech cinema has followed the path of world cinema in producing films and television series that could be classified as (Nordic) noir. Since 2015, a handful of productions following this globally recognized genre have been made. The northwestern borderland of the Czech Republic, also known as the Sudetes, has become the setting for these productions. The high contrast postindustrial landscape, abandoned places, and wild mountains seem to catch the attention of filmmakers searching for a less obvious and more ambiguous background. The aim of the study is to analyze meanings behind the representations and to point out elements that are distinct to Czech productions following the global noir trend.

key words: Czech, film, television series, noir, borderland, representation, visual semiotics

Dorota Vašíčková

Nezávislé prostředí podporuje inovace

Rozhovor s Aymarem Jeanem Christianem

Aymar Jean (AJ) Christian působí jako odborný asistent komunikačních studií na Northwestern University a spolupracuje s Peabody Media Center. Ve své knize *Open TV: Innovation Beyond Hollywood and the Rise of Web Television* (New York University Press, 2018) se zabývá tím, jak internet proměnil televizní průmysl. Publikoval řadu časopiseckých studií v *The International Journal of Communication*, *Cinema Journal*, *Continuum* či *Transformative Works and Cultures*. Pracuje též jako nezávislý producent webových seriálů.

— — —

VOD platformy a obecně propojení internetu a televize je bezesporu extrémně dynamickým a rychle se rozvíjejícím tématem, u kterého prakticky nejde přesně popsat aktuální stav. Jak vy, jako teoretik, k tomuto proměnlivému prostředí přistupujete? Bojíte se malého časového odstupu od událostí, nebo naopak cítíte spíš tlak, abyste nové informace zpracoval co možná nejrychleji?

Ačkoli se technologie velmi rychle mění, kontexty, v nichž vznikají, rutiny a procesy jednotlivých institucí, regulace a nařízení, kultura, politika a ekonomie, se vyvíjejí pomalu. Čím déle studujete technologie, tím víc chápete vzájemnou provázanost těchto okolností a toho, co konkrétně tvaruje jejich vliv. Po deseti letech, co se zabývám webovou televizí, jsem v současnosti schopný rozeznat novinky a líp rozlišit, který vývoj je spíš dlouhodobý a který ne. Samozřejmě vždy tu jsou události, které mají nepředpokládané následky, nebo systémové změny, jejichž důsledky jsou viditelné až po delší době, ale to je ta výzva psaní o současnosti. Pokud mají vaše tvrzení mít co nejdlouhodobější platnost, je historický kontext důležitý, ale pokud nejste historikem, váš pohled se stejně změní (a samozřejmě i svůj pohled na samotnou historii měníme neustále).

Jako teoretik v současnosti působíte na Northwestern University, mimoto jste však aktivní producent nezávislých webových seriálů. Váš první web seriál SHE'S OUT OF ORDER slouží

jako případová studie ve vaší knize Open TV: Innovation Beyond Hollywood and the Rise of Web Television a jste i jedním ze zakladatelů platformy weareo.tv pro podporu nezávislé produkce pro internet. Jak konkrétně funguje vztah mezi bytím teoretikem a producentem? Jsou podle vás vaše výstupy v jednom nebo druhém díky této kombinaci něčím specifické?

Podle mě teorie doplňuje praxi a funguje to tak i obráceně. Spolupráce při produkci SHE'S OUT OF ORDER s Under the Spell Productions mě toho naučila spoustu o celkové komplikovanosti, výzvách a inovacích, jaké jsou v nezávislé produkci možné. Před produkcí SHE'S OUT OF ORDER jsem sice vedl s desítkami producentů web seriálů rozhovory o tom, jak a proč svoje pořady natáčeli, ale většinu z těch, které jsem zpovídal, dělily od natáčení měsíce a někdy dokonce roky a nemohli si vybavit všechny detaily. Také jsem moc nevěděl, co je vlastně potřeba k tomu, abyste vůbec nízkorozpočtový seriál natočila. O korporátní produkci je známo mnoho díky zájmu běžných médií a rozhovorům s producenty, ale daleko méně toho víme o nízkonákladových nezávislých produkcích. Čas, který jsem na natáčení strávil, mi pomohl pochopit, jak neuvěřitelně tvůrci během takové produkce riskují a jak se jednotlivé role a profese na place komplikují a překrývají. Dozvěděl jsem se také mnohé o inovacích, které jsou možné, jen když štáb a tvůrčí tým reflektují komunitu, jenž reprezentují. Všechny tyto zkušenosti se staly pro knihu zásadně důležitými a pomohly mi pochopit věci, které jsem se z rozhovorů dozvědět nemohl. Teď s weareo.tv jsem svůj zájem rozšířil za produkci a můj záběr zahrnuje vývoj, distribuci, marketing i uvádění a znovu přicházím na to, že postupy a procesy tak, jak se v nezávislém vývoji webových seriálů vyvinuly, jsou velmi komplikované. Souběžně ale vidím, že jejich experimenty obohacují mediální byznys.

Nebojíte se, že tímto postupem jako teoretik ztratíte odstup a stanete se nekritickým? Nebo je podle vás potřeba teoretického odstupu mýtus?

Teoretický odstup je mýtus. Zaujatost každého se projevuje už v kladených otázkách, v tom, jaké platformy k výzkumu si vybírá, i v tom, jaké texty přečte. Zjišťuji, že práce s lidmi zvyšuje míru kriticismu, který dostáváte v samotném procesu výzkumu, a výzkumník/teoretik by se měl podrobovat kritice neustále v každé fázi výzkumu. Jakmile vaši spolupracovníci uvidí, že jste otevřený kritice, budou vám ji přirozeně poskytovat a vy se toho od nich a o sobě naučíte spoustu. Když pak dojde na fázi, kdy je práce publikovaná, tak jste otevření názorům z širokého okolí a společnosti jiných teoretiků a kritiků, a dokonce i zástupců z mediálního průmyslu. Konečný výsledek vyžaduje proces vysoké sebereflexe, při kterém je obtížné dojít k obecným závěrům, protože okolnosti související se zkoumaným materiálem vás neustále nutí přehodnocovat vaše teoretické domněnky. Teorie vyvíjené skrze praxi mají výsledky, které se v přesnosti buď shodují s těmito údajně objektivními formami výzkumu, nebo je dokonce překonávají. Výzkum touto metodou je mnohem náročnější, ale myslím si, že výsledky, ke kterým tímto přístupem lze dojít, mají nakonec mnohem dlouhodobější dosah a životnost. Co víc, vůbec to není nekritické, zúčastněný výzkum v praxi je konstantně kritický. Je to mnohem větší výzva nežli tradiční formy výzkumu, které uměle limitují své rámce zájmu. Jejich zobecnělé výsledky často vznikají načas, aby uspokojily požadavky na produktivitu jednotlivých univerzit.

Je potřeba říct, že výzkum v praxi neznamená, že jsme zcela opustili tradiční metody. Zúčastněná pozorování, rozhovory, dotazníky, textové nebo literární analýzy, výzkumné

skupiny atd. by měly stále doplňovat, co se dozvíme ze zkoumání, při kterém jsme součástí produkce. Kritické teorie mohou obohacovat praxi, pomáhat teoretikům vidět celkovou dynamiku prostředí, která může účastníky zůstat nepovšimnuta. Teorie mohou také pomoci analyzovat a kontextualizovat, co bylo dosud vypořádáno, a dokonce dekonstruovat svou vlastní roli ve skupině, kde zkoumají.

Taktéž jsem už poznal teoretické autory, kteří své závěry o určitém tématu učinili zcela bez zvážení konkrétních tvůrců nebo komunit, o kterých psali, čímž se dopustili obrovské chyby, která se projevila ve významu celé práce. Já si myslím, že pro soudržnost úroveň teoretického výstupu je důležité nad našimi subjekty uvažovat tak, že nás mohou něco naučit. A také si myslím, že je důležité, aby teoretici byli skutečně důvěrně ve spojení s těmi lidmi, jejichž životy můžou jejich výzkumy přímo ovlivnit. Posílí to jejich tvrzení i etiku práce a zvýší důležitost výzkumu ve světě obecně.

Ve své knize tvrdíte, že nezávislé webové seriály jsou často produktem pro vyčleněné sociální subkultury nebo společenské skupiny (LGBT, Afroameričané, Latinoameričané). V této problematice upozorňujete i na to, že „open TV“ svým pojetím rozporuje způsob, jak se k zobrazení amerických subkultur staví samotné „legacy TV“. Jak by se dal evropskému čtenáři nejlépe přiblížit rozdíl v zobrazení subkultur u „open TV“ (OTV) a americké „legacy TV“?

Evropané rozumí důležitost jazyka v kultuře možná více, než je tomu u Američanů, protože v Evropě je vedle sebe tolik různých zemí a oblastí s rozdílnou jazykovou tradicí. V diskursu je mluvčí a posluchač a klasická sociologie nás učí, že mluvčí promlouvá k lidem odlišně podle kontextu, k němuž tito lidé náleží. Ve Státech toto někdy nazýváme „code-switching“ v tom smyslu, že lidé používají odlišné výrazy, když mluví k někomu, kdo náleží k jejich vlastní subkultuře, a jiné, když k někomu z dominantní zbylé kultury. „Legacy TV“ stále nabádá autory, aby psali pro „mainstream“, a to v dominantním jazyce. V OTV trhu volné televize mohou tvůrci seriálů použít jazyk specifický pro jejich subkultury. Například, black gay pořady mohou použít slangové výrazy jako „reading“ (číst/kritizovat), „shade“ (stín/snižovat někoho skrze sebe-povyšování nebo kompliment). Tato slova znamenají něco úplně jiného v prostoru černých homosexuálů nežli v mainstreamovém světě, kde je význam odlišný. Často označujeme užití subkulturního jazyka jako „autentické“, ale já mám raději termín Johna Jacksona „upřímný“.¹⁾ Autenticita je předpokladem toho, že jazyk může být „autentizován“ nebo ověřen jako přesný popis kultury nějakého externího posuzovatele, (někoho, kdo ho může posoudit zvenčí), zatímco upřímnost vystihuje, že kultura se neustále proměňuje a kontextualizuje, takže při posuzování, jestli jsou kulturní reprezentace opravdu vystihující, bychom se raději měli zabývat tím, kdo mluví, co říká a taky kde to říká. Nejúspěšnější nezávislí televizní tvůrci promlouvají ke komunitám v online v prostředí, kde se tyto skupiny schází. Předpokládají, že jejich publikum sem přichází ze stejného kulturního kontextu. Tvůrci tak k nim promlouvají přímo a pomocí sociálních sítí mohou s diváky komunikovat. Tento marketingový proces uvádění a výchovy diváků je založen na mnohem větší míře oboustranného dialogu, než jakého kdy tradiční televizní systém historicky dosáhl, třebaže se o to teď zrovna o něco podobného snaží. To povzbuzuje tvůrce promlouvat z jejich vlastní zkušenosti cestami,

1) Srov. John L. Jackson, *Real Black: Adventures in Racial Sincerity*. Chicago: University of Chicago Press 2005.

kteří s nimi spřízněné komunity budou důvěrně chápat, a to i za cenu toho, že je nepochopí mainstreamový divák.

Weareo.tv — platforma, jejímž jste zakladatelem — se profiluje jako „nezisková platforma pro mezioborovou televizi, která nabízí vhodné prostředí pro tvůrce, kteří nejsou důsledně podporováni ani komerčními televizními stanicemi, ani uměleckými institucemi“. Jakým přesně způsobem probíhá vaše spolupráce s autory? Snažíte se například o řízenou dramaturgii pořadů, do které promítáte snahu o změnu v americké korporátní televizi?

OTV je projekt, ve kterém se snažíme propojit perspektivy jiných oborů. Podporujeme umělce a komunity, jež byly historicky marginalizovány kvůli tomu, že se identifikovaly skrze dvě nebo více menšinových identit, jako je třeba rasa, gender, sexualita, náboženství, třída, postižení, národnost, etnicita, sociální třída atd. Základní myšlenkou projektu je možnost experimentovat s procesem vývoje a zjistit, jestli zde jsou i jiné modely, které by mohly vést k udržitelně rostoucí, komunitně založené televizi digitální éry, která klade důraz na uměleckost obsahu. A z těchto důvodů mám já jen velmi malý vliv na vývoj, na rozdíl od historického předobrazu americké televizní produkce. Tam měli distributoři ve vývoji až příliš silné pravomoce, jejich „připomínky“ výměnou za uznání mainstreamového publika často účelně zmírňovaly nebo smazávaly kulturní specifitu. Ještě před několika měsíci jsem ani neměl spolupracovníka, co by mi pomáhal se čtením scénářů; v současnosti nabízíme poznámky na vyžádání, ale naše podpora vývoje nezáleží na tom, jestli komentář ke scénáři poskytneme, nebo ne, alespoň doposud to tak není. Chtěl bych zjistit, co se stane, když necháme tvůrce říct jejich vlastní příběhy bez přílišných zásahů, s výjimkou kontroly financí, které od určité chvíle nemůžeme ovlivnit. Co jsem upozoroval, je, že naše seriály vynívají mnohem upřímněji a hloubkově rezonují s tematizovanými subkulturami. Děláme tu nejlepší nezávislou televizi v zemi. Porážíme velké korporátní portály s krátkometrážním obsahem, které mají daleko vyšší rozpočet, a myslím, že náš model, který centralizuje tvůrce, je toho klíčovou součástí.

Taková strategie zní báječně, ale pokud to není příliš troufalá otázka, tak se chci zeptat, jak se vlastně daří celý projekt financovat? Dá se u takových projektů například čerpat z něčeho jako státní dotace?

Jednotlivé produkce jsou oprávněné k získání grantů, tvůrci také získávají peníze pomocí crowdfundingu nebo, ale to není příliš obvyklé, díky soukromým investorům. My (v OTV) nabízíme asistenci při psaní grantů a crowdfundingových projektů. Právě teď naše finance pochází primárně z financování výzkumu. Je několik možností, jak se dostat k příspěvkům v případě, že by zdroje, které zatím využíváme, došly. Všechny tyto možnosti pak v současnosti detailně zkoumáme.

Ve své knize popisujete, že vztah tvůrců nezávislých webseriálů vůči lineárním televizím není vždy jasný, že nezávislí producenti webseriálů jsou často profesně napojeni na korporátní stanice z dřívějšího období své kariéry a produkci pro internet berou spíš jako způsob, jak se zviditelnit a zatraktivnit pro velké televize. Tento postoj u nezávislých tvůrců stále převládá, anebo se objevují i snahy o autonomizaci nezávislé produkce pro web? A je vůbec možné, aby se nezávislý trh od vlivu korporátních televizních stanic dokázal odstříhnout?

Nezávislé televizní společnosti i televizní korporace spolu stejně tak soutěží, jako spolupracují, jak je tomu i u všech ostatních trhů. Například nezávislí filmaři často pokračují tvorbou velkorozpočtových blockbusterů nebo, například v módě, si návrháři ochotní pracovat pro velkou značku po nějaké době založí svoji vlastní, ale stejně tak se můžou vrátit k velké společnosti. Já nezávislé vidím jako pracovníky kriticky zásadní pro televizní prostředí, ale na rozdíl od hudby, módy nebo filmu zde nejsou uznáni jako inovátoři. Věřím v samostatnost nezávislého trhu, ale realita v USA je, že konglomeráty jsou skutečně silné — produkují daleko víc seriálů, s větším rozpočtem, který vkládají jak do marketingu, tak do kampaní spojených s různými typy ocenění — nejde je vynechat. Kontrolují téměř všechny způsoby, jak získat finance. Takže v důsledku je nezávislý televizní trh prostorem, kde umělci rozvíjí své řemeslné dovednosti a konkrétní menší autorské produkce. Ty pak můžou propůjčit velkým společnostem, které se shánějí po inovativních projektech nebo nových pracovnících. Ti nejdůležitější zůstanou v nezávislém sektoru a zkusí vybudovat udržitelný systém sami, což je velice těžké. Například pracovat na tom, aby naše platforma OTV byla stabilní, bylo mnohem zdoluhavější a náročnější, než by bylo budování vztahů s korporátními společnostmi, kde bych například mohl pomáhat s výzkumem a vývojem. Nezávislá cesta taktéž znamená, že pracovníci nejsou řádně zaplacení a podmínky pro práci jsou silně ztíženy, což si myslím, že je dlouhodobě neetické. Dokud Spojené státy nerozhodnou o tom, že začnou regulovat mediální společnosti a nerozšíří trh i pro nezávislé, neziskové a veřejné televize, velcí hráči budou i nadále dominovat na trhu i v profesních ambicích nezávislých tvůrců.

Mohly by se v budoucnu tyto dva světy naopak víc propojovat? Přeci jen se v poslední době v mainstreamové televizi v kontextu quality TV objevují tendence produkci seriálů směřovat k čím dál vyhraněnějším tématům a specializovanému publiku. Mohla by to být zásluha i vzrůstajícího vlivu nezávislého televizního trhu?

Já si myslím, že tyto dva světy se propojují, ale důsledky toho jsou různé. Například některé z hlavních kritických ocenění, oborové asociace a akademie nezávislé televizní tvůrce svou podporou povzbuzují, ale některé je zase přehlíží téměř kompletně. Všimnul jsem si také konkrétního festivalu a televizní ceny, které oceňovaly nezávislé tvůrce pár let, pak ale ztratily zájem a přestaly s tím. Jak dlouho budeme mít ve Státech neutrální internet rozvíjející televizní trh, tak dlouho zde budou nezávislí tvůrci, kteří budou pracovat na svých vlastních show a budou se snažit vládat do systému.



Rozdýchávat obrazy

Rozhovor s Gustavem Deutschem

Gustav Deutsch se narodil ve Vídni, kde v současnosti žije. Po studiu architektury se začal věnovat filmové tvorbě. Je autorem trilogie *FILM JE*. (1998, 2002, 2009), která v jednotlivých kapitolách reflektuje historii a fenomenologii filmového média, snímku *WELT, SPIEGEL, KINO* (2005), jenž vytváří labyrint narativních závorek uvnitř jednotlivých filmových obrazů, a oceňovaného filmu *SHIRLEY: VIZE REALITY* (2013), který v řadě průniků do vizuálního světa Edwarda Hoppera inscenuje setkání filmu a malby. Promyšlené a přesné, formálně i tematicky orientované způsoby řazení filmových obrazů a využívání neobyčejně rozmanitého materiálu, které Deutschovu tvorbu charakterizují, jsou přejímány dalšími umělci v oblasti found footage filmu, například Christianem Marclayem. Deutschův poslední film *TAK ŽIJEME — POSELSTVÍ RODINY* (2017) je analýzou několika rodinných konstelací, ve kterých se oko kamery stalo organickou součástí celku. Film jako způsob existence a forma myšlení je ústředním zájmem Deutschovy tvorby. Gustav Deutsch se věnuje také přednášením a od roku 2016 je společně se svou partnerkou a spolupracovnicí Hannou Schimek součástí řešitelského týmu projektu vídeňské univerzity, nazvaného *Reset the Apparatus!*, který si klade za cíl popsat a porozumět místu zdánlivě zastaralých technologií, jako je napří-

klad analogový film, v současné umělecké tvorbě. Výsledky výzkumu shrne kniha, jež by měla vyjít v průběhu roku 2019.

Rozhovor proběhl v kavárně DIODu v Jihlavě, kam byl Gustav Deutsch pozván jako host 22. ročníku Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů.

— — —

Reset the apparatus! Tak zní jméno projektu organizovaného katedrou mediální teorie na vídeňské univerzitě, jehož se společně se svou partnerkou Hannou Schimek účastníte. Oč přesně jde?

Jedná se o umělecko-vědecký výzkumný projekt, do kterého jsme byli pozváni jako umělci. Zaměřuje se na používání analogových nástrojů či analogových médií současnými umělci při tvorbě uměleckých instalací či mediálních děl. My jsme se v posledních dvou letech soustředili na otázky: Potřebujeme tělesný kontakt? Potřebujeme čas, více času? Potřebujeme vůbec něco z toho, co je již tak nenávratně pryč? A co přesně jsme ztratili? Otázky zkoumáme prostřednictvím živých vystoupení, během nichž používáme nástroje jako episkop, meotar či skleněné diapozitivy performativním, současným způsobem. Živá performance je tělesný, emocionální a efemérní

akt, který vytváří vztah mezi divákem a performerem, klade je do společného prostoru a času. V přesném protikladu k sociálním médiím.

Vaše dílo je nicméně spojováno zejména s termínem „found footage“. Ráda bych se zastavila u prvního výrazu v tomto sousloví. Do jaké míry lze mluvit o „nacházení“? A jaké typy činností tuto aktivitu obklopují?

Může se jednat o nalezení, ale většinou jde o hledání. Na začátku 90. let jsem byl v Casablance a jednou, krátce po dešti, jsem našel na chodníku kousek filmu. O pár metrů dál ležel další a pak ještě jeden. Začal jsem útržky sbírat. Ušel jsem asi kilometr a našel spoustu materiálu. Auto, které převáželo filmové kopie z jednoho kina do druhého, zřejmě jeden kotouč ztratilo. Film byl celý mokrý a poničený, roztrhaný na kousky chodci a projíždějícími auty. Nevěděl jsem, jak s ním naložit, a tak jsem ho prostě doma někam založil.

O čtyři roky později mě tehdejší ředitel Viennale požádal, abych pro festival vytvořil znělku. Na Viennale se promítají rozmanité filmy, lze se tam setkat se spoustou jazyků... A já si vzpomněl na svůj „nalezený film“, který, jak se ukázalo, byl v hindštině s francouzskými a perskými titulky. Snažil jsem se jednotlivé díly roztrždit a co nejlépe spojit dohromady. Zjistil jsem, že části filmu, které jsem našel, se natáčely na čtyřech různých lokacích a pojednávají o čtyřech tématech hravných filmů: zločin, láska, žárlivost a kšeft. Poskládal jsem tedy film podle těchto kategorií a jednu od druhé oddělil dvěma okénky čisté barvy. Rovněž mezi jednotlivé kusy filmového pásu jsem vždy vložil jedno okénko barvy. Choval jsem se jako restaurátor — ten také nedomaluje poškozenou malbu, ale oddělí předělem svou vlastní práci od té původní. Na barevné předěly mezi útržky jsem vložil vždy jedno slovo. Scénou o lásce problikával FILM, druhou sekvencí SPEAKS, poté MANY a nakonec LANGUAGES. Film mluví mnoha jazyky.

Tolik k příkladu filmu, který jsem skutečně našel. V takovém případě nalezený objekt určuje vý-

sledek. Ale obvykle mám nejprve nápad, ideu, kterou zašlu archivům. V dalším stadiu jim pošlu klíčová slova a témata a požádám své spolupracovníky z řad archivářů, aby mi navrhli filmy. A pak za nimi jedu a zůstávám v archivu dva tři týdny, někdy déle. Dívám se na filmy, které mi doporučili, a vybírám sekvence, se kterými chci pracovat. Postup se film od filmu liší. Takhle to alespoň probíhalo u FILM JE., kde jsem chtěl mít obrovské množství materiálu.

Znamená to, že na každém projektu začínáte pracovat od nuly? A nebo máte nějaký svůj vlastní archiv s dosud nevyužitým materiálem, jenž by se vám mohl jednoho dne hodit?

Někdy si z archivu odnesu materiál, který mi připadá velice zajímavý, ale pro který nemám žádné využití. Abych jej mohl použít, musel bych však stejně archiv požádat o svolení. Vždy žádám o práva, nekradu. Jinak bych nemohl s archivy spolupracovat. Jako filmař musím počítat s tím, že za práva se platí. Většinou tedy začínám od nuly, i když doma nějaký materiál mám. Nejedná se o žádnou velkou sbírku. Nejsem archivář. Jsem filmař.

Jakým způsobem probíhá hledání materiálu, když používáte formát domácího videa? Pracujete také s dalšími subjekty než s archivy — s jednotlivými rodinami?

Řekla jste „domácí video“, ale já ve svém posledním projektu pracoval s mnoha formáty. S rodinnými filmy, videi, ale také s různými digitálními formáty, jak dnes bývají označovány. Hledání je pak naprosto odlišné. Pracoval jsem nejen s archivy, ale i s jednotlivci, s rodinami, které mi daly — či půjčily — materiál. A také jsem prohledával internet, youtube. Dříve jsem pracoval jen s archivním materiálem, nikdy s digitálním materiálem z internetu.

Můžete mi co možná nejobecněji popsat, co se s materiálem stane, když jej vyjmete z jeho původního textu a kontextu a vložíte do jiného? Jaké pro-

cesy se dějí, jakou hru s fragmenty hrajete a podle jakých pravidel?

To je film od filmu různé. Například ve FILM JE. Jsem v kapitole věnované komice hledal některé konkrétní scény v groteskách: například různá neštěstí s žebříky či dveřmi, nehody na kolech nebo scény s někým, kdo vypadl z okna... Takové položky nenajdete v katalogu. Musíte pracovat s vizuálním věděním lidí, archivářů. Znají své filmy, dokážou mi doporučit, kde mohu nějaké takové scény najít. V počítači si potom vytvořím obrazovou knihovnu. Knihovna sama není film. Je to místo, odkud při střihu vycházím. Nikdy bych pouze nepřidával jednu podobnou scénu k druhé. Nejedná se o sérii obrazů, je v tom něco víc. Tvořím nový význam. Ale také to se film od filmu odlišuje. Například ve svém posledním filmu, TAK ŽIJEME — POSELSTVÍ RODINY, jsem z rodinných filmů nechtěl vyjmát jednotlivé scény a seskupovat útržky pocházející z archivů různých rodin podle nějakého klíče. Zajímá mě příběh rodiny a dějiny, které se do něj otiskly. Na vaši otázku nedokážu odpovědět obecným způsobem.

Věnujme se rodinným filmům. Obvykle platí, že rodinné filmy mají nejen konkrétního autora, ale také velmi konkrétní publikum — zpravidla kruh přátel, rodiny. Zdálo se mi, že ve filmu TAK ŽIJEME — POSELSTVÍ RODINY jste vykreslil nejen šest rodinných portrétů, ale nabídl také ke srovnání šest odlišných vztahů mezi pisatelem a adresátem.

Je vtípné, že to říkáte. Po promítání v Aténách mě jedna psychologka požádala, zda by mohla můj film používat ve svých kurzech rodinné terapie. Zdálo se jí, že může prostřednictvím filmu ukázat, k čemu v rodinách dochází, co se v nich děje. Jak už jsem říkal, výzkum k tomuto filmu probíhal velmi odlišně. Když se totiž podíváte na stovky filmových páسů ze sbírky jedné rodiny, dozvíte se o ní všechno. Je vám jasné, co se děje mezi otcem a synem, matkou a dcerou a tak dále. Víte naprosto přesně, jaká je atmosféra, jaký postoj tvůrce filmu zaujímá — zda pozorující nebo,

v nehorším případě, znásilňující. Citově se do toho zaplétáte.

Filmy, které jsem použil, se neměly nikdy promítat na veřejnosti. Pracovat s nimi jako filmař s sebou nese obrovskou zodpovědnost. Proto také jednotlivým portrétům poskytuji dost času na to, aby se rozvinuly — aby diváci mohli rodiny poznat, obeznámit se se situacemi. Něco takového není s rychlým filmem možné. Natočil jsem dlouhý a pomalý film, který klade časové nároky i na diváka. Nelze si o něm vytvořit názor za čtvrt hodiny. Je těžký. Rodina je těžká věc.

Rodinné filmy také obvykle mají docela konkrétní poselství. Poselství, které je zachyceno v první části titulu snímku a které je přejaté z názvu jednoho domácího filmu použitého ve vašem díle: jak žijeme. Může se jednat o zprávu zaslanou někomu, kdo nemá přístup k dané skutečnosti — někomu, kdo žije daleko, nebo někomu, kdo se ještě nenarodil. Je váš film také zprávou svého druhu? A komu ji posíláte?

Ano, myslím, že tento film je zprávou. Moje filmová tvorba není abstraktní. Chci vypovídat, posílat zprávy. Avšak ne každý domácí film je adresován někomu, kdo žije za hranicemi; může se jednat o zprávu sdílenou uvnitř rodiny, například po návratu z prázdnin. A nejedná se vždy o zprávu, kterou posíláte někomu, kdo neví, co se děje. Ve většině případů je to právě naopak: každý ví, co se děje. Témata jsou jasná: narozeniny, Vánoce, dovolená... Točí se pořád dokola. Ještě sport a zvířata — a to je víceméně všechno.

Můj film obsahuje dvě poselství, mohu-li to tak nazvat. První vyjadřuje věta, kterou pronáším na samý závěr: MIGRACE JE NORMA. A druhé zní: každá rodina je odlišná. Každá situace je jiná. Jednu s druhou nelze srovnávat, třebaže se dějí ve stejný čas a na stejném místě. Lidé se s okolnostmi vyrovnávají různými způsoby. Chtěl jsem také natočit pozitivní zprávu o migraci. Dnes se setkáváme jen s negativními obrazy.

Ve filmu v jedné chvíli říkáte: „Podívejte, jak kamera přeostřuje společně s dechem.“ Během filmu slyšíme také váš dech, někde za obrazy. Právě tyto chvíle pro mě doslova vdechly život do starého materiálu, který se mne bezprostředně nijak netýká. Můžete uvést více příkladů toho, co obrazům a s obrazy děláte, tedy způsobů, jimiž je ožívujete pro publikum, které není součástí zobrazované rodiny? Jakými prostředky rozbíjíte kruh rodiny a měníte ono MY, které se původně týkalo jedné rodiny, na obecnější MY, jež figuruje v titulu názvu vašeho filmu?

To jsou dvě otázky v jedné. Jakmile jsme začali editovat zvuk a přidávat můj komentář, ukázalo se, že k tomuto filmu nelze číst komentář, co jsem napsal předem. Text, který jsme nahráli, byl od obrazů tak vzdálený! Požádal jsem tedy rakouského spisovatele Martina Prinze, aby mi s textem pomohl, ale on odmítl. Film se mu zdál příliš sytý, říkal si o román, a ne o několik vět. Nabídl mi však, že film zhlédneme společně ve studiu s tím, že kdykoli bude mít potřebu se na něco zeptat, projekci zastavíme a já mu odpovím. A přesně tak jsme to i udělali. Ve studiu jsme strávili osm hodin. Z toho důvodu je někdy můj hlas trochu slabý, ke konci jsem byl velmi unaven. Když jsme byli ve studiu, neustále jsme nahrávali — šlo vlastně o živou projekci. Také díky tomu komentář ožívá. Rodinné filmy totiž obvykle někdo během jejich promítání komentoval. Lidé se ptali, mluvili, byli přítomni... Proto jsem také chtěl, aby zůstal zachován můj dech, což způsobilo značné potíže zvukaři, neboť musel můj dech editovat ve chvíli, kdy jsem nemluvil. Můj dech utichá pouze tehdy, když hraje hudba Christiana Fennesze. Až na tyto výjimky je zvuk mého dechu stále přítomen. Tolik k první otázce.

Pokud jde o druhou otázku, totiž jak se mi daří spojit subjektivní MY s objektivnějším MY, s NÁMI, tak to jsou třeba právě ty sekvence, pro něž složil hudební doprovod Christian Fennesz. Jedna taková pasáž se nachází v každé epizodě, v portrétu každé z rodin. Ty jsem vybral proto, že se domnívám, že se s nimi dokážeme ztotožnit —

vystupují jako exemplární, neboť zachycují situace, které jsme sami prožili. Kupříkladu tanec nevěsty: něco takového zažil každý z nás, muž i žena, nikoli nutně u příležitosti svatby, ale prostě v objetí milovaného člověka. Proto jsem také dotyčné sekvence zpomalil a požádal Christiana Fennesze o napsání skladby pro každou z nich. Spojují film s naší přítomností — nechtěl jsem natočit čistě historický snímek.

Svůj dřívější film složený z domácích filmů natočených rodinami na dovolené u Jadranu jste označil za „Školu pohledu“. Ten podtitul je v podstatě návodem, jak se na film dívat: sledujeme, co se díky kameře stává předmětem pohledu a jak se pohled v souladu s plynulejším ovládnutím média mění a zlepšuje. V 60. letech, odkud jste svůj materiál čerpal, bylo poměrně vzácné vlastnit kameru, zatímco dnes ji má každý. Všichni ji používáme. Znamená to, že se dnes dokážeme lépe dívat?

Je to právě naopak. V 60. letech jste měla tři minuty. A nebyly laciné. Takže kdykoliv jste kameru zapnula, začal běžet metronom — věděla jste, že vás to něco stojí. A musela jste proto pečlivě volit. Při používání jakéhokoli média je tím nejdůležitějším selekce. Výběr provádí už médium samo. Normálně vidíte v úhlu kolem 180 stupňů, kamera však vybírá jen část, zaměřuje — a vy se s tím musíte smířit. Něco se děje zde, něco se děje tam, musíte si vybrat a pak už po věci jít jak lovec po oběti. Nebo kamerou nepohybujete a jen se díváte, jak jejím zorným polem prochází jeden předmět za druhým. To jsou rozhodnutí, která odhalují vaši osobnost. Když natáčíte, učíte se vyjadřovat sami sebe, svou osobnost prostřednictvím nástroje, který máte k dispozici.

Vůbec přitom nepomáhá, když můžete natáčet nekonečně mnoho a dlouho. Pokud jste omezena časem, penězi a také tím, co je možné, pak se skutečně něčemu učíte. Dnes se však lidé neučí, nechtějí se učit. Žánr domácího filmu se neuvěřitelným způsobem změnil. Běžný formát domácího filmu nyní není 3:4, ale 9:16. A většinou je obraz vzhůru nohama — je vertikální. Považuji za ob-

rovskou změnu, že lidé přestali natáčet horizontálně. Musíme přemýšlet o tom, co přesně tato změna znamená. Co znamená, že jsou lidé svými mobilními telefony vedeni k tomu, aby natáčeli vertikální obrazy, a proč to dělají? Nedokážu na tyto otázky odpovědět, ale nesmírně mě zajímají. Jsem strašně zvědavý, jsem rozechvělý, ale také se zlobím.

Řekl jste, že jste pro svůj poslední film prohledával také youtube videa. Nakonec jste se je ale rozhodl nepoužít. Proč ne?

Jsou veřejná. Chtějí být veřejná. Proč bych je měl používat? Některé záběry z youtube jsem využil ve své předchozí práci nazvané SOUKROMÉ SANDNES. Sandnes je norské městečko, které mě požádalo, abych u příležitosti 150. výročí od založení města vytvořil film ze sbírek tamního archivu domácích filmů. Rozhodl jsem se hledat také mezi videi, která jsou nahraná na youtube — byly jich tam stovky, tisíce. Požádal jsem jejich autory o souhlas s použitím a žádný z nich, vůbec žádný, mi neodpověděl. Většina z nich je anonymní. Dříve lidé měli jména, dnes mají symboly nebo podivné kombinace čísel a písmen. Můžete jim napsat, ale nepíšete někomu, kdo má jméno. I ty nejintimnější scény jsou dnes veřejné a anonymní. To o světě, ve kterém žijeme, vypovídá mnohé.

Tereza Hadravová

Brichta Jindřich (1897–1957)

Dne 6. června 1957 zasáhla okruh lidí spojených s filmovou tvorbou a filmovou technikou smutná zpráva. V nedožitých šedesáti letech z tohoto světa navždy odešel Jindřich Brichta, „[...] historik, znalec začátků domácí a světové kinematografie, živé vademecum vědomostí, které kdykoliv a s každým nezištně sdílel“.¹⁾ Zemřel člověk, který se „[...] těšil velké vážnosti právě v kruzích historiků, archivářů a musejníků [sic!], kde jeho hlas platil jako slovo skutečného odborníka. [...] neměl čas psát; to neustále odkládal se [sic!] dne na den, neboť vždy měl před sebou důležitější a neodkladnější úkoly, které plnil i za cenu osobního pohodlí s nevidanou pílí a houževnatostí. A proto také zanechal něco, co má stejnou, a možná i větší cenu než psané slovo: je to jednak Kinematografické muzeum, které založil již před pětatřiceti lety a které dnes patří k nejlepším na světě, jednak Československý filmový archiv, který sám od základů vybudoval.“²⁾

Jindřich František Brichta se narodil 27. června 1897 v Praze II, čp. 196 do dobře situované pražské rodiny.³⁾ Své středoškolské studium ukončil v roce 1915 maturitní zkouškou na reálném gymnáziu v Praze na Starém Městě a ještě tentýž rok začal jako řádný student navštěvovat C. k. českou vysokou školu technickou v Praze, přejmenovanou v roce 1920 na České vysoké učení technické v Praze (dále jen ČVUT). V roce 1923 složil první státní zkoušku z oboru stavební inženýrství, čímž získal právo používat titul Ing. C. (ingeniator candidatus), avšak k úplnému dokončení svého akademického studia se nedostal, kvůli převažujícímu zájmu o kinematografii. Mimo výše zmíněného řádného studia na ČVUT navštěvoval J. Brichta v polovině dvacátých let, ještě jako mimořádný posluchač, přednášky „o kinematografii a jejím užití ve vědě a technice“⁴⁾ prof. Viktorina Vojtěcha na půdě přírodovědecké fakulty Univerzity Karlovy.

1) Jaroslav Brož – Myrtil Frída, Místo přání k šedesátinám... *Film a doba* 3, 1957, č. 6, s. 425.

2) Tamtéž.

3) Jeho otec Jindřich Tomáš Brichta (*1. 6. 1844, †6. 10. 1903) byl od roku 1886 pražským měšťanem a ředitelem továrny na výrobu rukavic. Viz Archiv hlavního města Prahy (dále jen AHMP), f. Sbírká matrik 1584–1937 (1949), Nové Město (II), kostel sv. Vojtěcha, sign. VO N25, 1895–1908, fol. 56. Z prvního manželství měl jeho otec tři dcery, Jindřišku, Růženu a Bedřišku, z jeho druhého manželství s o dvaadvacet let mladší Marií vzešel pouze syn Jindřich František. Viz AHMP, f. Magistrát hlavního města Prahy I., Referát IV, popisní, Soupis pražského obyvatelstva 1830–1910 (1920), Pražští příslušníci, krab. 26, poř. č. 307, Brichta Jindřich.

4) Archiv Národního technického muzea (dále jen Archiv NTM), f. Brichta Jindřich, Ing. (1832) 1898–1957, Vysvědčení o podstoupení kolokvia z přednášky, kar. 1, inv. č. 1.

Do kontaktu s filmem přišel J. Brichta již během svých vysokoškolských studií. V roce 1917 poznal kameramana Karla Degla, s nímž získal své první praktické zkušenosti s kamerou a filmovou technikou. V následujícím roce začal J. Brichta pracovat jako bezplatný elév pro filmovou společnost Lucernafilm⁵⁾ a v září 1918 byl přijat na místo „kinofotografa“ ve společnosti Bratři Deglové, s. r. o.⁶⁾ Brichtovy organizační schopnosti a technické znalosti ho ve dvacátých letech vynesly do technických vedoucích pozic v několika institucích. Nejprve zastával pozici ředitele nově postaveného pražského kina Alma, patřícího studentskému Akademickému domu,⁷⁾ následně pracoval jako technický ředitel a kameraman ještě pro společnosti Wetebfilm Company,⁸⁾ Elektra-journal⁹⁾ a pro Filmový ústav Comenius.¹⁰⁾ Pozici technického ředitele zastával J. Brichta i ve společnosti Aktualita, k. s., do jejíž služeb nastoupil dne 1. 6. 1937.¹¹⁾ V počátcích své filmové dráhy se J. Brichta věnoval jak dokumentárnímu, tak hranému filmu. V roce 1918 natočil hraný film

O DĚVČICU a společně s K. Deglem i dva dokumentární snímky: NÁVRAT T. G. MASARYKA a PRVNÍ DNY ČESKOSLOVENSKÉ SAMOSTATNOSTI. V roce 1919 zfilmoval pražskou pověst o Petru Parléřovi ve snímku STAVITEL CHRÁMU.¹²⁾ Posledním hraným filmem, na kterém se jako kameraman a vedoucí výroby spolupodílel, byl snímek SVATÝ VÁCLAV.¹³⁾ V dalších letech se už J. Brichta věnoval pouze dokumentárním snímkům a filmovému zpravodajství, z nichž si celou řadu děl i sám režíroval.¹⁴⁾

Mimo natáčení dokumentárních a hraných filmů se v roce 1920 podílel společně s prof. Vladimírem Ůlehlou na prvních pokusech s časosběrným snímáním růstu rostlin, jejich pohybu a rozvinutí květů¹⁵⁾ a s archeologem dr. Karlem V. Absolonem z Moravského zemského muzea v Brně se jako kameraman v témže roce zúčastnil výzkumné expedice do Království Srbů, Chorvatů a Slovinců.¹⁶⁾

Už od dob svých mimořádných studií u prof. Viktorina Vojtěcha se J. Brichta zajímal

-
- 5) Národní filmový archiv (dále jen NFA), f. Brichta Jindřich (1869) [1905]–1957 (1978), Paměti: Karel Degl, můj vzorný učitel, k. 1, inv. č. 13.
- 6) NFA, f. Brichta Jindřich (1869) [1905]–1957 (1978), Opis vysvědčení, k. 1, inv. č. 2.
- 7) J. Brichta byl ředitelem kina Alma od 15. 9. 1921 do 16. 6. 1922. Viz Archiv NTM, f. Brichta Jindřich, Ing. (1832) 1898–1957, Opis dopisu „Vysvědčení služební“ z 15. 6. 1922, k. 1, inv. č. 3; NFA, f. Brichta Jindřich (1869) [1905]–1957 (1978), Opis vysvědčení, k. 1, inv. č. 3.
- 8) Archiv NTM, f. Brichta Jindřich, Ing. (1832) 1898–1957, Pracovní smlouvy z 15. 7. 1920, 15. 4. 1921, 2. 7. 1921, k. 1, inv. č. 3.
- 9) J. S. Kolár, Filmař a historik Jindřich Brichta. *Film a doba* 3, 1957, č. 7, s. 477–478.
- 10) NFA, f. Brichta Jindřich (1869) [1905]–1957 (1978), Opis vysvědčení, k. 1, inv. č. 4.
- 11) Archiv NTM, f. Brichta Jindřich, Ing. (1832) 1898–1957, Návrh pracovní smlouvy z května 1937, k. 1, inv. č. 3. J. S. Kolár, Filmař a historik Jindřich Brichta. *Film a doba* 3, 1957, č. 7, s. 478. Šárka Bartošková – Luboš Bartošek. *Filmové profily. Českoslovenští scenáristé, režiséři, kameramani, hudební skladatelé a architekti hraných filmů*. Druhé upravené a doplněné vydání. Praha: Československý filmový ústav 1986, s. 57.
- 12) V tomto filmu byly použity trikové modely při scéně požáru dřevěného lešení. Viz Jan Stanislav Kolár, Filmař a historik Jindřich Brichta. *Film a doba* 3, 1957, č. 7, s. 477.
- 13) Anon., Svatý Václav. Dostupné online: < <http://www.filmovyprehled.cz/cs/film/395488/svaty-vaclav> >, [cit. 4. 9. 2018].
- 14) Např.: DEMĀNOVÁ (1928); PRAHA V ZÁŘI SVĚTEL (1928); JÁSÁJÍCÍ MĚSTO (1938); PRAŽSKÉ BAROKO (1939); SVATÝ JIŘÍ NA HRADĚ PRAŽSKÉM (1938); KRÁLOVSKÁ KANONIE STRAHOVSKÁ (1941); PENÍZE A PENÍZE (1942); VLAST VÍRÁ (1945); BÍLÁ TELČ (1948). K dokumentaristické práci J. Brichty, zejm. snímku DEMĀNOVÁ viz Lucie Česáňková, *Atomy věčnosti. Český krátký film 30. až 50. let*. Praha: Národní filmový archiv 2014, s. 121.
- 15) J. S. Kolár, Filmař a historik Jindřich Brichta. *Film a doba* 3, 1957, č. 7, s. 477.
- 16) Expedice se J. Brichta zúčastnil jako kameraman najatý společností Lloyd Film v Brně, všeobecné kinematografické spol. s r. o. Viz Archiv NTM, f. Brichta Jindřich, Ing. (1832) 1898–1957, Pracovní smlouva z 19. 7. 1920, k. 1, inv. č. 3.

nejen o historii kinematografie, ale i o dějiny fotografie, filmové techniky či o využití těchto nových médií ve vědě¹⁷⁾ nebo při školní výuce, což vedlo k jeho spolupráci s fotograficko-kinematografickým oddělením pražského Technického muzea, které od roku 1923 vedl.¹⁸⁾ První veřejnou expozici tohoto oddělení připravil J. Brichta v roce 1925. Ve stejném roce podnikl i šestiměsíční studijní cestu do Rakouska, Švýcarska, Francie a Anglie, během níž pracoval v Mareyově institutu v Paříži, navazoval nové kontakty s filmovými průkopníky,¹⁹⁾ institucemi, tvůrci a sběrateli, studoval vývoj a současné postavení kinematografie v jednotlivých zemích, filmové muzejnictví a vědeckou fotografii a kinematografii.²⁰⁾ Navázané osobní kontakty využíval J. Brichta v dalších letech k doplňování sbírek fotograficko-kinematografického oddělení.

V říjnu roku 1937 se J. Brichta oženil s Miladou Kafkovou.²¹⁾ Z jejich manželství vzešly dvě dcery — Jindřiška, později provdaná Skalická, a Marie, provdaná Vozábová.²²⁾

J. Brichta si velice brzy uvědomil skutečnou kulturní hodnotu filmových materiálů a s nimi i související dokumentace a již 25. 5. 1935 předložil ministerstvu průmyslu, obchodu a živností podnět k vybudování filmového archivu při Technickém muzeu československém,²³⁾ jeho prosby však byly vyslyšeny až v roce 1943,²⁴⁾ kdy došlo k založení filmového archivu Českomoravského filmového ústředí (ČMFÚ). V čele tohoto archivu stanul Němec W. G. Lohmayer, ale organizačně, provozně a technicky řídil archiv jeho zástupce, kterým byl J. Brichta. Po zestátnění československé kinematografie prezidentským dekretem v roce 1945 stanul v čele filmového archivu²⁵⁾ právě J. Brichta, který z titulu této funkce zastupoval Československo i v Mezinárodní federaci filmových archivů (FIAF).²⁶⁾

Po druhé světové válce se pomalu přestával J. Brichta věnovat natáčení filmů a zaměřil se spíše na veřejnou činnost. V roce 1945 připravil v rekordně krátkém čase²⁷⁾ v Praze filmovou výstavu 50 let kinematografu,²⁸⁾ která během následující-

17) V roce 1924 založil společně s prof. Viktorinem Vojtěchem a Ing. Karlem Smržem Československou společnost pro vědeckou kinematografii, která začala od roku 1926 vydávat měsíčník *Kinematografie*, jehož redaktorem se stal J. Brichta. Viz Jaroslav Lopour, Jindřich Brichta. Dostupné online: <<http://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/jindrich-brichta>>, [cit. 4. 9. 2018].

18) J. S. Kolár, Filmař a historik Jindřich Brichta. *Film a doba* 3, 1957, č. 7, s. 478.

19) Jednalo se například o takové průkopníky, jakými byli August Marie Louis Lumière či Lucien Bull. Viz J. S. Kolár, Filmař a historik Jindřich Brichta. *Film a doba* 3, 1957, č. 7, s. 478.

20) Studijní cesta byla financována ze stipendií poskytnutých J. Brichtovi ministerstvem školství a národní osvěty a ministerstvem zemědělství. Viz NFA, f. Brichta Jindřich (1869) [1905]–1957 (1978), Korespondence s ministerstvem školství a národní osvěty, k. 1, inv. č. 75; Tamtéž, Korespondence s ministerstvem zemědělství, k. 1, inv. č. 78.

21) NFA, f. Brichta Jindřich (1869) [1905]–1957 (1978), Svatební oznámení, k. 1, inv. č. 9.

22) Jaroslav Lopour, Jindřich Brichta. Dostupné online: <<http://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/jindrich-brichta>>, [cit. 4. 9. 2018].

23) Archiv NTM, f. Brichta Jindřich, Ing. (1832) 1898–1957, Československý filmový archiv — korespondence z 25. 5. 1935, k. 7, inv. č. 39.

24) Archiv NTM, f. Brichta Jindřich, Ing. (1832) 1898–1957, ČMFÚ — Českomoravský filmový archiv — korespondence s návrhem Filmového archivu ČMFÚ z 22. 5. 1943, k. 7, inv. č. 42.

25) Filmový archiv se v roce 1945 stal součástí Československého filmového ústavu (dále jen ČSFÚ). K dějinám této instituce viz Jan Trnka, *Český filmový archiv 1943–1993. Institucionální vývoj a problémy praxe*. Praha: Národní filmový archiv 2018.

26) Pavel Zeman, Encyklopedické heslo Jindřich Brichta. *Iluminace* 10, 1998, č. 2, s. 203.

27) Dne 24. 9. 1945 svolal J. Brichta informační schůzku, na které oznámil svůj záměr uspořádat výstavu 50 let kinematografu. 5. 11. 1945 se konala první schůze pracovního výboru filmové výstavy. Výstava samotná se uskutečnila ve dnech 20. 12. 1945 až 31. 3. 1946. Viz Archiv NTM, f. Brichta Jindřich, Ing. (1832) 1898–1957, 50 let kinematografu Praha 1945–1946 — organizační a hospodářské dokumenty, k. 8, inv. č. 55.

28) Zplnomocněnec pro správu kin v zemi české a moravskoslezské zaslal 1. 10. 1945 všem kinematografům dopis,

cích dvou let zavítala do řady velkých měst v Československu a jejíž exponáty byly nakonec vystaveny také v Londýně.²⁹⁾ Od roku 1947 přednášel na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění (dále jen FAMU), kde byl v roce 1951 jmenován řádným docentem v oboru dějiny filmové techniky. Mimo FAMU vyučoval i na Vyšší filmové škole.³⁰⁾ V roce 1948 založil Kinematografické muzeum a připravil filmovou výstavu 50 let československého filmu.³¹⁾ Současně působil i jako soudní znalec v oboru kinematografie a kinematografické techniky.³²⁾

Během svého života napsal J. Brichta celou řadu odborných článků a studií, z nichž se několik věnovalo přírodovědci Janu Evangelistu Purkyněvi a jeho přínosu ke vzniku kinematografu.³³⁾ V závěru svého života připravil ještě monografii o Thomasu Alvi Edisonovi s názvem *Edison ukázal cestu*, avšak kniha byla vydána až dva roky po jeho smrti.³⁴⁾

Jako uznání za svou celoživotní činnost na poli kinematografie obdržel J. Brichta v roce 1955 Řád práce za „vynikající činnost v oboru filmové dokumentace, zejména za vybudování muzea kinematografie“.³⁵⁾

J. Brichta zemřel dne 6. června 1957. Informace o jeho úmrtí a ohlédnutí za jeho celoživotními pracovními aktivitami a úspěchy z per filmových odborníků se objevovala na stránkách řady od-

borných kinematografických periodik po několik dalších let.³⁶⁾

V NFA je uložen osmikartonový osobní fond Brichta Jindřicha (1869) [1905]–1957 (1978). Většinu dokumentů zakoupil v roce 1978 ČSFÚ, předchůdce dnešního NFA, od jeho manželky Milady Brichtové. Zbylou část fotografií darovala později archivu jeho dcera Marie Vozábová, když v NFA pracovala. Fond je od roku 2007 uspořádán podle schématu NFA pro pořádání osobních pozůstalostí. Z životopisného materiálu je v tomto fondu uloženo pouze několik osobních dokladů o zaměstnání a vlastní autobiografické vzpomínky J. Brichty. Dochovaná osobní a úřední korespondence dokládá Brichtovo velké zaujetí kinematografií. Nejobsáhlejší část fondu tvoří dokumenty z jeho odborné, umělecké a literární činnosti.³⁷⁾ V sedmi kartonech je uložena řada odborných článků, filmových a televizních scénářů, scénářů výstav, zlepšovacích návrhů, přednášek, projevů či tiskařské štočky dokumentu o vynálezu stroboskopického kotouče atd. Studijní materiály se vztahují především k osobnostem Jana Evangelisty Purkyně a Viktora Ponrepa. V části nazvané „veřejná činnost“ se nacházejí texty různých přednášek z FAMU a Vyšší filmové školy a dále smlouvy, povolení a rozpočty vztahující se k samotným filmům. Ilustrační materiál o původci fondu obsahuje malou část Brichto-

že J. Brichta, vedoucí Československého filmového archivu, je pověřen sběrem veškerého materiálu souvisejícího s vývojem kinematografie pro archiv a pro připravovanou výstavu. Viz Archiv NTM, f. Brichta Jindřich, Ing. (1832) 1898–1957, Sdělení z 1. 10. 1945, k. 1, inv. č. 3.

29) Marek Lupač, *Přínos Jindřicha Brichty ke vzniku československého kinematografického muzejnictví*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita 2009, s. 46–48.

30) Ve školním roce 1950/1951 sídlila škola v Klánovicích. V následujícím školním roce byla přestěhována do Hostivaře a od školního roku 1952/1953 probíhala výuka v Čimelicích u Písku.

31) Šárka Bartošková — Luboš Bartošek. *Filmové profily. Českoslovenští scenáristé, režiséři, kameramani, hudební skladatelé a architekti hraných filmů*. Druhé upravené a doplněné vydání. Praha: Československý filmový ústav 1986, s. 57–58.

32) NFA, f. Brichta Jindřich (1869) [1905]–1957 (1978), Opis vysvědčení, k. 1, inv. č. 11.

33) Odborné články, studie a s nimi související podkladový materiál dochovaný ve fondech NFA, f. Brichta Jindřich (1869) [1905]–1957 (1978) a Archivu NTM, f. Brichta Jindřich, Ing. (1832) 1898–1957.

34) Anon., *Nové knihy. Kultura* 3, 1959, č. 17, s. 7.

35) P. Zeman, Encyklopedické heslo Jindřich Brichta. *Iluminace* 10, 1998, č. 2, s. 203.

36) Jedná se např. o časopisy *Filmové informace*, *Kino*, *Kultura*, *Záběr* či 6. a 7. číslo periodika *Film a doba*.

37) Do této části patří i fotografie z natáčení, které byly přeřazeny do Sbírký fotografií.

vých portrétních fotografií, výstřižky z časopisů se vzpomínkou na J. Brichtu, recenze jeho filmů a smuteční oznámení. V písemnostech cizí provenience jsou kinematografické publikace jiných autorů a korespondence z institucí, ve kterých J. Brichta působil, a která mu zřejmě byla doručena pouze na vědomí.

Kromě již výše zmíněného osobního fondu Brichta Jindřich se v péči oddělení písemných archiválií NFA nachází ještě několik institucionálních fondů spojených s odbornou činností J. Brichty. Jedná se např. o fond Národní filmový archiv, obsahující rovněž materiály svých předchůdců, tj. Filmového archivu a ČSFÚ, anebo o fond Filmový technický sbor (dále jen FITES), v jehož plénu byl J. Brichta členem od září 1948 do října 1952 a kromě toho zde zastával také funkci předsedy muzejní komise FITESu. Několik dokumentů se dále nalézá ve fondech Bratři Deglové, s. r. o.³⁸⁾ a Českomoravské filmové ústředí.³⁹⁾

Další institucí, ve které se lze setkat s dokumenty J. Brichty, je Archiv NTM, pečující o osobní fond Brichta Jindřich, Ing. (1832) 1898–1957. Tento desetikartonový fond obsahuje celou řadu osobních dokumentů, korespondenci, dokumenty z Brichtových studií a z jeho publikační a veřejné činnosti. Obsahově se však jedná o odlišné dokumenty, než jsou ty, které jsou uloženy v jeho osobním fondu v NFA.

Spojením všech těchto pramenů, tj. Brichtových osobních fondů uložených v NFA a v Archivu NTM společně s institucionálními fondy NFA, dostáváme ucelený přehled o životě a díle tohoto významného filmového pracovníka.

Jiří Kutil

38) NFA, f. Bratři Deglové, s. r. o., Korespondence s jednotlivci, k. 8, inv. č. 123.

39) NFA, f. Českomoravské filmové ústředí, Koncepce Filmového archivu ČMFÚ Jindřicha Brichty, k. 9, inv. č. 215.

Filmový Zlín

Soubor orálně-historických interview ve Sbírce zvukových záznamů Národního filmového archivu

Sbírka zvukových záznamů Národního filmového archivu (NFA) je systematicky rozšiřována od poloviny 90. let¹⁾ a obsahuje zejména rozhovory s představiteli české (a československé) filmové kultury. V současné době eviduje přibližně 1 350 interview se 750 osobnostmi a další stovku nahrávek jiného žánru, přičemž se většinou jedná o záznamy zvukové. V souladu s metodou orální historie bylo vždy snahou pořizovat primárně životopisná interview, obsaženy jsou však také tematické rozhovory.

V průběhu posledních dvaceti let vzniklo také několik tematicky uzavřených celků: interview

zaměřená na filmové kluby (2008–2010), amatérské filmaře (1998–2003) a Střední průmyslovou školu filmovou v Čimelicích (2009–2010). První dva jmenované soubory byly nadto natočeny jako záznamy audiovizuální.²⁾ V posledních letech přibývaly díky výzkumným projektům další celky. V letech 2016–2017 bylo natočeno sedmáct životopisných a tematických rozhovorů se studenty režie, dramaturgie a scenáristiky, kteří absolvovali FAMU na přelomu 60. a 70. let.³⁾ V letech 2016–2018 se sbírka rozrostla o rozsáhlý soubor šedesáti tematických interview s nejrůznějšími osobnostmi soustředěnými kolem Laterny magi-

-
- 1) Do sbírky byly zpětně zařazeny i některé záznamy pořízené od 50. do počátku 90. let. Výjimečné jsou především rozhovory Elmara Klose nebo Zdeňka Štábly s některými pionýrskými osobnostmi české kinematografie. Srov. Rozhovor s Karlem Plickou vedl Elmar Klos, 17. 1. 1983. NFA, Sbírka zvukových záznamů, N0043-01-01-ROZ-A; Rozhovor s Jiřím Lehovcem vedl Elmar Klos, 10. 2. 1984. NFA, Sbírka zvukových záznamů, N0089-01-01-ROZ-A; Rozhovor s Václavem Binovcem vedl Zdeněk Štábla, 1969. NFA, Sbírka zvukových záznamů, N0005-01-01-ROZ-A; Rozhovor s Jiřím Weisssem vedl Zdeněk Štábla, 1983. NFA, Sbírka zvukových záznamů, N0086-01-01-ROZ-A; Rozhovor s Jiřím Weisssem vedl Elmar Klos, 1984. NFA, Sbírka zvukových záznamů, N0086-02-01-ROZ-A.
 - 2) V databázi je celkem sto osmdesát originálních záznamů nahraných na nosič DV, z toho kolem osmdesáti patří do celku Galerie amatérských filmařů (GAF), který vznikl v letech 1999–2003, rozhovory vedl Rudolf Mihle. Dalších přibližně osmdesát audiovizuálních záznamů patří do celku Filmové kluby (FK), který vznikl v letech 2008–2011, tyto rozhovory vedl Vladimír Hendrich.
 - 3) Publikacním výstupem tohoto výzkumu je kniha, jejíž jádro tvoří editované rozhovory s vybranými pamětníky: Marie Barešová – Tereza Česany Dvořáková, *Generace normalizace. Ztracená generace českého filmu?* Praha: Národní filmový archiv 2016.
 - 4) Odbornou monografií věnovanou Laterně magice v současné době připravují řešitelky výzkumného projektu Lucie Česálková a Kateřina Svatoňová. Vydání se plánuje na rok 2019.

ky.⁴⁾ V posledních dvou letech se pozornost obrátila k zaměstnancům kin.⁵⁾ Téma kinoprovozu bylo totiž doposud (s výjimkou související klubové činnosti) opomíjené.

Podobně přehlíženým fenoménem byla i zlínská filmová kultura. Ta je v dějinách české kinematografie jedinečná svou pozicí druhého nejvýznamnějšího filmařského centra a nabízí mnoho zajímavých podnětů k lokálnímu výzkumu. Do letošního roku bylo do Sbírký zvukových záznamů zařazeno jen několik rozhovorů s lidmi, kteří pracovali ve Zlíně. Vedle režiséra Elmara Klose (1910–1993) a kameramana Antonína Horáka (1918–2004) patří do této skupiny ještě historik a archivář Jiří Novotný (1936–2018),⁶⁾ režisér Josef Pinkava (1919–2006),⁷⁾ jeho dcera, režisérka Hana Pinkavová (*1950)⁸⁾ a mnohaletý pracovník filmových laboratoří Miroslav Jedlička (*1943).⁹⁾

Tento skromný počet interview jsme se rozhodly rozšířit a provedly nejprve rešerši zaměřenou na zlínskou filmovou historii. Filmové ateliéry Baťa (FAB) založil v roce 1935 Jan Antonín Baťa (1898–1965) s úmyslem vyrábět reklamní, školní a instruktážní filmy. Na zelené louce na kopci nad Zlínem vedle malé pasekářské osady Kudlov nechal Baťa postavit první budovy ateliérů a vily pro jejich zaměstnance. Mezi prvními filmaři, kteří do Zlína přišli pracovat, byli Elmar Klos, Alexander Hackenschmied (1907–2004)

a Ladislav Kolda (1903–1983). Společně se věnovali natáčení reklamních snímků pro firmu Baťa, tato jejich tvorba zároveň spadá i do období české filmové avantgardy.¹⁰⁾ Klos také v několika textech popsal nejstarší léta existence filmového studia.¹¹⁾ Ve Sbírcce zvukových záznamů je uloženo sedm rozhovorů s tímto významným režisérem, v nichž vzpomíná právě i na své zlínské působení. Okolnosti svého prvního setkání s Baťou popsal v roce 1993 Klos následovně:

[...] jsem si přečetl, nevím už v kterých novinách, že firma Baťa vyhlásila konkurz na místo vedoucího filmového oddělení ve Zlíně. Tak jsem se přihlásil a s tou přihláškou jsem čekal, co bude. [...] Ale pozvání jsem dostal v trošku dramatický podobě, že mě volali k řediteli a já jsem zjistil, že mně volá pan Baťa, a ten mi řekl, abych nasedl za chvilku, asi za hodinu, na tom starým letišti ještě, jak se to jmenovalo, tam nad Vysočanama, no to původní pražské letiště, tam byla jejich Pragovka, letadlo, a tím že mám letět do Zlína. A to byl taky můj první let letadlem. No a večer jsem byl na večeri s panem Baťou, kde on mi řekl svoje, co chce, a já jsem mu na to řekl: „Tohle, co vy chcete, vám splnit nemůžu, ale když byste souhlasil, tak já seženu dva dobrý filmaře k tomu a pak bychom to dali dohromady.“ A to jsem neměl nic

5) Dosud bylo na téma kinoprovozu natočeno dvacet pět rozhovorů.

6) Rozhovor s Jiřím Novotným vedly Marcela Pittermannová a Eva Strusková, 29. 6. 1999. NFA, Sbíрка zvukových záznamů, N0205-01-01-ROZ-A; Rozhovor s Jiřím Novotným vedly Marcela Pittermannová a Eva Strusková, 24. 11. 1999. NFA, Sbíрка zvukových záznamů, N0205-01-02-ROZ-A; Rozhovor s Jiřím Novotným vedl Vladimír Hendrich, 11. 6. 2008. NFA, Sbíрка zvukových záznamů, N0205-02-01-FK-V.

7) Rozhovor s Josefem Pinkavou vedla Marcela Pittermannová, 29. 6. 1999. NFA, Sbíрка zvukových záznamů, N0183-01-01-ROZ-A; Rozhovor s Josefem Pinkavou vedla Marcela Pittermannová, 30. 6. 1999. NFA, Sbíрка zvukových záznamů, N0183-01-02-ROZ-A; Rozhovor s Josefem Pinkavou vedla Marcela Pittermannová, 31. 5. 2000. NFA, Sbíрка zvukových záznamů, N0183-01-03-ROZ-A.

8) Rozhovor s Hanou Pinkavovou vedla Marcela Pittermannová, 30. 6. 1999. NFA, Sbíрка zvukových záznamů, N0262-01-01-ROZ-A.

9) Rozhovor s Miroslavem Jedličkou vedla Marie Barešová, 11. 12. 2017. NFA, Sbíрка zvukových záznamů, N0724-01-01-ROZ-A.

10) Jedná se například o inovativní reklamní filmy NOVÁ PÍSEŇ (1935), STŘEVÍČEK (1935), KOLEM DOKOLA (1937) anebo SILNICE ZPÍVÁ (1937), který byl oceněn Zlatou medailí na Expo 1937 v Paříži.

11) Elmar Klos, Kronika kudlovské stodoly. *Zlínsko od minulosti k současnosti* 14, 1997, s. 35–94; Elmar Klos – Hana Pinkavová, *Historie Gottwaldovského filmového studia v pohledu pamětníků, očima současníků a v dokumentech*. Praha: Československý filmový ústav 1984.

rozhodnutýho, já jsem se vrátil do Prahy a začal jsem se sjezda známejma, to byl Hackenschmied a Kolda, kteří měli takovou malou oficínu u Karlova náměstí v domě Skaut. [...] A tam jsem je začal přemlouvat a měl jsem dost pochybnosti, jestli to vezmou, ale voni to kupodivu vzali [...] ¹²⁾

Klosovy vzpomínky představují jeden z mála významných pramenů vztahujících se k filmové historii Zlína. Filmová historiografie se jí dosud příliš nezabývala. Důležitou výjimkou jsou práce Lukáše Skupy, který se zajímal o období po roce 1945. ¹³⁾ Přispěl také do publikace *Černobílý snář Elmara Klose*, kde najdeme i další texty reflektující zlínskou filmovou kulturu. ¹⁴⁾ Další autoři se věnují filmovým laboratorům nebo mediální kultuře Zlína, a sice v baťovském předválečném období. ¹⁵⁾ Nejnovějším příspěvkem je dvoudílná populárně-naučná publikace obsahující různorodé texty a rozsáhlý soubor fotografických prací Josefa Sudka a Antonína Horáka, který výstižně zachycuje historii kudlovských ateliérů. ¹⁶⁾ Horák

také napsal publikaci věnovanou především zakladatelským osobnostem studia. ¹⁷⁾ Sám přitom patřil k nejvýznamnějším kameramanům, kteří zde pracovali, a jeho vyprávění zachytila v rozhovoru pro NFA Eva Strusková. ¹⁸⁾

V roce 2017 jsme prostřednictvím kolegyně z NFA Kateřiny Fojtové a bývalé filmové laborantky Františky Chromkové ¹⁹⁾ získaly první tipy na potenciální narátory a narátorky. V prosinci téhož roku jsme deseti vybraným rozeslaly oslovovací dopisy a v lednu 2018 se uskutečnila první setkání. Na ně v průběhu roku navázaly ještě tři další cesty do Zlína. Během nich jsme prostřednictvím metody „nabalování sněhové koule“, typické pro orální historii, ²⁰⁾ získávaly další užitečné kontakty. Díky tomu v současné době pracujeme se seznamem více než devadesáti potenciálních narátorů a narátorek, který se s dalšími setkáními a průběhem výzkumu bude jistě rozšiřovat. Dosud jsme natočily osmnáct rozhovorů se šestnácti pamětníky. ²¹⁾ Většina z nich vznikla během jednoho setkání. Narátoři a narátorky příliš nevyprávějí o osobním životě a soustředili se na svou

12) Rozhovor s Elmarem Klosem vedl Ivan Klimeš, 23. 2. 1993. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0012-03-02-ROZ-A.

13) Srov. Lukáš Skupa, *Film pro děti mezi vědou, uměním a průmyslem. Počátky dětského žánru v české kinematografii 1945–1955*. Brno: Masarykova univerzita 2009, magisterská diplomová práce; Lukáš Skupa, *(Re)konstruované alternativy. Filmové studio Gottwaldov 1977–1989 v kontextu české normalizační kinematografie*. Brno: Masarykova univerzita 2007, bakalářská diplomová práce; Lukáš Skupa, *Filmové studio Gottwaldov jako alternativní model výroby a estetické praxe. Iluminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Praha: Národní filmový archiv 2007, č. 4, s. 5–26.

14) Srov. Jan Lukeš (ed.), *Černobílý snář Elmara Klose*. Praha: Národní filmový archiv 2011.

15) Srov. Petr Szczepanik, *Mediální výstavba ideálního průmyslového města. Síť médií v Baťově Zlíně 30. let*. In: Pavel Skopal (ed.), *Kinematografie a město. Studie z dějin lokální filmové kultury*. Brno: Masarykova univerzita 2005, s. 18–60; Veronika Kührová, *Technické zázemí zlínské filmové výroby ve 30. letech 20. století*. Brno: Masarykova univerzita 2008, bakalářská diplomová práce.

16) Pavel Taussig (ed.), *FA Kudlov 1, 36–45. Kudlovská stodola: založení a první léta filmových ateliérů ve Zlíně*. Zlín: Filmfest 2016; Pavel Taussig (ed.), *FA Kudlov 2, 46–60. Kudlovská stodola: filmové ateliéry ve Zlíně v poválečném období*. Zlín: Filmfest 2017.

17) Antonín Horák, *Světla a stíny zlínského filmu*. Vizovice: Lípa 2002.

18) Rozhovor s Antonínem Horákem vedla Eva Strusková, 29. 6. 1999. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0208-01-01-ROT-A.

19) Babička spoluautorky tohoto textu Kateřiny Chromkové.

20) Srov. Miroslav Vaněk – Pavel Mücke, *Třetí strana trojúhelníku. Teorie a praxe orální historie*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum 2015, s. 159.

21) Setkání s Věrou Lukášovou, švagrovou Jiřího Novotného, proběhlo v Praze. Všechna ostatní se uskutečnila ve Zlíně a blízkém okolí. Rozhovor s Věrou Lukášovou vedla Marie Barešová, 15. 2. 2018. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0741-01-01-ROZ-A.

profesní kariéru. Jejich působení spadá z hlediska zlínské filmové kultury do tří oblastí: filmové studio, filmové laboratoře a kino.

Nejstarší zaznamenané vzpomínky vztahující se k filmovému studiu sahají až do období druhé světové války: Karel Hutěčka (*1927) začal v ateliérech pracovat v roce 1948, ale pamatuje si i rozsáhlý požár v roce 1944 a sabotáž, při níž pracovníci filmových ateliérů spolu s místními obyvateli zabránili těsně před koncem války odvozu filmové techniky do Německa. Při požáru shořelo mnoho filmů,²²⁾ včetně VÁNOČNÍHO SNU (1944), který animovala a spolurežirovala Hermína Týrlová (1900–1993). Režisér Bořivoj Zeman (1912–1991) sice film natočil o rok později znovu, tentokrát ovšem namísto Týrlové ve spolupráci s Karlem Zemanem (1910–1989). Hutěčka působil jako produkční u všech významných osobností, které v 50. letech ve Zlíně pracovaly. Nejdříve asistoval Jaroslavu Novotnému (1903–1976). Tento zlínský učitel, otec Jiřího Novotného, natáčel už od 30. let školní a dokumentární filmy.²³⁾ Později se Hutěčka podílel na reportážích i celovečerním filmu z cesty Jiřího Hanzelky a Miroslava Zikmunda, kombinovaných dílech Karla Zemana či krátkých loutkových snímcích Hermíny Týrlové. Významnou část jeho práce tvořily zakázkové filmy pro bratislavskou televizi a propagační filmy pro nejrozličnější československé podniky, například pro Tatru Kopřivnice, Vítkovické železárny nebo JZD Slušovice.²⁴⁾ Ze všech těchto bohatých zkušeností

si nejvíce váží spolupráce s Karlem Zemanem, kterou navázali už prvním režisérovým celovečerním filmem CESTA DO PRAVĚKU (1955). Podílel se na něm nejen jako vedoucí výroby, ale byl přítomen také u psaní technického scénáře nebo nahrávání hudby v postprodukcii:

[Zeman] měl dohodu s E. F. Burianem, hudebním skladatelem, že udělá muziku k tomu filmu a že mu to promítneme v Bartolomějské. Tak jsme sedli, tady jsme naložili štos těch krabic tenkrát, celovečerní film, který jsme si odvezli na nádraží, přišli jsme na nádraží a v tom vlaku nebylo jediné volné místo. A my jsme v tom vlaku s panem Zemanem stáli celou cestu až do Prahy v uličce, u nohou s krabicemi, a pozdě v noci přijeli do Prahy. Druhý den odnesli zase z hotelu, odvezli do Bartolomějské, promítli panu Burianovi a zase zpátky tyhle ty krabice. A proto říkám, že ten film jako takový, ten pojem, který mně dneska chybí, je něco, co vás někdy i v noci pronásleduje, protože si vezme, že to je věc [...], jste s ní trvale, pomalu denně. Kamera, z kamery do laboratoře, z laboratoře do projekce, z projekce do střížny, ze střížny do zvuku a tak dál.²⁵⁾

Hutěčka mimo jiné vzpomíná, jak si s kolegy založili bytové družstvo a svépomocí si postavili v blízkosti ateliérů pětipatrový dům. Většinu jeho obyvatel dodnes tvoří bývalí zaměstnanci studia.

22) Podle Hutěčky požár vypukl v laboratoři a rozšířil se do horního patra budovy, kde sídlil archiv negativů. Až poté byly postaveny sklady filmů mimo hlavní budovu. Rozhovor s Karlem Hutěčkou vedla Marie Barešová, 18. 1. 2018. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0735-01-01-ZLIN-A.

23) Srov. Rozhovor s Jiřím Novotným vedla Marie Barešová, 18. 1. 2018. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0744-03-01-ZLIN-A. Pro širší souvislosti práce Jaroslava Novotného a školního filmu srov. Pavlína Vogelová, *Od Bati ke školnímu filmu Jaroslava Novotného. Průnik obchodní strategie firmy Baťa se vzdělávacím potenciálem filmu 20.–40. let ve Zlíně*. Brno: Masarykova univerzita 2009, magisterská diplomová práce; Lucie Česálková, *Film před tabulí. Idea školního filmu v prvorepublikovém Československu*. Praha: Národohospodářský ústav Josefa Hlávky 2010.

24) Srov. Rozhovor s Karlem Hutěčkou vedla Marie Barešová, 18. 1. 2018. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0735-01-01-ZLIN-A; Rozhovor s Karlem Hutěčkou vedla Marie Barešová, 23. 2. 2018. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0735-01-02-ZLIN-A; Rozhovor s Karlem Hutěčkou vedla Marie Barešová, 16. 8. 2018. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0735-01-03-ZLIN-A.

25) Rozhovor s Karlem Hutěčkou vedla Marie Barešová, 18. 1. 2018. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0735-01-01-ZLIN-A.

Mezi nimi také další pamětníci, se kterými jsme se setkaly — střihač Ivan Matouš (*1935), vedoucí výroby Vojtěch Kunčík (*1935) a Věra Kopecká (*1943), kteří pracovali na hraných filmech, a to převážně pro děti a mládež.²⁶⁾ Právě toto zaměření bylo pro studio v období po druhé světové válce charakteristické. Kopecká, manželka kameramana Karla Kopeckého (1935–2005), který taktéž v ateliérech pracoval, vzpomíná mimo natáčení dětských filmů také na výjimečnou spolupráci s Františkem Vlácilem na filmech POVĚST O STŘÍBRNÉ JEDLI (1973), SIRIUS (1974) a STÍNÝ HORKÉHO LÉTA (1977). Z období po roce 1989 popisuje nešťastný průběh natáčení filmu Jana Schmidta a F. A. Brabce, na jehož scénáři spolupracovali i Pavel Juráček a Jan Němec. Film, na jehož výrobu byl podle jejích slov udělen několikamilionový grant, nakonec nebyl za nejasných okolností dokončený:

[...] to bylo v devadesátém čtvrtém, po NEMRTELNÉ TETĚ (1993), v devadesátém čtvrtém, a to jsme připravovali právě film, [...] který se jmenoval SITUACE VLKA (1995), byla to londonovka, měl to natáčet Honza Schmidt, [...] část jsme toho točili v Tatrách, kde jsem jezdila [...] připravovat stavbu jedné vesnice, to tam byl Milan Býček, možná vám to něco říká, je to vynikající architekt, [...] a pak se to mělo přesunout do Kanady. Tak jsme odletěli do Kanady, tam jsme měli točit čtrnáct dní, ale

vzhledem k tomu, že tam byly velmi špatně připravené nějaké ty přesuny, ty ATA karnety, které měli nám vydat, co jsme všechno zabalili, jako techniku a kostýmy a všechno, tak tam nám to nevydali, protože to bylo špatně nějak vyřízené, ty ATA karnety, tak oni nám to nedali, takže jsme tam čtrnáct dní se flákali a čekali jsme, až poletíme zpátky, protože tam se nenatočilo nic, skončilo to tak, že se, že už to nepokračovalo, to natáčení, rozplynulo se to, nikdo neví, kde se peníze ztratily, nic, a tím to skončilo.²⁷⁾

Vedle filmového studia byly součástí areálu zlínských ateliérů také filmové laboratoře. Na rozdíl od barrandovských laboratoří se ve Zlíně zpracovávaly zejména 8mm a 16mm filmy. Denní práce se tam vyvolávaly výjimečně a jednalo se o snímky natočené v tamním studiu.²⁸⁾ Pro zjednodušení můžeme laboratorní zpracování filmu rozdělit do několika úrovní: volání, senzitivometrie, kopírna, negativní a pozitivní úpravna. Paralelně se také pracovalo na vývoji technických a chemických postupů.

V laboratořích pracovali zejména lidé ze Zlína a okolí, typicky vyučení filmovými laboranty. Jejich školení probíhalo prostřednictvím kurzu v rámci podniku.²⁹⁾ Později však přicházeli i vystudovaní odborníci. V roce 1961 bylo pěti čerstvým absolventům chemické větve Střední průmyslové školy filmové v Čimelicích nabídnuto zaměstnání ve Zlíně.³⁰⁾ Miroslav Jedlička (*1943)

- 26) Rozhovor s Ivanem Matoušem vedla Marie Barešová, 15. 8. 2018. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0743-01-01-ZLIN-A; Rozhovor s Vojtěchem Kunčíkem vedla Marie Barešová, 18. 1. 2018. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0739-01-01-ZLIN-A; Rozhovor s Vojtěchem Kunčíkem vedla Marie Barešová, 28. 5. 2018. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0739-01-02-ZLIN-A; Rozhovor s Věrou Kopeckou vedla Marie Barešová, 19. 1. 2018. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0738-01-01-ZLIN-A.
- 27) Rozhovor s Věrou Kopeckou vedla Marie Barešová, 19. 1. 2018. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0738-01-01-ZLIN-A.
- 28) Srov. Rozhovor s Františkou Chromkovou vedly Marie Barešová a Kateřina Chromková, 16. 1. 2018. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0736-01-01-ZLIN-A.
- 29) Srov. Rozhovor s Františkou Chromkovou vedly Marie Barešová a Kateřina Chromková, 16. 1. 2018. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0736-01-01-ZLIN-A; Rozhovor s Věrou Lukášovou vedla Marie Barešová, 22. 2. 2018. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0740-01-01-ZLIN-A.
- 30) Srov. Rozhovor s Karlem Ohankou vedla Marie Barešová, 18. 1. 2018. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0745-01-01-ZLIN-A; Rozhovor s Miroslavem Jedličkou vedla Marie Barešová, 11. 12. 2017. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0724-01-01-ROZ-A.

tam zůstal pouze několik let, než odešel do pražského závodu.³¹⁾ Až do 90. let naopak ve Zlíně působil Karel Ohanka (*1943), který začínal podobně jako téměř všichni noví laboranti na pozici kopírníka. Následně pracoval v kontrolní projekci, senzimetrii a dia oddělení, které vyvolávalo filmy pro amatéry a vyrábělo diapositivy. Nejdéle, asi od poloviny 70. let, působil ve vývojovém oddělení. Ze svého tamějšího působení zdůrazňuje období přechodu od mokrých procesů s pokojovou teplotou k procesům horkým.³²⁾ Jeho spolužák z Čimelic a kolega Jindřich Somberg měl na starosti technologii suchého zpracování. Kromě toho mělo vývojové oddělení za úkol úpravu a zdokonalování technického vybavení, které se muselo přizpůsobovat aktuálnímu vývoji formátů. Podle Ohanky laboratoře živila hromadná výroba distribučních kopií ve formátu 16 mm. Kopírovalo se však na formát 35 mm:

[...] v té laboratoři se zpracovával formát třicet pět pro výrobu hromadných kopií, poněvadž to byl formát třicet dva dvakrát šestnáct a pak byl formát třicet pět dvakrát šestnáct [...], pak se tady zpracovávala i osmička, kde bylo třicet pět čtyřikrát osm, čtyři osmičky vedle sebe, zase se to řezalo na proužky osmičkové, zase tam byl pomocný [pás], poněvadž čtyřikrát osm třicet dva, takže proto právě ty stroje, [kde] byly ozubené válečky, kde přes tu perforaci se vlastně dosahovalo průchodu tím strojem. No tak v té době, kdy i já jsem tam teda [působil], tak se přecházelo na vyvolávací stroje s bezzubým pohonem a tady to bylo nutné z toho dů-

vodu, že právě [...] každý formát měl jinou perforaci, ta šestnáctka jinou, ta osmička jinou [...], v rámci toho vývojového oddělení se řešily právě záležitosti, které souvisely tady s tím, s formáty s různou perforací [...]³³⁾

Rozhovor s Ohankou upozorňuje na úskalí způsobená příčiněná nedostatky socialistického hospodářství. Kontinuálně omezený objem deviz způsoboval, že podobně jako v jiných odvětvích neměli pracovníci filmových laboratoří vždy k dispozici moderní techniku. Z tohoto důvodu inovovali stávající vybavení. Ohanka vzpomíná na vedoucího vývojového oddělení Františka Horáčka, který právě v tomto vynikal.

Dalšími narátory a narátorkami, kteří vyprávěli o svých zkušenostech z laboratoří, byli Emil Babík (*1934),³⁴⁾ který zastával pozici mistra směny, dále Františka Chromková (*1939), která pracovala zejména v pozitivní úpravně, a Věra Lukášová (*1927) zaměstnaná od začátku 50. let až do odchodu do penze v roce 1983 v negativní úpravně. Její práce spočívala zejména ve střihání negativů, které následně slepila lepička a v kopírně se z nich vyráběly sériové rozmnožovací kopie do kin. Podobným způsobem zpracovávala i vyvolané denní práce, záběry poté řadila podle pokynů střihače. Lukášová později pracovala i na pozici předáčky negativní úpravny a poslední rok prováděla technickou kontrolu.³⁵⁾ Narátorka mimo jiné vypráví, že zažila požár kopírny, při kterém shořel také film, v němž vystupoval prezident Antonín Zápotocký. Kvůli tomu byla ona sama vyslýchána a kopírník, který byl tehdy na směně, byl

31) Rozhovor s Miroslavem Jedličkou vedla Marie Barešová, 11. 12. 2017. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0724-01-01-ROZ-A.

32) Označení pokojová teplota se používalo pro dvacet jedna stupňů, nový postup umožnil vyvolávat při jednačtyřiceti stupních, čímž se na třetinu zkrátila doba celého procesu a změnily se i spektrální charakteristiky. Rozhovor s Karlem Ohankou vedla Marie Barešová, 18. 1. 2018. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0745-01-01-ZLIN-A.

33) Tamtéž.

34) Rozhovor s Emilem Babíkem a Zdenou Mikulkovou vedla Marie Barešová, 29. 5. 2018. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0730-01-01-ZLIN-A.

35) Rozhovor s Věrou Lukášovou vedla Marie Barešová, 22. 2. 2018. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0740-01-01-ZLIN-A.

dokonce zatčen. Lukášová v rozhovoru zmiňuje jak tyto obtížné momenty nebo náročné noční směny, při kterých se zpracovávaly aktuality, tak chvíle trávení času se spolupracovníky. Vzpomíná, že v budově byl klavír, a když jim z Německa včas nepřivezli materiál Agfa a neměli na co kopírovat, tancovali. Podle jejich slov se celé oddělení účastnilo také brigád socialistické práce. Pravidelné zapojování do těchto aktivit bylo ostatně časté v nejrůznějších podnicích. Vyprávění Lukášové dokazuje, že ve výsledku představovaly příjemnou kolektivní zábavu:

[...] na jaře okopávat, v létě sklízet, jako při sklizni obilí, potom na podzim brambory kopat, řepu [...] To nás uvolnili, JZD dalo požadavek na ateliéry, potřebujeme třeba pět brigádníků. No a teď prostě vedoucí řekl, tak ty půjdeš, ty půjdeš, ty půjdeš. [...] A v zimě to bývalo tak zapadané sněhem, že až na rozcestí, jak je točna včíl, tam u hřbitova až, jak je ke Březnici, tak tam bývalo po kolena sněhu, že autobus už nemohl jet až k podniku a my jsme místo práce prohazovali sníh až tam. [...] No, ale toto byla zase hrozná sranda, házet ten sníh, to nás šlo třeba celá směna a to byla při tom sranda.³⁶⁾

Filmový provoz na kudlovském kopci prošel razantní proměnou po roce 1989 a s koncem státem kontrolované kinematografie. V současné době pokračuje v areálu v malém rozsahu výroba animovaných filmů a sídlí tam také střední filmová škola a muzeum. Laboratoře nadále fungují,

i když s mnohem menším počtem zaměstnanců, a vyrábějí filmové kopie nebo pomáhají s odplísňováním archivních filmů, především pro Národní filmový archiv a Slovenský filmový ústav. Jednotliví narátoři a narátorky tuto nelehkou etapu transformace také reflektují. U většiny z nich se začátek 90. let protnul s dobou, kdy odcházeli do penze. Se zaměstnáním se však mnohdy loučili pod tlakem okolností i předčasně. Ve filmové výrobě zůstala ještě několik let Věra Kopecká, v laboratorním provozu Karel Ohanka.

Třetí oblast, kterou v rámci zlínské filmové kultury reflektujeme, jsou kina a filmové předvádění. První žádost o provozování kina ve Zlíně, v hostinci na Záložně, podal roku 1915 Jan Polášek. Město Zlín podalo žádost v roce 1920 s cílem postavit novou budovu. Od téhož roku zatím sloužila jako kino víceúčelová dřevěná Sokolská buda, kterou provozovala firma Baťa. Po jejím požáru v roce 1922 zavedl Baťa promítání v závodní jídelně. Odsud se v roce 1926 promítání přesunulo do sálu podnikového obchodního domu, kde později fungovaly dokonce dvě projekční místnosti, tzv. Némé kino Baťa a Zvukové kino Baťa. Konečně v roce 1932 nechal starosta Zlína Tomáš Baťa podle návrhu zlínského architekta Františka Lydie Gahury³⁷⁾ na náměstí Práce, přímo naproti bráně obuvnické továrny, postavit Velké kino. Moderní novostavba se s přibližně dvěma a půl tisíci sedadel stala největším kinem ve střední Evropě. V druhé polovině 20. století došlo k přizpůsobení širokoúhlému promítání, úpravě na projekce 70mm formátu i radikálnímu snížení kapacity na tisíc sedadel.³⁸⁾

36) Rozhovor s Věrou Lukášovou vedla Marie Barešová, 22. 2. 2018. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0740-01-01-ZLIN-A.

37) Gahura pracoval pro firmu Baťa od roku 1924 do roku 1946 a jeho význam je pro město Zlín zásadní. Vedle Velkého kina je autorem architektonických návrhů obytných čtvrtí zaměstnanců závodu Baťa, některých továrních budov závodu Baťa, Baťovy nemocnice, Obchodního domu Baťa nebo Památníku Tomáše Bati. Srov. např. František Lydie Gahura — Ladislava Hornáková, *František Lydie Gahura 1891–1958. Projekty, realizace a sochařské dílo*. Zlín: Krajská galerie výtvarného umění 2006.

38) Prameny k historii zlínských kin najdeme ve Státním okresním archivu (SOKA) Zlín (f. Archiv města Zlín, f. Okresní úřad Zlín, f. Okresní národní výbor Zlín) a v Moravském zemském archivu (MZA), Brno, pracoviště Zlín (f. BAPOZ — Baťovy pomocné závody, s. r. o., Zlín, I/9; f. Baťa, a. s., Zlín, I/4; f. FAB — Filmové podniky, s. r. o., Praha).

V roce 1932 byla zprovozněna také aula u Masarykových škol sloužící ke shromažďování žáků i promítání, jež zavedl výše zmíněný Jaroslav Novotný. Po bombardování Velkého kina v roce 1944 sem byly dočasně přesunuty projekce a sál byl inzerován jako Velké kino — aula, později Svět. V roce 1936 byl postaven Společenský dům na Dílech, kde v suterénu fungovalo kino přezdívané Komorní. Jeho provoz byl po roce 1945 postupně utlumen. V letech 1940 a 1941 se ve Velkém kině konaly dva ročníky festivalu Filmové žně, který se stal ve válečné době nejen prvním českým filmovým festivalem, ale také významnou kulturní manifestací. U příležitosti prvního ročníku Filmového festivalu pracujících bylo v roce 1948 vybudováno také letní kino. Posledním biografem na území města Zlína se v roce 1967 stala Družba. Její prostory byly součástí nově vybudovaného společenského centra.³⁹⁾ Od založení zde fungoval také Filmový klub dříve sídlící v kině Svět.⁴⁰⁾ Ve vyprávění pamětníků figuruje ještě kino Květen postavené kolem roku 1980 v obci Malenovice, která je dnes součástí Zlína.

V kolektivní paměti lidí spojených se zlínskými kiny má výjimečné postavení dramatická událost bombardování města v roce 1944, při kterém bylo zasaženo i Velké kino. Tehdejší promítač Josef Kotecký zaznamenal na amatérsky vyrobeném přístroji průběh náletu.⁴¹⁾ Existence této nahrávky a výjimečný počin kinooperátora jsou v souvislosti se zlínskými kiny neustále připomínány.

Po našich návštěvách Zlína přibýly do sbírky rozhovory s promítači Zdeňkem Brázdilem (*1934) a Janem Vrátným (*1938), klubistou Mi-

lanem Egnerem (*1933) a dlouholetou vedoucí Velkého kina Ivanou Polčákovou (*1950).⁴²⁾

Brázdil byl kinooperátorem už od patnácti let, dlouhá léta v kině v Tlumačově, kde sám promítal zároveň do sálu i v letním kině. Poté, co si udělal promítačské zkoušky, přijali ho v roce 1989 jako vedoucího kabiny do Velkého kina. Zároveň pracoval i v kině Společenský dům a v kině Beseda v Otrokovicích.

Promítač a amatérský filmař Vrátný dostal kolem roku 1970 nabídku stát se vedoucím a kinooperátorem nově budovaného malenovického kina. Především z finančních důvodů zůstal nakonec celoživotně profesně mimo filmovou kulturu, ale promítání se stalo jeho velkým koníčkem. Jak sám říká, tuto vedlejší činnost dělal člověk ze 70 % ze zájmu a z 30 % pro peníze. Vrátného vyprávění dokazuje, že promítání pro něj bylo skutečně významnou součástí života. Na praxi nastoupil do Velkého kina v roce 1980 a nakonec tam působil necelých třicet let. V době, kdy pracoval v malenovické pobočce ZPS (Závody přesného strojírenství), si domluvil dřívější začátek směny, aby stihl přejet do Velkého kina, kde první odpolední projekce začínala v půl třetí. Občas zaskakoval také v kině Svět nebo malenovickém Květnu. Jeho domovskou „scénou“ ovšem zůstalo Velké kino, s nímž Vrátného pojí i vzpomínky nadšeného dětského diváka, které ukazují na celoživotní fascinaci biografem:

Pocházím tady z té čtvrti Letná, která je kousek od Velkého kina, a když jsem chodil na střední školu, tak jsem prakticky denně chodil kolem Velkého kina, protože to byla moje tra-

39) Srov. Z historie zlínských kin. Dostupné online: <<http://www.zlin.estraniky.cz/clanky/novy-zlin/z-historie-zlinskych-kin.html>>, [cit. 23. 11. 2018].

40) Srov. Rozhovor s Milanem Egnerem vedla Marie Barešová, 29. 5. 2018. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0734-01-01-KINO-A.

41) Tento unikátní záznam je dostupný online: Z historie zlínských kin. Dostupné online: <http://www.zlin.estraniky.cz/file/11/bomb_vkino.mp3>, [cit. 23. 11. 2018].

42) Rozhovor se Zdeňkem Brázdilem vedla Marie Barešová, 15. 8. 2018. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0733-01-01-KINO-A; Rozhovor s Janem Vrátným vedla Marie Barešová, 14. 8. 2018. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0751-01-01-KINO-A; Rozhovor s Ivanou Polčákovou vedla Marie Barešová, 24. 2. 2018. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0746-01-01-KINO-A.

sa. [...] No a měl jsem hned problémy s tím, že když jsme šli ze školy, o půl třetí už se promítalo, a tak my jsme kolikrát zabrousili do kina. Pak jsme tam měli takového jednoho jakoby známého, který, když nám řekl, že když budeme chtít do kina, že můžeme, ale že mu musíme pomoci, on trhal lístky a dělal tam pořádek a uklízel, že když mu pomůžeme, že nás bude pouštět do kina, tak to se stalo pravidlem skoro. No a my jako kluci samozřejmě, nám se to líbilo, tak jsme chodili, sice jsme mu málokdy pomohli [...], ale v kině jsme byli každou chvíli. A vyvrcholilo to tak, že já jsem začal chodit domů tak pozdě ze školy, že tatínek, který byl veliký dobrák, tak už to jednou tak nějak těžko nesl a říkal: „Ještě jednou! Ze školy půjdeš rovnou domů!“ Jenomže, co čert nechtěl, zrovna nějak den na to nebo dva dny na to se tam promítalo ZLATÉ OPOJENÍ s [Chaplinem], a tak jsem neodolal a opět jsme šli do kina a já jsem si to v půlce, jo a seděli jsme na jevišti, protože kino bylo natřískané. Ale já jsem si to v půlce nějak, mně to se rozleželo v hlavě, že bude průšvih, a šel jsem domů. No fakt jo. Přišel jsem domů a to byl snad jediný výprask, který jsem dostal v životě od tatínka, protože jsem přišel zase pozdě. No tak jsem to pak trochu zkorigoval a už jsem tak často do toho kina nechodil. No ale kino mě lákalo vždycky a pořád.⁴³⁾

Podle Vrátného začala návštěvnost Velkého kina upadat již od počátku 90. let. Na rozdíl od filmové výroby a laboratorního provozu však nejvýraznější zlom v oblasti kinoprovozu představovala až výstavba multikina Golden Apple Cinema na náměstí Míru v centru města. Tu zahájil nový provozovatel a obrátil tak svou pozornost k tomuto prostoru. Jeho vznik znamenal v důsledku utlumování činnosti Velkého kina. Tuto proměnu snášel Vrátný stejně jako ostatní zaměstnanci

včetně paní Polčákové se značným zklamáním. Obzvláště v situaci, kdy původní personál nebyl ke spolupráci v multikině přizván.

Dosud pořízené „zlínské“ rozhovory poskytly pestrý pohled na místní filmovou kulturu zejména díky tomu, že se jednotliví pamětníci během dlouhé doby, přes historické i technologické proměny, věnovali nejrůznějším profesím. Přes relativně nízký počet natočených rozhovorů jsme získaly velmi dobrou obecnou představu o dění v kudlovských ateliérech a základní informace o zlínské kinokultuře. Nejucelenější představu nám narátoři a narátorky poskytli o laboratorním provozu. Dozvěděly jsme se nejen o struktuře celého podniku a jednotlivých pozicích, interview objasnila i mnohé technické a technologické aspekty a postihla i každodennost včetně aktivit mimo běžnou pracovní náplň (projekce pro zaměstnance, brigády socialistické práce, zájezdy, závodní kantýna).

Následující interview s dalšími narátory a narátorkami povedou k prohlubování již získaných poznatků. Paralelně začneme studovat primární a sekundární zdroje. Ambicí do budoucna je v první řadě rozšířit kolekci lokálně specifických rozhovorů a zároveň také doplnit poznání v dosud nepřilíživě reflektovaných oblastech. Zlínské rozhovory budou proto přínosné ve dvou rovínách. Poskytnou vhled do lokální filmové kultury a z hlediska Sbírkových zvukových záznamů pomohou v problematice filmových laboratoří a kinoprovozu částečně vyplnit přetrvávající tematickou mezeru. Cílem je získat ucelenější představu o všech třech rozměrech zlínské filmové kultury v takovém rozsahu, jaký může metoda orální historie s ohledem na dostupnost žijících pamětníků pokrýt. Výzkum by měla završit publikace založená na interpretaci všech interview a jejich konfrontaci s dalšími dostupnými zdroji.

Kateřina Chromková – Marie Barešová

43) Rozhovor s Janem Vrátným vedla Marie Barešová, 14. 8. 2018. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0751-01-01-KINO-A.

Patchwork

Martin Palúch, *Cenzúra a dokumentárny film po roku 1989*.
Bratislava: Občianske združenie Vlna — Drewo a srd 2017.

„Umělecký mainstream se stále ze setrvačnosti věnuje boření hranic a porušování pravidel, jako by si nepovšiml, že hranice byly zbořeny už všechny, pravidla už téměř žádná nejsou, ale mainstream při jakékoli kritické reakci vesele povyskočí a začne povykovať o tom, že se tu zas chce něco zakazovat. Je to chování hraničící s urážkou generací, které pro nás ten boj vybojovaly, které si musely volit mezi svobodností uměleckého vyjádření a ztrátou možnosti pracovat, vyloučením ze společnosti či dokonce vězením.“⁽¹⁾

Prostredie filmových historikov/teoretikov/kritikov nie je u nás veľmi početné. Niet sa čomu čudovať, venovať sa reflexii umeleckej disciplíny je luxus, ktorý si vyžaduje bohaté štátne dotovanie. V rámci aktuálneho stavu výrazný hlas okrem iných reprezentujú absolventi filmovej vedy z deväťdesiatych rokov, v prvej dekáde tohto storočia najmä Peter Gavalier, v súčasnosti Jana Dudková a Martin Palúch.⁽²⁾

Martin Palúch je v poslednom období zvlášť aktívny: za dva roky vydal dve knihy — *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989*⁽³⁾ a vlani u rovnakého vydavateľa Drewo a srd (v spolupráci so združením Vlna) publikáciu

Cenzúra a dokumentárny film po roku 1989. Niet sporu, že druhá publikácia súvisí s prácou na prvej, je určite aj dôsledkom zberu materiálu, ktorý Palúch zhromaždil, keď písal rekapituláciu vývoja dokumentárnej tvorby po roku 1989. Autor odviezol kus práce, sústredil množstvo materiálu, ktoré dnes, ale najmä v budúcnosti pomôže veľmi dobre rekonštruovať situáciu dokumentárneho filmu posledných tridsať rokov. Rudolf Urc pripomína dejiny dokumentárnej tvorby cez portréty osobností,⁽⁴⁾ Martin Palúch cez peripetie diel. Viaceré kapitoly ponúkajú pomerne detailný záznam sporov, ktorými do dejín vstúpili filmy ako STANISLAV BABINSKÝ — ŽIVOT JE NEKOM-

1) Tomáš Baldýnský, Svoboda blbého slova. *Lidové noviny* 2018 (30. 5.), s. 20.

2) Viacerí z ich kolegov zo štúdií v 90. rokoch sa uplatnili v iných odboroch filmového priemyslu — Martin Štetina je televízny režisér, podobne ako Tina Diosi, Maroš Hečko je scenárista, Ivan Ostrochovský režisér a producent, Peter Gavalier vedie filmový klub atď.

3) Martin Palúch, *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989*. Bratislava: Občianske združenie Vlna — Drewo a srd 2015.

4) Rudolf Urc, *Neviditeľné dejiny dokumentaristov*. Bratislava: Slovenský filmový ústav 2017.

PROMISNÝ BUMERANG (Lubomír Štecko, 1990), HLAS 98 (Marek Kuboš, 1999), MILUJ BLÍŽNEHO SVOJHO (Dušan Hudec, 2004), POHODA (Miro Remo, 2011), POVSTANIE SLOVENSKO 1939–1945 (Vladimír Štric, 2013), GARDA (Ivan Ostrochovský, 2015), COOLTÚRA (Miro Remo, 2016) atď.

Ak sa mám sústrediť na jej aktuálny prínos, na koncepciu, ktorá by mala byť nosná pre interpretáciu jednej vrstvy konfliktov sprevádzajúcich dokumentárny film, tak by som použil termín, ktorý sa v knihe viackrát objavuje — „kontroverzný“. Podľa môjho názoru nezodpovedá realite, že v liberálnej demokracii existuje „oficiálna kontrola“ (v zmysle úradná) — autor definuje cenzúru ako „oficiálnu kontrolu (príp. následné obmedzenie či zákaz) verejne publikovaných alebo prezentovaných textov, televíznych a filmových diel, divadelných hier a podobne z hľadiska morálneho, politického či z hľadiska štátnych záujmov“ (s. 10). V tlači, v rozhovoroch s režisérmi, scenáristami, v novinárskych textoch sa síce nezriedka objavuje slovo „cenzúra“, ale to neznamená, že aj existuje (podobne, keď sa hovorilo o „trezorových filmoch“ za socializmu, to neznamenalo, že kotúče s filmami, ktoré sa nemohli premietat, skutočne ležali v trezore). Palúch namiesto toho, aby kriticky skúmal obsah pojmu a jeho oprávnenie v súčasnosti, preberá novinárske skratky a zjednodušenia. Tvrdí, že aj v liberálnej demokracii limituje tvorbu diel cenzúra — „oficiálna kontrola“.

Nedokážem prijať túto koncepciu, aj keď určite vyhovovala aj recenzentom knihy — Janovi Gogolovi a Ingrid Mayerovej —, ktorí knihu odporučili na vydanie.

Štruktúra publikácie

Zdá sa mi príznačné, že už v prvej poznámke narazíme na metódu, ktorá sa potom neskôr objaví aj v iných súvislostiach. Označil by som ju za unáhlenú a nedostatočne pripravenú prácu. Keď Martin Palúch uvádza etymológiu slova „cenzúra“, čerpá rovnako ako ja z wikipédie, v jednej vete sa však dopustí niekoľkých nepresností a vynechá to podstatné. Nie je pravda, že „cenzúra“ pochádza zo slova „censor“, pretože cenzúra sa odvodzuje od *censura*. Keď vysvetľuje úlohu cenzora už v starovekom Ríme (nie len v Rímskej ríši, ako mylne uvádza), tak nespomenie, že cenzor dbal na dodržiavanie morálky (mravopočestnosti), určoval tresty v prípade jej porušenia, kontroloval štátne financie, ale aj majetkové pomery občanov, od ktorých záviselo ich postavenie v spoločnosti, atď.

Nasleduje kapitola *Stručný pohľad do minulosti: cenzúra filmu riadená štátom v rokoch 1918 až 1990* — skôr by sa mala nazývať „Expresný prehľad od Rakúsko-Uhorska po rok 1989 na deviatich stranách“. Nemyslím si, že „fenomén filmovej cenzúry je v kontexte súčasnej českej či slovenskej filmovej histórie a kritiky spracovaný dostatočne“ (s. 15). Palúch uvádza trochu chaoticky ako doklady svojho tvrdenia preklad do češtiny knihy amerického autora o cenzúre v USA (Dawn B. Sova, *Zakázané filmy*),⁵⁾ potom knihu o filmovom práve v súčasnosti⁶⁾ a dve české knihy, ktoré sa cielene venujú problému cenzúry v šesťdesiatych rokoch — monografia Lukáša Skupu *Vadí — nevadí*⁷⁾ a zborník *V mezích přípustnosti. Cenzura ve filmu a televizi*.⁸⁾

Knihy pripomína patchwork, metódu, v ktorej sa z rôznych textilných kúskov zošiva výsledné dielo. U Palúcha to znamená štyri základné časti, ktoré príliš spolu nekomunikujú — stručný teore-

5) Dawn B. Sova, *Zakázané filmy*. Praha: Knižní klub 2005.

6) Ivan David, *Filmové právo. Autorskoprávní perspektiva*. Praha: Nová beseda 2015.

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

8) Milan Hain a kol., *V mezích přípustnosti. Cenzura ve filmu a televizi*. Olomouc: Univerzita Palackého 2014.

ticko-historický úvod, samotné prípadové štúdie o rôznych filmoch a ich peripetiách s distribúciou a nakoniec takmer 30-stranová vsuvka o cenzúre v americkej filmovej kultúre a potom ešte nasleduje epilóg s minikapitolou o autocenzúre na Slovensku.

Aj keď by sa mohlo zdať, že jednotlivé podkaptoly naplňajú príklady troch zásadných podôb cenzúry — politická a náboženská cenzúra, autocenzúra, korporátna cenzúra —, tak tomu tak nie je. Palúch takmer úplne vynecháva doloženie tvrdení z teoretickej explikácie, že moderné prejavy cenzúry v demokracii sa skutočne nachádzajú aj v tom-ktorom prípade — selekcia informácií a informačných zdrojov, stránicka a záujmová interpretácia, agenda setting v súkromných i vo verejnoprávnych médiách prostredníctvom vplyvu vlastníkov a vydavateľov, korupcia novinárov a médií, platená inzercia vydávaná za štandardnú publicistickú aktivitu.

Pomerne rozsiahly priestor venuje Slovenskej televízii. Problému jedného, aj keď veľmi výrazného producenta. Argumentom je verejnoprávny charakter organizácie, očakávania, ktoré sú s tým spájané. Bolo by správne, keby to vyčlenil ako samostatnú kapitolu — verejnoprávnosť v televízii a tzv. cenzúra.

Omylom bolo zaradenie časti o cenzúre v USA, ktorá vychádza z úplne odlišnej tradície a iných princípov, než sú zásahy do tvorby a distribúcie diel na Slovensku. Keby si bol autor radšej vybral správu o praktikách, ktoré svedčia o manipulácii s dielom či verejnou mienkou, z Nemecka (štúdiu o cenzúre v Nemecku mal k dispozícii v tej istej knihe, z ktorej tiež čerpal v prípade kapitoly o USA) alebo z Česka či Poľska, tak by to bolo omnoho užitočnejšie. Spory amerických producentov o to, aby získali právo premietat' pre čo najširšie publikum, nijako nesúvisia s pravidlami u nás atď. Tiež je nepochopiteľné, ako mohol po vsunutej kapitole o USA pokračovať kapitolou o autocenzúre. Pôsobí to aj ako nezámerne epi-

lóg, aj akoby na ňu zabudol, pretože jej miesto bolo po kapitole o korporátnej cenzúre, nie o štyridsať strán neskôr.

Palúchov text síce môže nadväzovať už na publikované texty, ale určite neplatí, že filmová cenzúra je z hľadiska historického spracovaná dostatočne. Na Slovensku je jeho kniha prvou, ktorá sa cielene venuje tejto téme. Podstatnú medzeru v rekonštrukcii vývoja cenzúry v našom prostredí spôsobuje fakt, že dosiaľ nevyšla kniha *Filmová cenzúra v ČSR 1919–1939* (Palúch cituje len tézy, ktoré uverejnila *Iluminace* v roku 2006).⁹⁾ Možno keby Tomáš Lachman prácu dokončil, tak by Palúchovi nemohlo uniknúť, že v roku 1918 sa Slovensko aj české kraje nachádzali v odlišnej situácii. V českej časti platil cenzúrny zákon ako súčasť rakúskej časti monarchie už od roku 1912, kým na Slovensku v uhorskej časti až od roku 1917 a ani sa nestihol dostatočne vteľiť do filmového prostredia kvôli skorému rozpadu monarchie.

V rýchlom výklade mu vypadne obdobie rokov 1945–1948, ako keby cenzúra prestala existovať, čo samozrejme nebola pravda, už len kvôli tomu, že z obehu museli byť stiahnuté všetky propagandistické filmy *Nástupu* či *Ufy* alebo iných spoločností. A stiahnutie filmu *SÚ OSOBNĚ ZODPOVEDNÍ ZA ZLOČINY PROTI LUDSKOSTI* (Ján Kadár, 1946) poverenikom pre informácie Samuelom Bellušom by sa bez fungovania cenzúry nemohli udiat. Od Tisa sme hneď neprestúpili ku Gottwaldovi, aj keď podľa Palúcha áno.

Nedostatok historikového sústredenia odzrkadľuje tiež pojmová nedôslednosť — v titule predchádzajúcej knihy použije slovné spojenie „autorský dokumentárny film“, pleonazmus. Predsa už z definície dokumentárneho filmu vyplýva, že ide o „autorskú interpretáciu aktuálnej reality“, prečo treba napísať „autorská autorská interpretácia aktuálnej reality“? V knihe o cenzúre zasa tvrdí, že existuje žáner tzv. „montážny dokument“ (takto charakterizuje Remov film *COOL-*

9) Tomáš Lachman, *Filmová cenzúra v ČSR 1919–1939*. *Iluminace* 18, 2006, č. 3, s. 193–197.

TÚRA, s. 75), čo je samozrejme nezmysel bez obsahu, lebo každý dokumentárny film je „montážny“. Keď charakterizuje citát z textu Evy Pavlovičovej, tak píše, že ide o *reductio ad absurdum*, pričom v skutočnosti Pavlovičová len posúva koncepciu všadeprítomnosti cenzúry „ad absurdum“ a pýta sa, či „členovia komisií AVF a členovia programovej rady RTVS nie sú novodobí demokratickí cenzori?“ (s. 71).

Martin Palúch doplaca aj na rôzne nepresnosti. Tvrdí, že sme boli svedkami „prvej ponovembrovej cenzúry na pôde STV“ v roku 2004 za riaditeľa Richarda Rybníčka. Ani jeden zo štrnástich predchádzajúcich riaditeľov v období 1990–2003 teda „necenzuroval“ v zmysle Palúchovej interpretácie?¹⁰⁾ Keby si pri formulácii tohto tvrdenia spomenul na film *TAKÁ MALÁ PROPAGANDA* (Marek Kuboš, 2001), ktorý rozpráva o fungovaní STV za riaditeľa Jozefa Darma v roku 1998, tak by netvrdil, že „až štrnásty generálny riaditeľ sa odvážil „cenzurovať“. Redaktor spravodajstva tu podrobne opisuje závislosť riadiacich štruktúr televízie od rozhodnutia vládnej politickej strany HZDS, ktorá zneužívala spravodajstvo vo svoj prospech [...], pričom plnil kritérium kreovania a naplňania programu propagandistickým obsahom rovnako, ako to bolo bežné v období ideologickej propagandy za fašizmu a komunizmu.¹¹⁾

O definícii cenzúry

Dosiaľ hovorím o „margináliách“, ktoré mohol autorovi pomôcť odstrániť vedecký redaktor, keby mu ho vydavateľ zabezpečil, ale knihu charakterizujú aj zásadné koncepčné nedostatky. Odrazom istých pochybností autora o koncepcii môže byť rozpor medzi tvrdením, že sa stretávame v dokumentárnych filmoch so „staronovými

prejavmi“, ktoré pripomínajú „cenzúrne praktiky z obdobia totality“. Teda nie sú cenzúrou, len ju pripomínajú.

Vzápätí definuje rôzne druhy cenzúry — politická, náboženská, autocenzúra, korporátna cenzúra — a vo zvláštnom odseku „moderné prejavy cenzúry“ a z tohto hľadiska štrukturuje aj výklad o dokumentárnom filme po roku 1989 ako „obeti“ cenzúry. Problém tejto stručnej teoretickej explikácie vidím v tom, že Martin Palúch predstiera, že je autorom týchto definícií, štruktúry, ale v skutočnosti prevzal takmer všetko z českej wikipédie.

Autor tvrdí, že „moderné prejavy cenzúry sú v demokracii všadeprítomné“ (s. 27) a všetkých šesť bodov od a) po f) doslovne prekladá z češtiny — 1) selekcia informácií a informačných zdrojov, 2) stránka a záujmová interpretácia, 3) a 4) agenda setting, teda nastolovanie agendy v súkromných i verejnoprávnych médiách prostredníctvom vplyvu vlastníkov a vydavateľov (Palúch to odpísal ako dve možnosti, pritom ide o chybné rozdelenie už vo wikipédii jednej vety na dve časti), 5) korupcia novinárov a médií, 6) platená inzercia vydávaná za štandardnú publicistickú aktivitu (PR články). Na nasledujúcich sto stranách nenájdeme nič systémové, čo by dokumentovalo túto „všadeprítomnosť slovenskej cenzúry“. Vzniká otázka, načo to autor uvádza v úvodnej „teoretickej“ časti, keď sa tomu nevenuje?

Štruktúra knihy stavia na prejavoch a kombinácii praktík „pripomínajúcich cenzúrne praktiky z obdobia totality“ (s. 26) — 1) cenzúra z pozície moci — politická a náboženská cenzúra, 2) cenzúra z pozície autority, t. j. inštitucionálna cenzúra, 3) cenzúra ako samoregulácia — autocenzúra a korporátna cenzúra. (Prečo autor neuvádza cenzúru z pohľadu morálky?). V prípade politickej, náboženskej cenzúry a autocenzúry ide

10) Zoznam riaditeľov Slovenskej televízie v rokoch 1990–2003: Vladimír Strnisko, Roman Kaliský, Peter Zeman, Rudolf Šimko, Marián Kleis, Peter Malec, Miroslav Majoroš, Ivan Stadtrucker, Jozef Darmo, Igor Kubiš, Štefan Dlugolinský, Milan Materák, Jozef Filo, Jozef Mračna.

11) M. Palúch, c. d., s. 136.

o mierne modifikácie textu z wikipédie — napríklad náboženská cenzúra spočíva v tom, že je „omezované šírenie myšlienok, ktoré jsou v rozpore s vládnoucím náboženstvom“ (wikipédie), resp. je „obmedzovanie šírenia myšlienok, ktoré sú v rozpore s cirkevnými doktrínami a jej morálnymi princípmi“ (Palúch, s. 27), autocenzúra znamená, že „sdělované informace filtruje sám autor, buď ze strachu z postihu, nebo pomijí informace nehodící se do jeho ideového schématu“ (wikipédie), resp. „šírenie informácií filtruje sám autor, najčastejšie zo strachu z kriminalizácie, zo súdneho procesu a z finančného postihu“ (s. 27). Pritom by stačilo, keby českú wikipédiu aspoň uviedol v použitej literatúre a nepredstieral, že je autorom definícií.

V rámci rekonštrukcie sporov o dokumentárny film autor rovnaký priestor venuje politickej a náboženskej cenzúre, najväčší priestor venuje v knihe sporom filmárov s STV, podstatne menej už distribučným zásahom v kinách či ovplyvňovaniu tvaru diel. Rovnako nedostatočne sa venuje aj autocenzúre, resp. korporátnej cenzúre. Pomerne bohato však prezentuje cenzúru z pozície autority na príklade dvoch filmov o SNP (POVSTANIE SLOVENSKO 1939–1945, GARDA).

Dva sporné príklady politickej cenzúry

Pojmový zmätok, resp. nedôslednosť, ktorá podľa mňa vyplýva z jeho sklonu ku konšpiráciám, objavíme hneď v prvej kapitole o politickej cenzúre. Ako príklad si zvolil film STANISLAV BABINSKÝ — ŽIVOT JE NEKOMPROMISNÝ BUMERANG (Lubomír Štecko, 1990). V období, keď sme sa stali pluralitnou demokraciou, so slobodou slova, množstvom strán, tak Palúch tvrdí, že pokračuje politická cenzúra. V texte neobjavíme žiaden doklad o tom, že by niektorá politická strana alebo jej or-

gány dosiahli zmeny v diele, resp. v jeho distribúcii — akurát spomenie, že traja významní politici tej doby — Milan Čič, Peter Colotka, Ivan Gašparovič — mohli ovplyvňovať šírenie diela, ničím to však nedoloží. Naproti tomu uvádza, že jediný, ktorý protestoval a žiadal súdne zákazy projekcií, bol Stanislav Babinský, ktorý ale po mnohých rokoch nakoniec súdne spory prehral a film sa môže uvádzať.¹²⁾ Ako druhý príklad v kapitole o politickej cenzúre uvádza film PAPIEROVÉ HLA-VY (Dušan Hanák, 1995), súčasne tvrdí, že to bola „korporátna cenzúra“ (s. 39). Palúch neuvádza žiadne doklady obmedzenia filmu politickými stranami, len z kritik cituje dôvody, pre ktoré nemali film radi predstavitelia vláduceho Mečiarovho HZDS.

Na PAPIEROVÝCH HLA-VÁCH si môžeme vysvetliť aj autorov obdiv k „stratégii obete“, ktorá u mnohých filmárov pretrváva z čias vlády jednej politickej strany. Cituje Hanáka, že pri PAPIEROVÝCH HLA-VÁCH zažil také cenzúrne zásahy zo strany producentov, ktoré nezakúsil ani „v období komunistickej cenzúry“ (s. 40). Z hľadiska režiséra je to legitímna snaha zdôrazňovať, že ak film nie je taký dobrý, ako očakávalo publikum, tak on za to nemôže, ale iní, v osemdesiatych rokoch komunisti, v deväťdesiatych rokoch „zahraniční koproducenti“ (s. 40).

Keby si Palúch dal námahu a zisťoval aj názor druhej strany, nielen režiséra, ale aj producenta, čo sa takmer v celej knihe objavuje len veľmi zriedka, tak by zistil iné. Pri schvaľovaní servisnej kópie filmu v Bratislave koproducenti z Francúzska, Švajčiarska a Nemecka navrhovali vyhodiť niektoré sekvencie, inak strihať, slovenskí partneri odmietli (Dušan Hanák, Boris Hochel, Marián Urban). Po ďalšej diskusii nemecký partner žiadal dodržanie v zmluve schválenej dĺžky diela — 90 min. (predvedená servisná kópia mala cca 140 min.), nakoniec súhlasil so 100 min. Argu-

12) Ak už autor chcel film niekam zaradiť, tak do časti, ktorá sa venuje „medializovaným kontroverziám — filmári verzus jednotlivci, inštitúcie a skupiny“, resp. „Autori verzus protagonisti a korporátna regulácia“, nie do kapitoly o politickej cenzúre.

mentoval dĺžkou večerného programu v ZDF venovaného komunistickým diktatúram, pre ktorý bol film nakrútený. Producent nakoniec nežiadal iné než odovzdať dielo v rozsahu, na ktorom boli dohodnutí. Nešlo o „cenzúrne praktiky“, ale o dodržanie kontraktu. Hanák mohol povedať, že od zmluvy odstupuje, dielo neodovzdá a bude hľadať niekoho iného na prevzatie diela. Neurobil tak, dielo skrátil a začal šíriť mystifikačné teórie o tom, že cenzúra v komunizme bola „rajom“ proti demokracii.¹³⁾

Aj v najmladšej generácii objavíme Hanákov „ruženec“ o krivde — keď Martin Palúch píše o filme *KREHKÁ IDENTITA* (Zuzana Piusi, 2012), tak uvádza, že nedostal podporu AVF v programe distribúcia, s podtextom, že sa mu krivdilo. Neuvedie, že producent dostal podporu AVF na výrobu vo výške 16 000 € (s. 65). Toto obchádzanie nevhodných faktov, „stratégia ukrivdenosti“, by sa dalo doložiť aj ďalšími príkladmi od iných režisérov. Akoby stále opakovali, „vieme to nakrútiť lepšie, keby sme mohli“, rezonuje tu slávna veta Stanislava Barabáša zo začiatku šesťdesiatych rokov — „nie sme takí hlúpi, ako sú naše filmy“.¹⁴⁾

Mečiarizmus a kauza filmu *Hlas 98*

Tiež je príznačné, že z obdobia 1994–1998, ktoré bolo v mnohom podobné súčasnej situácii v Orbánovom Maďarsku či Kaczyňského Poľsku, Palúch nerekonštruje ani jednu kauzu, len cituje spomienky iných na to, aké to bolo za „mečiarizmu“. Spomína, kto mal problémy, ako sa ľudia vyhadzovali zo zamestnania v STV, prečo Dušan Trančík radšej nakrúcal v Čechách než na Slovensku, ale ničomu sa nevenuje tak podrobne ako filmom *MILUJ BLÍŽNEHO SVOJHO* (2004) či *POVSTANIE SLOVENSKO 1939–1945* (2013) alebo

GARDA (2015) atď. O povahe deväťdesiatych rokov svedčí okrem iného aj únos syna prezidenta Michala Kováča na príkaz riaditeľa Slovenskej informačnej služby. Práve roky 1994–1998 najviac charakterizuje snaha o presadenie nejakej obdoby politickej cenzúry vo verejnoprávnych médiách (vtedy sme mali obavy najmä z toho, že budeme stredoeurópským Bieloruskom a Mečiar slovenským Lukašenkom).

A úplne mimo kontextu sa mi zdá zaradenie do časti o politickej cenzúre rozhodnutie štátnicovej komisie na Filmovej a televíznej fakulte na katedre dokumentárnej tvorby odmietnuť magisterský film *HLAS 98*. V komisii sedeli Dušan Hanák, Martin Slivka, Ivo Brachtl, Marcela Plítková, Boris Hochel a doktorandka Ingrid Mayerová, osobnosti, ktoré vytrvalo brojili proti „mečiarizmu“ — veď práve kvôli ich odporu Mečiar založil Akadémii umení v Banskej Bystrici aj s jej filmovou časťou, aby mu vychovávala oddaných nasledovníkov v umeleckých kruhoch.

Marek Kuboš spomína tri dôvody, pre ktoré komisia mohla rozhodnúť o hodnotení filmu známou FX — jeden z nich boli podľa neho aj obavy z reakcie HZDS (druhý etický, tretí, že film bol údajne krátky). Rozprával som sa s viacerými žijúcimi členmi komisie (Ingrid Mayerová, Ivo Brachtl, Marcela Plítková), ani jeden s tým nesúhlasil, všetci hovorili len o etickom spore.¹⁵⁾ Asi sa nedá spoľahlivo určiť, prečo *HLAS 98* komisia na VŠMU odmietla, takže by bolo z vedeckého hľadiska správne priznať, že motivácia nie je jasná a film teda nemôže byť zaradený do knihy o cenzúre po roku 1989. (Komentár — predpokladám, že všetci študenti, ktorým som dal hodnotenie FX, po prečítaní Palúchovej knihy budú tvrdiť, že boli „cenzurovaní“.)

Proti týmto spomienkam stojí tvrdenie Mareka Kuboša, že ľudia v komisii mali strach a „auto-

13) Mail Mariána Urbana, 5. júna 2018.

14) Václav Macek – Jelena Paštéková. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin: Osveta 1997, s. 207.

15) Zo zasadnutia komisie neexistuje stenografický zápis. Ak sa nechceme obmedziť na prosté konštatovanie, že Marek Kuboš film predložil k obhajobe a neuspel, tak musíme použiť „oral history“ ako jedinou možnú metódu zisťovania príčin odmietnutia absolventského filmu komisiou.

cenzurovali“ katedru dokumentaristiky. Podľa neho etické dôvody, ktorými vysvetľovali jeho neúspech, boli zástupné, „najnižšie“, t. j. strach z moci. Zdá sa mi to nepravdepodobné. Môžem pripomenúť, že v čase štátnic v lete 1998 už prebiehal predvolebný boj, v ktorom na protimečiarovskej strane stáli ľudia ako Milan Kňažko, Jaro Filip, Rasťo Piško, Rudolf Chmel a prirodzene aj celá VŠMU, SME, Markíza atď. Proti Mečiarovi sa ostro vymedzovalo KDĽAP, najmä jeho predseda Ján Čarnogurský, ktorého zať Martin Slivka sedel v komisii, a nedokážem si predstaviť, že sa takáto filmárska autorita zľakla sankcií zo strany HZDS kvôli študentskému filmu. Voľby sa konali v septembri 1998 a skončili porážkou mečiarizmu. (Tiež nechápem, prečo si Martin Palúch nenašiel žiaden doklad o „cenzúrnych praktikách“ v Akadémii umení v Banskej Bystrici, ktorá evidentne mala slúžiť ako dielňa pre výrobu režimu poplatných umelcov.)

Tvrdenie, že HLAS 98 je neetický, lebo neupozornil respondentov, že ich názory budú použité vo filme, je smiešne. Keby Lionel Rogosin vo filme COME BACK, AFRICA (1959) upozornil juhoafrických rasistov, čo bude skutočne nakrúcať, nikdy by nesúhlasili s jeho filmom o apartheidu — klamal, aby mohol zobraziť tragickú situáciu černochovo v Juhoafrickej republike. Nevieť teda posúdiť, či naozaj Hanák so Slivkom nevedeli prijať „bezohľadnú“ Kubošovú stratégiu (neskôr ju používa ako hlavnú tvorivú metódu Zuzana Piusi), ale podľa mňa z ich životného príbehu sa dá skôr odhadovať, že nemali strach z Mečiara.

Ivan Ostrochovský výstižne uvádza, že Marek Kuboš „nakreslil jasnú a hrubú čiaru medzi nás a tých z HZDS, KSS, SNS a ostatných staviteľov diaľnic a monumentov. Myslím, že nám tým vtedy uchránil hrdosť a ukázal, že na VŠMU nie sme len preto, aby sme sa „hrali s filmom“ alebo na filmárov.“¹⁶ Komisia nepochybne mala brať do úvahy, ako jej rozhodnutie, postavené na etickom radikalizme, prijímajú študenti, ktorí mohli oprávne

prežívať pocit zrady zo strany pedagógov, ktorí jednoznačne nepodporili ich kritické stanovisko voči zlovôli mečiarizmu.

Politické stanovisko autora

V knihe sa dá jasne vystopovať aj autorovo politické stanovisko, ktoré by až v takej miere nemalo byť zastúpené vo vedeckej monografii, je to skôr publicistická metóda spracovania modernej histórie. Ak som upozornil na jeho chybné zaradenie filmu o Stanislavovi Babinskom na základe dohady o „sprisahani“ trojice politikov voči uvedeniu filmu, tak platí, že Palúch len rozvíja vlastný politický názor na súčasnú situáciu. Podľa autora sme dnes svedkami snáh „zaviesť cenzúru pod rúškom falošnej demokracie“ (s. 88), cenzúrne praktiky totalitných režimov nevymizli, „naďalej pretrvávajú a spolutvoria náš dnešný systém“ (s. 83), „po roku 1989 autori získavajú pri výbere tém a pri tvorbe naočko (!! — V. M.) voľnú ruku“ (s. 22), údajne jednostranná a neadekvátna kritika Štrícovho filmu — okrem iného aj od Pavla Branka — „reprezentuje niečo, čo sme pred rokom 1989 označovali ako cenzúru“ (s. 82). A pointou je záver o zákulisí, ktoré autor odhalil, a tvrdí, že na Slovensku máme „novodobých cenzorov sediacych v pozadí. Na základe tém týchto filmov môžeme s určitou istotou vo všeobecnosti skonštatovať, o koho ide, o zástupcov politických strán, justície a cirkvi“ (s. 113).

Ak by sme hľadali nejakú stopu k poslednému tvrdeniu, tak len prevzatý citát od autora filmu MILUJ BLÍŽNEHO SVOJHO (2004) Dušana Hudeca, že „podľa informácií na internete, film bol pozastavený na priamy príkaz vtedajšieho predsedu parlamentu Pavla Hrušovského“ (s. 51). Keby to bolo v Novom Čase, tak sa tomu nečudujem, ale vo vedeckom texte to bez komentára nemá čo hľadať. Bez overenia je to len klebeta z internetu. V tej istej kapitole, kde píše o cenzurovaní MILUJ

16) Ivan Ostrochovský, *Hlas 98*. Doktorandská práca. Bratislava: Filmová a televízna fakulta VŠMU 2010, s. 62.

BLÍŽNEHO SVOJHO, uvedie presné hodnotenie Martina Šmatláka, že nejde o žiadnu cenzúru, ale o „rozpor s autorským zákonom“ (s. 53), ale Palúch to nechá opäť bez vysvetlenia, pričom zo Šmatlákovho citátu vyplýva, že je omylom zaradenie filmu do kapitoly o „náboženskej cenzúre“. Nemôže mať pravdu súčasne aj Palúch, aj Šmatlák.

Pre autorov postoj je symptomatická fotografia na obálke z filmu ZAMATOVÍ TERORISTI (Peter Kerekes – Ivan Ostrochovský – Pavol Pekarčík, 2013). Palúch si zvolil situáciu, v ktorej protagonistu filmu nakreslil pôdorys cely, v ktorej strávil roky v komunistickej väznici, chýli sa na malej prični. Väznica z čias komunizmu uvádza knihu o posledných takmer tridsiatich rokoch pluralitnej demokracie. To nemá chybu!

Neskôr Palúch rozvíja svoj názor na problém diskusie s fašistami, skôr politologický problém, keď niektorí zastávajú názor, že s nimi treba rozprávať, iní naopak, že s nimi nemožno sedieť za jedným stolom. Inak je to vo Francúzsku, inak v Rakúsku, inak v Česku atď. — osobitný problém, ktorý nesúvisí s tým, či je kritika Štrícovho filmu oprávnená alebo nie. Podľa Martina Palúcha údajne „cenzurovanie“ fašistov oficiálnou reprezentáciou pomohlo radikálnej pravici „zrodiť sa, rásť, bujniť a prosperovať“ (s. 89).

Pancenzúra

Skutočne zásadný problém pre mňa je v tom, že sa vôbec operuje s pojmom cenzúra. Kniha by sa mala nazývať „kauzy“ slovenského dokumentárneho filmu po roku 1989, nie cenzúra. Z jeho prehľadu osudu rôznych filmov vyplýva, že ani jeden z nich nemal problémy, ktoré by boli porovnateľné so situáciou, keď existoval cenzorský úrad a keď jeho dosah na osudy umelcov boli nezriedka tragické. Keď Juraj Jakubisko podpísal spoluprácu s ŠTB v 70. rokoch, tak aj preto, že len to bola cesta, ako získať súhlas s nakrúcaním hra-

ných filmov. Keď Dušan Hanák po zákaze JA MILUJEM, TY MILUJEŠ (1980) pod autocenzúrnym tlakom dospel k „vykastrovaným“ SÚKROMNÝM ŽIVOTOM (1990), tak akú paralelu môžeme nájsť v osudoch filmárov spomínaných v Palúchovom texte? Podľa mňa žiadnu.

Ivan Klimeš píše v recenzii na knihu *Vadí — nevadí*, ktorú cituje aj Martin Palúch, že jej koncepcia stavia na tzv. „new censorship“, teda cenzúra sa chápe „ako proces vyjednávania, nie priame striktné zákazy mocenských inštitúcií“.¹⁷⁾ Z tohto hľadiska potom patria do Palúchovej knihy aj doklady o vyjednávaniach medzi Miroslavom Remom a Michalom Kaščákom, resp. kýmkoľvek iným, kto buď financuje, alebo vystupuje v jeho filmoch. Logicky však vzniká otázka, kde je potom hranica medzi dramaturgickým a „cenzorským“ zásahom, ktorý vstup producenta/protagonistu/scenáristu atď. treba vnímať ako inšpiratívny a ktorý ako deštruktívny. To, že máme už niekedy k dispozícii aj režisérsky, aj producentský zosťrih, nie je dokladom cenzúry, ale prejavom odlišných tvorivých názorov, hodnôt, koncepcií v skupine ľudí, ktorí film tvoria/financujú/distribujú.

Koncepcia pancenzúry znamená, že sa cenzuruje už tým, že o niekom hovoríte a o inom nie. Prvým „cenzorom“ by tak bol Martin Palúch, ktorý napríklad iba raz napíše o Pavlovi Barabášovi, o iných dokumentaristoch vôbec nie, naproti tomu Removi venuje niekoľko strán, teda „cenzuruje“.

Zdá sa mi, že omnoho presnejšie je hovoriť o manipulácii/propagande/autorskom zámere, tieto termíny viac zodpovedajú situácii umeleckej tvorby v demokracii na rozdiel od autoritatívnych/totalitných režimov. Kniha so slovom cenzúra v názve by mala obsahovať aspoň jednu kapitolu o tom, že je správne, ak si spoločnosť bráni hodnoty, na ktorých je postavená. Že zrušenie všetkých hraníc znamená zánik, sloboda bez zodpovednosti je koniec spoločnosti.

17) Ivan Klimeš, „Zlatá šedesátá“ z cenzurní perspektivy. *Illuminace* 29, 2017, č. 1, s. 107.

Demokracia žije vďaka mnohohlasu skupín, vrstiev, ktoré tvoria spoločnosť, nie je homogenizovaná ako za Tisa či Husáka, ale to neznamená, že nemá pravidlá, ktoré treba dodržiavať, ktoré treba chrániť, a to, čo je nevhodné, treba ostrakizovať. Tým, že cenzúra je v demokracii zakázaná ústavou („ústavný zákaz cenzúry sa vzťahuje iba na obmedzovanie slobody prejavu zo strany orgánov verejnej moci, v snahe obmedziť politický pluralizmus. Ak teda zasiahne do slobody prejavu subjekt iný ako štátny orgán, o cenzúru nejde [podčiarkol V. M.]“), myslím, že je lepšie hľadať iné pojmy, ktoré by vystihovali fakt, že STV ani Markíza či žiaden multiplex nebudú premietat filmy, ktoré by oslavovali vraždenie či znásilňovanie (s. 23). Skôr sa prikláňam k názoru, že treba hovoriť o propagande/propagácii/manipulácii, ale nepoužíval by som termín cenzúra v liberálnej demokracii.

Keby Martin Palúch prišiel s rukopisom do nášho mikrovydavateľstva Fotofo, určite by som mu povedal všetky dosiaľ uvedené výhrady. S vydaním knihy pod našou značkou by som súhlasil len v tom prípade, ak by akceptoval, resp. doplnil, spresnil, opravil tvrdenia, s ktorými nesúhlasím. Súčasne by som mu navrhol, nech ide s rukopisom do vydavateľstva Drewo a srd, že tam mu to určite uverejnia, nebude pod tlakom, aby čokoľvek zmenil. Bol by to dôkaz cenzúry na Slovensku po roku 1989?

Václav Macek

O afektu a melodramatu

Jiří Anger, *Afekt, výraz, performance: Proměny melodramatického excesu v kinematografii těla*. Praha: FF UK 2018.

Nová monografie Jiřího Angera, která se zabývá proměnami melodramatického excesu v kinematografii těla, je v tuzemském kontextu velmi podnětnou prací. Vyznačuje se svou orientovaností směrem k filozofickým koncepcím, skrze něž analyzuje vybraný materiál, a nastiňuje potenciál interpretačního přístupu založeného na přesvědčení o důležitosti tělesně-afektivních expresí pro filmový obraz.

Nepočítáme-li úvod a závěr, je kniha rozdělena do tří kapitol. První kapitola je nesena vyjasněním teoretických rámců Angerova výkladu, druhá kapitola se zaměřuje na transformaci melodramatického excesu a kapitola třetí se zabývá interpretací významu melodramatického afektu v díle Wernera Schroetera.

Anger již v úvodu vyjasňuje motivace, které jej vedly k tematizaci melodramatického excesu v kinematografii, přičemž klade důraz zejména na pojem afektu. Ten je pro celou práci naprosto zásadní a vytváří horizont rozumění, v němž se všechny tři kapitoly strukturují a vzájemně ovlivňují. Anger záměrně klade výchozí otázky mající značně obecný charakter, přitom ale odvislé od kritičtějšího přístupu k „afektivnímu obratu“. Autor sice popisuje jeho důležitost pro analýzy tělesné a transgresivní zkušenosti, na druhé straně však zdůrazňuje, že moderní afektová teorie

„mnohdy [...] pojímá afekt pouze negativně“ (s. 11), zatímco jeho přístup se snaží upozornit na pozitivitu afektivních zkušeností. Zmíněné výchozí otázky jsou následně artikulovány takto: „Lze natolik unikavý koncept, jakým se afekt stal, uchopit jako něco, co je vzdor této unikavosti možné postihnout? Pokud ano, jakých forem dokáže v různých médiích nabývat?“ (s. 11–12). V oblasti kinematografie jsou, jak je Anger přesvědčen, tyto otázky „obzvláště naléhavé, neboť dosavadní pokusy o uplatnění dané koncepce [tj. analýzy afektů v rámci filmového obrazu] v uměnovědných disciplínách většinou následovaly tendenci k abstraktní a negativní ontologii afektu“ (s. 12).

Angerem vypracovaná pozitivní ontologie afektu si klade nárok definovat, co je to afekt. Ten si dle ní lze představit jako „variabilní ozvláštňující výraz emocí, který vyjevuje, jakým způsobem se těla zasažená patosem mohou měnit, aniž by se ustálila ve snadno rozpoznatelných gestech či symbolech“ (s. 13). Autor pak artikuluje tři vzájemně propojené okruhy, v nichž pozitivní ontologie afektu nabývá vlastního výrazu. Podotýká přitom, že je nutno „a) prokázat, že afekt disponuje pozitivními, temporálně ukotvenými vlastnostmi, b) ukázat, že se ve filmovém umění může projevat v konkrétních modech či variantách,

c) rozkrýt, co dokáže provést s filmovou formou nejen na úrovni tělesnosti“ (s. 13).

Autor proto obrací pozornost k jedné z možných variant „ztvárnění afektivní zkušenosti“, k „melodramatickému excessu“ (s. 13), který definuje jako „variabilní soubor stylistických prostředků [...] sloužící k vyjádření krajních emocionálních stavů a situací, konkrétně utrpení a souvisejících ‚pasivních‘ emocí plynoucích z nedosažitelnosti objektu touhy. Tento druh excessu se typicky uplatňuje ve zlomových momentech, kdy děj v důsledku šokujícího zjištění či intenzivního vzplanutí ustrne ve statickém a symbolickém uspořádání — buď skrze živý obraz, nebo detailem tváře — a vše se soustředí na gesta a pózy hrdinů, kteří situaci vstřebávají, ještě než jsou schopni na ni adekvátně zareagovat“ (s. 14). Na základě těchto poznámek Anger zmiňuje „dvousměrný pohyb mezi melodramatickým excessem a afektem“ (s. 16), kdy na jedné straně „existují experimentální filmová díla, která melodramatický exces proměňují natolik, až se stává afektivním, na straně druhé získává termín afekt, často vymezovaný jen abstraktně či negativně, právě touto přeměnou konkrétní stylistickou variantu“ (s. 16).

Je logické, že první kapitola nastiňuje možné přístupy k afektivní zkušenosti. Vychází přitom z linie, kterou autor nazývá deleuzovsko-spinozovskou. Anger se nejprve vhodně obrací k definici afektu u Spinozy, poté přechází k Deleuzově (a Guattariho) recepci a proměně konceptualizace afektu, která souvisí s Deleuzovou tendencí dát afekt do souvislosti se stáváním se. Na přibližně čtyřech stranách (s. 21–25) prochází autor celek Deleuzova díla (odkazy na Deleuze jsou ale přítomné v celé knize), vyrovnává se s tématy, jež souvisejí s analýzami melodramatu, a výklad doplňuje recepcí Massumiho. Mimo to zmiňuje, že

v případě Deleuze přichází do hry i inspirace Bergsonovou koncepcí afektivního těla a Nietzscheho pojetím vztahů sil. Anger zároveň podotýká, že Deleuzovo schéma nelze převzít bez jemných revizí, protože afektová teorie musí reflektovat to které médium. V případě filmového média se jedná o specifický způsob práce s časem, neboli práce s tím, jak je samotná povaha času nikoliv reprezentována, ale promyšlena a konstruována. Vymezuje se také vůči často užívanému pojmu „senzace“, který podle Angera až příliš zdůrazňuje aktuální prožitek/náraz, nikoliv však trvání, a proto dodává, že je možné se inspirovat i německou novou fenomenologií (zejména Bernhardem Waldenfelsem).

Je však poněkud složité vyznačovat problematické momenty určité teorie (či spíše určitého myšlení), není-li jim věnována dostatečně velká pozornost. Pokud má být ona „deleuzovsko-spinozovská“ linie inspiračním momentem dalšího zkoumání, nemělo by jí být věnováno více než jen několik stran? Když Anger zmiňuje vliv Bergsona a Nietzscheho (potažmo Whiteheada) na Deleuzovu filozofii, nijak dále nevysvětluje, jak Deleuze s těmito autory pracuje a jak naopak oni na různých úrovních ovlivňují jeho myšlení. Zcela jistě je to vysvětlitelné záměrem publikace, nejedná se přece o exegezi Deleuzova díla, ale odkazy takto působí spíše parciálně a nejsou nápomocné k vysvětlování. Nebylo by ale také v kontextu zkoumané problematiky třeba reflektovat vztah síly a těla u Nietzscheho a to, jak podle Deleuzova názoru souzní se Spinozou? Nebylo by vhodné se více zastavit u Bergsona, respektive u dvou Deleuzových raných studií z 50. let, z nichž vyplývá vztah trvání a vnitřní diference s afektivní zkušeností?¹⁾ Rovněž by stálo za to pojmout v širších souvislostech vztah afektu a afekce, i s ohledem na Deleuzovo dvousvazkové dílo o filmu; tato di-

1) Anger píše o Bergsonově pojetí trvání jako příliš „psychologizujícím“ a navrhuje uchopit jej jako „heterogenní, nehierarchickou mnohost“ (s. 30). Myslím však, že i u Bergsona je trvání chápáno jako heterogenní, a nikoliv jako homogenní proud (jak dokazuje např. jeho rozlišení mezi pamětí a hmotou, respektive časem a prostorem), čímž Bergson brojí proti dobovému psychologismu. Henri Bergson, *Hmota a paměť: Esej o vztahu těla k duchu*. Praha: Oikoymenh 2003.

stínky se v Angerově výkladu spíše jen mihne. Na straně druhé Anger přesně rozvíjí mnohé z Deleuzových pojmů a tezí (za povedenou pokládám zejména Angerovu recepci *Diference a opakování* či *Logiky smyslu* a také reflexi současných autorů, kteří Deleuzovy koncepty používají při analýzách filmového obrazu).

Zatímco v první kapitole Anger velmi zajímavým způsobem přibližuje význam a užitnost pojmu afektu v oblasti kinematografie, v kapitole následující přechází k samotnému melodramatu. Velmi přesně zmiňuje složitou uchopitelnost daného fenoménu (z toho důvodu se také nejedná o historicky fundované zkoumání odkrývající „původ“ melodramatu), který se projevuje napříč „vysokou“ i „nízkou“ kulturou. Zároveň zdůrazňuje, že pro „účely zkoumání afektů disponuje melodramatický exces jedinečným potenciálem: i ve svých nejjednodušších manifestacích podtrhuje význam tělesnosti a emocionality jak ve fikčním dění, tak ve vztahu k diváckému prožitku“ (s. 49). Za jednu ze základních charakteristik melodramatického excesu Anger považuje „temporální charakter výrazu“ (s. 52), kdy pojem *výraz* je dán do souměrnosti s událostí, která je prchavá a zároveň deteritorializující. Když se autor zabývá různými formami melodramatického excesu, všimá si také jeho vztaženosti k rituálu, respektive k rituálním principům, za nimiž stál Artaud. Jak dodává, „soustředěnější příznaky rituální tendence lze [...] zaznamenat v americkém undergroundovém filmu od konce 40. do začátku 70. let“ (s. 60). V neposlední řadě také Anger zmiňuje vztah melodramatické expresivity a hyperbolicky zvýrazněných tělesných projevů, kdy tělo hraje zásadní úlohu v rámci překonávání „limitů a rozehrávání paradoxů“ (s. 80), a zdůrazňuje zejména rovinu performance, a to takovým způsobem, který zohledňuje pozitivní ontologii afektu a výrazivost tělesné materie.

V poslední kapitole věnuje Anger pozornost významu melodramatického afektu v díle Wernera Schroetera, o němž píše, že „ve svých hyperbolicky stylizovaných dílech uplatňuje široký reper-

toár melodramatických prvků, od mizanscény nasycené expresivními znaky (barvy, světla, hieroglyfy, zvuky atd.) přes „děj“ zhuštěný do pregnantních okamžiků až po těla zamrzlá v agonických gestech“ (s. 101). Tato kapitola je velmi povedená a Anger v ní precizně ukazuje, nakolik se myšlení pracující s pojmem afektu může uplatnit v rámci analýzy konkrétního materiálu. V závěru pak podotýká, že předložené analýzy, které se zaměřovaly na filmové experimenty mezi 50. a 80. lety, tvoří nutné podloží pro další zkoumání: „Představují totiž svěbytnou laboratoř, v níž se experimentovalo s různorodými cestami, jak by afektivní zkušenost mohla být tvarována, potažmo jakým způsobem by se filmová forma mohla sama stát afektivní“ (s. 148).

Nutno konstatovat, že Jiří Anger připravil publikaci, která v sobě spojuje filozoficko-uměnovědný fundament a minuciózní analýzu filmových obrazů, přičemž se jedná o interpretace svěží, stylisticky a myšlenkově vnitřně konzistentní. Jistá nedořčenost v případě filozofických východisek není nutně na škodu, neboť autor zdatně nastínil téma a zároveň poukázal na možné cesty, jimiž se filmová věda může do budoucna ubírat.

Martin Charvát

O kině po kině

Lars Henrik Gass, *Film und Kunst nach dem Kino*. Köln: Strzelecki Books 2017.

„S kinem stvořil kulturní průmysl arkadické místo, do něhož se mlčky, neviditelně, pohrouženě uchylují, schovaný v etuji času“ (s. 43). Těmito slovy končí Lars Henrik Gass, dlouholetý šéf oberhausenského festivalu krátkých filmů, první kapitola svého eseje *Film und Kunst nach dem Kino*,¹⁾ vydaného v loňském roce. Autor se s několikoletým odstupem vrátil k původní verzi knihy, publikované v roce 2012 u hamburského nakladatelství Philo Fine Arts, aby ji přepracoval a rozšířil, přece však se záměrem totožného sdělení: „Text se přemaloval, *the song remains the same*“ (s. 15). První verze knihy se přitom podle Gasse setkala s nejhorsším přijetím u lidí, kteří právě kino provozují: „Předkládali názory a čísla na důkaz, že na tom film a kino údajně nejsou tak zle. Zatímco mi tedy jedni vytýkali ‚kulturní pesimismus‘, postrádali druhí ‚lásku ke kinematografii‘ (která zpravidla spočívá v nekritickém zacházení s filmem).“ A tak je prý „nutnější než kdy dříve chránit kino proti těm, kdo ho provozují, jako i proti těm, kdo ho už k předvádění filmů nepovažují za nezbytné“ (s. 14).

Knihy ve vkusně střídém grafickém pojetí je

symbolicky orámována dvěma fotografiemi (jedinými ilustracemi v celé publikaci), které ukazují zpustlou fasádu zrušeného kina Eden v La Ciotat, nejstaršího biografu světa. Již v roce 2013 bylo však toto kino nákladně zrekonstruováno a ve snaze o novou programovou koncepci od té doby nabízí nejen aktuální distribuční filmy, ale především tematické festivaly a přehlídky. A právě krize dosavadních modelů existence filmu, kina i filmových festivalů a promyšlení nových alternativ je pro Gasse — a to nejen v této knize — stěžejním tématem. Základní tezi shrnul již v souvislosti s prvním vydáním:

Pohyblivé obrazy — jak to označují — *migrují*; především do oblasti umění, ke zhodnocení na internetu a na filmových festivalech. To jsou tři oblasti, které v zásadě sledují. Tvrdím, že pokaždé existují různé ‚institucionální logiky‘, jež se projevují takřkajíc i jako strukturální princip děl — nebo jinak: že okolnosti zhodnocení a vnímání jsou pokaždé zcela rozdílné a podmiňují i vnímání každého díla.²⁾

1) Ačkoli lze název knihy snadno přeložit jako „Film a umění po kině“, může být vzhledem k významovému posunu u slova *kino* tento překlad poněkud nepřesný, němčina totiž toto slovo používá i ve významu kinematografie. A přestože se L. H. Gass v celé knize věnuje především kinu coby prostoru, ani rovinu kinematografie zásadně otřesené novými formami předvádění filmu nelze v tomto kontextu zcela přehlížet.

2) Barbara Pichler – Chris Dercon – Lars Henrik Gass, *Orte des Films: Kino, Festival, Kunstmuseum. nach dem*

Zásadní problém pro Gasse v tomto ohledu představuje posun ve způsobu předvádění i vnímání filmu při jeho migraci z kina do výstavních prostor uměleckého provozu, vyhrazených původně výtvarnému umění. Filmem přitom rozumí „technické pohyblivé obrazy, bez ohledu na to, zda se jedná o analogové nebo digitální, bez ohledu na to, kde a jak jsou předváděny“ (s. 16), a vyhýbá se tak obvyklým problémům s vymezením pojmů právě na rozhraní kinematografie a výtvarného umění.

Vznik podmínek pro migraci filmového média ze svého kdysi výsostného prostoru kina vidí Gass ve dvou rovinách, přičemž obě souvisí s technologickým rozvojem videa a digitálních médií. Ten je obvykle oprávněně považován za impuls, který mimo jiné cenovou dostupností profesionálních softwarů a uspokojivou projekcí otevřel pohyblivému obrazu dveře také do výstavních sálů: „Videoinstalace mohly být nyní předváděny nejen na malých monitorech, ale i na velkých plátnech, a to bez nákladů na techniku a bez hluku filmové projekce“ (s. 75). Gass však více pozornosti věnuje odvrácené straně technologického rozvoje, která se bytostně dotkla provozu kina a zapříčinila, že je „dnes efektivnější prodávat film na DVD či ho nabídnout *on demand* v digitální televizi nebo na internetu“ (s. 19). A i když „bude jistě prostor kina i napříště využíván k marketingovým účelům, zásadní tvorba hodnot se tu již neodehrává“ (s. 19). Gass proto cituje výrok režisérky Constanze Ruhmové, že kino „se už dávno stalo předmětem nostalgických reflexí“ (s. 19), a tvrdí, že „technologický rozvoj odřízl kinematografii od její vlastní historie“ (s. 20). Za zcela zásadní důsledek migrace filmu mimo prostor kina považuje Gass vymizení *prahové zkušenosti*, „kterou provází určité *kolektivní závazky* (být dochvilný, sedět v klidu, mlčet atd.)“ (s. 24). V důsledku úpadku kina zároveň filmy kvůli televizi a internetu přebírají také jejich

formy užití a vnímání a musejí vznikat s ohledem na stále menší přijímače (s. 23). Ale především — „Film je jiný bez plátna a bez kolektivu“ (s. 22).

Vedle samotných technologických podmínek spatřuje Gass významnou příčinu migrace filmu z kina v nefunkčním systému filmové podpory. Tvrdí, že „evropská filmová podpora ve svém aktuálním stavu odporuje svému historickému úkolu“ (s. 70). Naproti tomu „umělecký provoz dal filmovým tvůrcům příslib nové pozornosti a exkluzivity a částečně ho i naplnil. Každý krátký film má dnes na velkovýstavě už daleko více diváků, požívá většího uznání, než jakého kdy mohl dosáhnout v kině“ (s. 72). Gass ovšem postupně poukazuje na to, za jakou cenu může film v rámci uměleckého provozu fungovat. V případě experimentálního filmu, jehož tvůrci byli prý často objeveni i po své mnohaleté činnosti mimo oblast uměleckého provozu, se tak stalo za cenu odhistorizování děl.

Leckterý filmový tvůrce, který byl „objeven“ uměleckým provozem, se stal obětí zakladatelského mýtu, neboť to nakonec není „originalita“ umělce, která odhaluje jeho „cenu“. Originalita zde musí být prokázána uměleckohistoricky, ne filmověhistoricky. Najednou byla na výstavách předváděna i starší díla těchto umělců, která vznikla a byla zamýšlena pro kino, bez ohledu na to, co se z nich mimo kino stalo (s. 72).

Převzetí filmu uměleckým provozem si tak vynutilo nové formátování tohoto média, jež „občas nabylo téměř exorcistických rysů vůči filmové historii, ale také vůči kulturní praxi kina, která byla coby konstitutivní metoda a pravá forma vnímání filmu negována“ (s. 73). Zatímco tedy „povyšení filmu jako umělecké formy pod podmínkou jeho *zúžení* (limitování jeho nákladu

a uvedení) bylo mnoha filmovými tvůrci přijato a trpěno, neboť jim přineslo (zčásti i finanční) uznání, jaké jim kinematografie dosud upírala“ (s. 75), upozorňuje Gass také na fakt, že „exkluzivita je [...] v uměleckém provozu privilegiem pro *Happy Few*“ (s. 75).

Je zjevné, že autor pozoruje zásadní problém migrace filmu do oblasti výtvarného provozu v odlišné podstatě veřejného předvádění i ekonomického zhodnocení filmu a výtvarného umění. Obšírněji se přitom věnuje již zmíněnému fenoménu *zúžení* (*Verknappung*), který označuje za princip stěžejní pro umělecký trh. Proti němu pak staví multiplikaci coby princip vlastní kinematografie:

Zatímco na filmovém trhu se film musí předvádět za všech okolností tak moc, jak je to jen možné, na trhu uměleckém se smí objevovat jen tak málo, jak je to možné, a pouze za určitých okolností. Jakýkoli snímek se musí v kině promítat co nejčastěji, aby se amortizoval. Nosič filmu, kopie, má pouze materiální hodnotu, nikoli imaginární. Na uměleckém trhu, který stále ještě stojí na ideji originálu, naproti tomu hodnotu díla garantuje teprve limitovaná edice, tedy exkluzivita, určitá nepřístupnost — někdy až neviditelnost (s. 96).

Podle Gasse „se tak stává, že po aukci z veřejnosti úplně zmizí nejen známé malby, ale také filmy, například práce britské umělkyně Gillian Wearingové, které se vynořují jen zřídka“ (s. 97). Takovéto praktiky, kterými se prý umělecký trh snaží napravit bystrostnou tenzi mezi technicky reprodukovatelným filmovým obrazem a uměleckým dílem založeným na autorském originálu (jak ji ostatně popsal již Walter Benjamin³⁾), nazývá autor — zcela jistě v odkazu na klasika — *reaurizací*. Její nebezpečí přitom tkívá v tom, že „umění je bráno veřejnosti a je postupně privati-

zováno; v první řadě zde totiž jde o hodnotu limitovaného objektu na uměleckém trhu“ (s. 97).

Vedle ekonomických aspektů přináší migrace filmu zásadní úskalí i při veřejné prezentaci — při promítání a vystavování. Právě této problematice, pro dané téma zcela stěžejní, se Gass věnuje hned na několika místech publikace (tak je tomu ostatně i u dalších dílčích témat a pojmů, k nimž se obvykle vrací napříč plochou celého textu bez ohledu na vymezení pěti ústředních kapitol). K vystavování filmu v galeriích a muzeích zaujímá autor — s ohledem na jeho zázemí a východiska očekávatelný — podezřívavý postoj, v jehož prospěch argumentuje pochopitelně archetypálním předobrazem sledování filmu v prostoru kina. Zásadní roli zde hraje již zmiňovaný termín *prahové zkušenosti*, neboť s ním úzce souvisí jeden z ústředních pojmů Gassových úvah — *přinucení vnímat* (*Zwang zur Wahrnehmung*). Ona *prahová zkušenost* totiž ovlivňuje všechny návštěvníky kina bez výjimky — „bez ohledu na to, kdo je v publiku, s jakým vzděláním a sklony, s jakými úmysly“ (s. 82–83). Právě *přinucení vnímat* je ale tím, čemu umění na kinematografii nikdy neporozumělo (s. 82). Je „rozdíl, zda divák prochází výstavou, libovolně vstupuje do black boxů a opět je opouští (tudíž pozoruje souběžné exponáty), či zda je v kolektivu *přinucen k jinému vnímání*“ (s. 82). V galerii je film uváděn pouze *přibližně* (s. 82).

Jak už bylo naznačeno výše, autor se v tomto kontextu pochopitelně pozastavuje nad galerijním uváděním filmů vzniklých původně pro kino a nad jejich významovým pokroucením. Zároveň upozorňuje na řadu „katastrofálních rozhodnutí“, která přineslo nové obrazové paradigma:

Například promítat filmy Lotte Reinigerové, jejichž základem byla černá a bílá coby estetický princip, v podobě videoprojekce, která — jak známo — nemůže černou zobrazit skuteč-

3) Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku technické reprodukovatelnosti. In: Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*. Odeon: Praha 1979, s. 17–47.

ně černě. Filmy jsou promítány projektory o rozměrech kapesní knihy na stěnu prostor, jež zpravidla nejsou temné (či temné být nesmějí, aby se — jak se říká — předešlo úrazům). Filmy jsou uváděny ve špatných rozměrech, neboť chybí znalost obrazových formátů filmu. Kupříkladu jedna umělkyně, jež své práce již nechce ukazovat v kině, je nyní prezentuje v galerii promítané v chybném čtvercovém formátu. A pravidelně je na výstavách slyšet zvuk instalace odvedle, kterou návštěvník ještě neviděl (s. 99–100).

Na vině je podle Gasse pochopitelně snaha skloubit dva protichůdné principy, neboť „kurátorská řešení setrvávají v konvencích uměleckého provozu, který slibuje nezávislý a bezprahový přístup k estetické zkušenosti a tím ji zásadně zpochybňuje“ (s. 100).

Ačkoli lze v mnoha bodech souhlasit — kurátorem zcela nereflakované přepsání filmů do digitální podoby a jejich souběžné vystavení v nevyhovujícím prostoru bylo kupříkladu ukázkovým důvodem naprostého selhání nedávné instalace filmů Marie Lassnig ve Veletržním paláci⁴⁾ —, nelze se občas ubránit dojmu, že se při svém úhlu pohledu dopouští Gass zužujících výkladů, kterými poněkud účelově argumentuje ve prospěch své vlastní pozice. Projeví-li kurátor dostatek citu k prostoru, filmovému médiu i konkrétním dílům, nemusí galerijní instalace filmu uškodit. A to ani v případě práce s archivním materiálem, nezamýšleným původně pro tento typ prezentace. Příkladem může být letošní výstava filmových prací Any Mendiety v berlínské Martin-Gropius-Bau.⁵⁾ Instalace krátkých snímků — byť prezentovaných ve formě digitálních přepisů — v tmavě omítnutých výstavních sálech netrpěla ani souběžnou projekcí šestadvaceti snímků najednou,

ani jejich sledováním „za pochodu“. Kurátorský výběr totiž sestával z němých snímků obdobně krátké stopáže, takže se instalace navzájem zvukově nerušily a pro diváka nebylo ani nijak diskomfortní si u jednotlivých prací počkat na jejich začátek. Vizually a obsahově spolu navíc filmy v rámci jednotlivých sálů obvykle poměrně dobře komunikovaly.

Prezentaci filmů ve smyčce přitom Gass ve své knize označuje za další z velkých problémů vystavování filmu. Právě kvůli promítání krátkých filmů či filmů vytvořených ve smyčce je již prý „jedno, kde je začátek a konec, nebo jak jsou [filmy] dlouhé. Existuje už jen prostředek“ (s. 123). Se vzestupem projekce filmů ve smyčce se pak měla proměnit i dramaturgie díla, „která je řízena motivy uměleckého provozu, okamžikem diváka, nikoli časem, který nutí vnímat. Tak najednou vznikly mnohé filmy, které jsou stále příliš dlouhé, které nechtějí být nikdy zhlédnuty celé, které jen trvají, ale neplynou“ (s. 125). V praxi velkých výstav a bienále je skutečně nezbytné instalace procházet v poměrně krátkém čase a rychle je hodnotit (s. 126), jen u vybraných se lze zastavit a soustředěně se jim věnovat. Rozsáhlejší díla pak takové sledování zcela vylučují, i třeba s ohledem na otevírací dobu výstavy. Gass proto oceňuje přístup Rogera M. Buergele, Ruth Noackové a Alexandera Horwatha, kurátorů kasselské přehlídky *documenta 12* z roku 2007, jejichž rozhodnutí „nenutit už filmy do nevhodné white cube, ale udělat kino součástí výstavy [...] bylo pravděpodobně jediným východiskem, jak na takové velkovýstavě hájit a historizovat kino jako pravé místo filmu, nehledě na mínění uměleckého provozu“ (s. 131–132).

Tuto Gassovu manifestaci kina navzdory všemu a všem je ale zajímavé dát do kontrastu s *documentou 14*, která proběhla o deset let později,

4) Moving Image Department #8: „Má animace je umělecká forma.“ Maria Lassnig, filmová tvůrkyně, 16. 2. 2018 – 16. 9. 2018, Národní galerie v Praze, kurátor Adam Budak. (Výstavě jsem se podrobněji věnoval v minulém čísle *Iluminace*: Matěj Forejt, Sama sobě objektem. *Iluminace* 30, 2018, č. 2, s. 150–152).

5) Covered in Time and History: Die Filme von Ana Mendieta, 20. 4. 2018 – 22. 7. 2018, Berliner Festspiele / Gropius Bau, kurátoři Howard Oransky a Lynn Lukkas.

tedy v loňském roce. Zatímco většina pohyblivých obrazů byla prezentována v galerijních prostorech a někdy v nich fungovala dobře (jako smyčka Billa Violy) a jindy vůbec ne (jako stoosmiminutová práce Anny Daučíkové), filmový portrét Jonase Mekase od Douglase Gordona⁶⁾ se jako jediný promítal v kinosále s konkrétně stanovenými začátky představení. Tato koexistence dvou principů se však při procházení výstavy ukázala jako návštěvnický nepraktická — skloubit mód fungování na výstavě a filmovém festivalu totiž není úplně snadné. Navíc vzhledem k faktu, že oním kinosálem byl zrušený sál multikina, působilo jeho začlenění do výstavy — ať už záměrně či nezáměrně — spíše jako demonstrace triumfu výstavního sálu nad kinosálem. Bylo by proto možná namístě zbavit se už konečně nostalgických nálad a nesnažit se hledat argumenty pro tu či onu výlučnou formu uvádění pohyblivého obrazu, ale spíše uvažovat, jak mohou různé formy v současném světě koexistovat. A možná s tím souvisí i potřeba větší diferenciací pojmů, kdy není zcela nezbytné každý pohyblivý obraz označovat jako film, a tím pádem od něj očekávat bezvýhradnou příslušnost k tradici klasické kinematografie i s jejími diváckými paradigmaty.

Bez ohledu na stáří a účel může uvedení filmu či pohyblivého obrazu v galerii jednomu dílu prospět a jinému uškodit. Záleží přitom na kurátorském výběru, prostorech, konkrétní příležitosti i třeba citlivém nakládání s digitalizací. Ani v galerii navíc není nevyhnutelné inscenovat filmovou projekci podle předobrazu kina, jakkoli se takový přístup nabízí a jakkoli může být i taková instalace někdy efektní. Instalací projekce v prostorech galerie lze zároveň nabourat výstavní archetypy black boxu i white cube, jež Gass ve své knize v různých souvislostech kritizuje. Sami někteří autoři působící na pomezí filmu a výtvar-

ného umění totiž svými pracemi znemožňují chápání kina a galerie coby dvou paralelních znesvářených světů. Filmovou projekci je pak třeba do galerijního prostoru integrovat novým způsobem v jejich vzájemné komunikaci. Příkladem zde může být William Kentridge se svými prostorovými projekčními instalacemi, v českém prostředí pak Tomáš Svoboda, který dokonce neváhal pro letošní výstavu v Domě umění města Brna⁷⁾ v souhrě s kurátorkou Marikou Kupkovou přestříhat svůj původní film do nového tvaru, jenž počítal s galerijní instalací. Je škoda, že na základě vlastního vymezení kinematografie a uměleckého provozu jako dvou protikladných pojmů se Gass podobným příkladům vyhýbá.

Ani přes tyto výhrady ale nelze Gasse nařknout z pouhého hájení tradičního statu quo. Přes svou inklinaci ke kinu jakožto archetypálnímu místu filmové projekce a přes kritiku exploatace pohyblivého obrazu uměleckým provozem předestírá i v takto vymezeném poli své vize možného fungování filmového média v soudobých podmínkách. Kromě dalších témat, která z ústřední linie své knihy odvozuje (patří mezi ně sledování vzájemných vlivů mezi filmem a hudebním videoklipem, zájem o found footage či kritika aparátových teorií), se totiž autor věnuje také možnostem přenastavení dosavadních ekonomických modelů. I zde přitom vychází ze svých starších úvah, které dlouhodobě formuluje coby šéf jednoho z nejvýznamnějších evropských filmových festivalů. V návaznosti na výše citovanou kritiku současné podoby filmové podpory v Evropě tvrdil již v roce 2009, že se právě filmové festivaly, „přínejmenším v evropském kontextu, mohou a musejí stát součástí koloběhu podpory a refinancování“.⁸⁾ Nyní tuto tezi rozvádí, když tvrdí, že „bylo smysluplné zavést účast na festivalech nebo festivalové ceny coby druhý pilíř filmové podpo-

6) I HAD NOWHERE TO GO: A PORTRAIT OF A DISPLACED PERSON (Douglas Gordon, 2016).

7) Tomáš Svoboda — Jako z filmu: Adaptace, Dům umění města Brna, 21. 3. – 22. 4. 2018, kurátorka Marika Kupková.

8) Lars Henrik Gass, Vom Markt zur Marke. *Schnitt* 14, 2009, č. 2, s. 44.

ry vedle té udělované grémii či porotami, tedy automatickou podporu v závislosti na úspěchu, jež by mohla filmařům opatřit novou nezávislost na televizních společnostech a kinoekonomice“ (s. 60).

Gass se domnívá, že právě festivaly „se pro film vyvíjejí v nejdůležitější veřejnou platformu, tudíž přeberou tradiční funkci kina“ (s. 45). Dnes podle něj již není „ekonomicky obhajitelné udržovat subvencemi uměle při životě strukturu komerčních kin, a kulturně už vůbec ne, sledujeme-li jejich programovou nabídku“ (s. 60).

Kino může přežít jedině, když se jednotlivé biografy budou budovat jako mimořádná místa schopná sloužit rovněž festivalům a dalším kulturním událostem, když se kino stane místem, jaké se dnes už jako samozřejmé očekává pro současné umění: muzeem, jež je zproštěné trhu; nikoli v první řadě zařízením pro uložení minulého, ale *temporárním muzeem* pohyblivých obrazů, muzeem uměleckého filmu, sociální a intelektuální interakce (s. 60).

Je sice pozoruhodné, že i při své touze udržet filmové médium v uctivé vzdálenosti od výstavních sálů pracuje Gass právě s pojmem muzea, ovšem ani zde se svému podezřívavému postoji vůči existenci filmu v galerijním prostoru nijak nezpronevňuje. Za příklad si totiž bere instituci, která svým kvalitním programem dokáže dlouhodobě negovat úvahy o možnostech prezentace filmu mimo prostor kina, a připomíná: „Cedule u vstupu do Österreichisches Filmmuseum ve Vídni oznamuje návštěvníkům, co mají očekávat: „Výstavy se odehrávají na plátně““ (s. 60).

Lars Henrik Gass dlouhodobě sleduje a hodnotí trendy v uvádění a zhodnocení uměleckého filmu coby představitel jedné z nejdůležitějších institucí evropské kinematografické tradice. Tato pozice zcela jistě předurčuje jeho poměrně jasné postoje vůči uvádění filmu v prostoru kina i mimo něj a také vize ekonomických a kulturních modelů pro nadcházející období kinemato-

grafie po pádu kina. Nové vydání jeho rozsáhlého eseje *Film und Kunst nach dem Kino*, jež kompiluje autorovy starší texty či rozhovory a – byť bez klasického citačního aparátu — přiznaně odkazuje na řadu inspiračních zdrojů, je důležitým hlasem z praxe a představuje velmi podnětné čtení, přestože — nebo právě proto, že — vybízí v řadě aspektů k polemice. Úvahy o *migraci filmů*, *přinucení vnímat*, či kině jako *temporárním muzeu* podporují autorovy vlastní teze, zároveň však coby mementa důležitých neuralgických bodů dávají inspiraci těm, kdo ze sváru kina a galerie chtějí hledat i další možná východiska.

Matěj Forejt

Z přírůstků Knihovny NFA

ANGER, Kenneth

Hollywood Babylon II / Kenneth Anger ; [aus dem Amerikanischen von Benjamin Schwarz]. -- München : Rogner & Bernhard, c1985. -- 320 s. : il., portréty. -- Německý překlad pokračování knihy avantgardního filmaře Kennetha Angera „Hollywood Babylon“, která podrobně popisuje spletité skandály mnoha slavných a neslavných hollywoodských obyvatel od 20. do 70. let minulého století. Autor přináší „klepy“ o osobním životě i kariérách nejen osobností filmového světa. Bohatě obrazově vybaveno. - Obálkový název: Kenneth Anger's Hollywood Babylon. -- ISBN 3-8077-0210-5 (váz.)

ANTONIO

Antonio Pietrangeli : il regista che amava le donne : the director who loved women / a cura di Piera Detassis, Emiliano Morreale, Mario Sesti. -- Roma : Edizioni Sabinae, 2015. -- 223 s. : il. -- Úvod - Publikace vydaná u příležitosti retrospektivy italského režiséra Antonio Pietrangeliho na 10. Mezinárodním filmovém festivalu v Římě v roce 2015. Autory statí jsou tři významní filmoví kritici, kteří seznamují s osobností italského režiséra a jeho tvorbou. Zejména jsou zde vyzdvíženy tři filmy Antonio Pietrangeliho, které mu zajistily trvalé místo v historii filmu: „Io la conoscevo bene“, „La visita“ a „La parmigiana“. -- ISBN 978 88 98623 273 (brož.)

APULIA FILM COMMISSION

Scatti di cinema : la puglia al cinema / a cura di Daniele Trevisi ; Apulia Film Commission. -- [Bari] : Apulia Film Commission, 2014. -- 96 s. : barev. il. -- Katalog výstavy fotografií z filmů „Scatti di Cinema, Puglia al Cinema“, která byla poprvé představena v roce 2010 na filmovém festivalu v Benátkách a dále putovala po různých dalších regionech. Ve čtyřech letech, která od té doby uplynula, přivítala Apulie mnoho dalších národních i mezinárodních audiovizuálních produkcí. Proto se rozšířená výstava konala i v roce 2014. Vystaveno bylo přibližně

70 fotografií pořízených při natáčení filmů režisérů, jako je např. Alessandro Piva, Edoardo Winspeare, Pupi Avati, Sergio Rubini, Mario Martone, Ferzan Ozpetek a další. -- (Brož.)

ASOCIÁCIA SLOVENSKÝCH FILMOVÝCH KLUBOV (BRATISLAVA, SLOVENSKO)

Iluzívne a antiiluzívne vo filme : [zborník príspevkov z 18. česko-slovenskej filmologickej konferencie] / Asociácia slovenských filmových klubov v spolupráci so Slovenským filmovým ústavom ; [Peter Michalovič ... et al.]. -- 1. vyd. -- Bratislava : Asociácia slovenských filmových klubov : Slovenský filmový ústav, 2018. -- 257 s. : il. -- Úvod - Přehled česko-slovenských filmologických konferencí - Poznámky v textu - Literatura u každého příspěvku - Resumé u každého příspěvku - Sborník příspěvků z 18. česko-slovenské filmologické konference, která se konala 12.–15. 10. 2017 v Krpáčově. Věnuje se problematice filmového realizmu, z různých aspektů zkoumá zobrazování reality v dějinách kinematografie a odhaluje nové možnosti vnímání filmu. -- ISBN 978-80-970420-5-9 (brož.)

BERGMAN, Ingmar

Hodina vlků / Ingmar Bergman ; [ze švédských originálů ... poskytnutých Svenska Filminstitutet Stockholm přeložil a doslov napsal Zbyněk Černík]. -- Vyd. 1. -- Praha : Albatros Media, 2018. -- 222 s. -- (FLEET ; sv. 131). -- Vydalo nakladatelství Kniha Zlín ve společnosti Albatros Media a. s. - Doslov - Existenciálně psychologické povídky, kterým dominuje téma mezilidských vztahů, zejména partnerských, vycházejí z Bergmanových stejnojmenných filmů. Hodina vlků, Hanba, Náruživost patří k ostrovní trilogii označované podle místa natáčení, kde slavný režisér strávil podstatnou část svého života. Poslední povídka Ze života loutek rozpracovává téma manželského života a je považována za volné pokračování snímku Scény z manželského života. Bergmanovy filmové povídky včetně těch, které jsou zahrnuté v tomto svazku, vznikaly paralelně s příslušnými

filmy. Lze je číst jako samostatná, na filmové verzi zcela nezávislá literární díla. - Název originálu: Vargtimmen Skammen En Passion Ur marionetternas liv. -- ISBN 978-80-7473-697-1 (váz.)

BRDEČKA, Jiří

Kresba slovem, slovo kresbou / Jiří Brdečka ; [editorky Tereza Brdečková a Milena Tučná ; fotografie Jiřího Brdečky na obálce Jan Lukas]. -- Praha : Limonádový Joe, 2018. -- 187 s. : il., barev. il. -- Úvod - Portrét Jiřího Brdečky Kamil Lhoták - Kresby Jiřího Brdečky a rodinné fotografie z archivu Terezy Brdečkové - Knížka obsahuje kratší literární varia Jiřího Brdečky: rané práce, vzpomínky na vznik Limonádového Joea, úryvek paměti, fejetony, nepublikované i známé povídky a také text loutkové hry Král a jeho Žito. Obrazový doprovod tvoří autorovy kresby od protektorátních vtipů k ilustracím a ukázkám obrázkových scénářů. -- ISBN 978-80-906676-1-7 (váz.)

ČECHTICKÝ, Tomáš

Géniové bez potlesku : [malé velké hvězdy] / Tomáš Čechtický. -- Praha : Empresa Media, 2018. -- 176 s. : il., portréty. -- Úvod - Bádali, překračovali hranice možného, objevovali svět nebo ho zdobili. Pěstitel orchidejí Benedikt Roetzl, automobilistka Eliška Junková, filantrop Vojta Náprstek, dobrodruh Rudolf Slatin, návrhářka Hanna Podolská, herečky Anny Ondráková a Anna Sedláčková a mnozí další. Za své konání byli obdivováni, ale nezřídka také zatracováni. Exkurzemi do minulosti dokládá publicista Tomáš Čechtický tvrzení „Všechna sláva polní tráva“. Publikace doplňuje osudy vylíčené v knize Géniové ve stínu a volně navazuje na oblíbené svazky Předčasná úmrtí zapsaná do dějin a Nečekaná úmrtí zapsaná do dějin. -- ISBN 978-80-88207-15-3 (váz.)

DÁMASO, Pepe

Dámaso a Visconti / Dámaso ; [VIII. Festival internacional de cine de Las Palmas de Gran Canaria]. -- Las Palmas : Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, 2007. -- [4] l. : barev. il. -- Čtyři barevné reprografie obrazů španělského malíře Pepe Dámasa, které byly v omezeném vydání součástí oslav 100. výročí narození italského režiséra Luchino Viscontiho na 8. MFF v Las Palmas na Kanárských ostrovech. Dámaso se inspiroval Viscontiova filmovou tvorbou. -- (Volné l.)

DUMAŁA, Piotr

Dumała / [Piotr Dumała ; opracowanie tekstów: Paweł Sitkiewicz]. -- Gdańsk : Slowo/obraz terytoria, c2012. -- 279 s. : il., barev. il. -- Filmografie - Seznam ilustrací — Bibliografie na s. 258–261 - Neobyklý autoportrét jednoho z nejvýznamnějších současných polských režisérů Piotra Dumaly ve třech jazycích. Publikace kromě

ohromného množství obrazového materiálu zahrnuje interview mezi Dumałou a filmologem Pawłem Sitkiewiczem. Dále zde najdeme fragmenty z jeho raných literárních pokusů, krátké povídky, recenze a kritiky na jeho dílo, přednášku Od animovaného k hranému filmu, filmografii, přehled ocenění, aj. -- ISBN 978-83-7453-059-0 (váz.)

FILM

Film and video art / edited by Stuart Comer. -- 1st publ. -- London : Tate Publishing, c2009. — 160 s. : il., barev. il. -- Poznámka editora - Rejstřík - V posledních čtyřech desetiletích vzrůstá role filmu a videa v současném umění. Tato kolektivní monografie sleduje historii participace umělce na filmovém obrazu od prvních experimentů s filmem až po nejnovější digitální a onlinestreaming techniky a sleduje prudký vývoj rozvíjejícího se dialogu mezi umělci a audiovizuálními médii. Kniha je bohatě obrazově vybavena. -- ISBN 978-1-85437-607-7 (brož.)

GHETTO

The Ghetto Terezín : (Distant Journey). -- S.l. : s. n., [ca 1949]. -- [8 s.] : il. -- Obsahuje též: Tvůrci a obsazení - Propagační materiál v angličtině filmu režiséra Alfréda Radoka Daleká cesta s černobílými fotografiemi, úvodem a obsahem filmu.

HERZÁN, Martin

Státní bezpečnost na dvoře Rudolfa II. : StB v zákulisí filmu Císařův pekař a pekařův císař : zamlčená fakta v tajných dokumentech StB o zákulisí nejdražšího filmu v dějinách našeho národa / Martin Herzán. -- v Ústí nad Labem : AOS Publishing, 2018. -- 89 s. : il. -- Úvod - Závěr - Použité zdroje - Kniha přináší zajímavá fakta o „nejdražším filmu“ v dějinách našeho národa, o filmu Císařův pekař a jeho pokračování Pekařův císař. Při natáčení tohoto filmu panovala atmosféra strachu, zoufalství a všudypřítomné StB, která stála v zákulisí natáčení. Úsměv, který herci dokázali za této situace pro kamery vykouzlit na svých tvářích, byl spíše jen jejich velkým hereckým uměním, neboť skutečnou radost v nich potlačovala téměř všudypřítomná tajná policie StB a ideologická komise KSČ. Proč a jakým způsobem se snažil komunistický režim skrze StB manipulovat, mařit a přetvářet osud tohoto filmu, o tom promluví po mnoha desítkách let odtajněné dokumenty StB na stránkách této knihy. -- (Váz.)

JANOUŠEK, Jiří

Jan Werich za oponou / Jiří Janoušek. -- Vyd. 1. -- Praha : Práh, 2018. -- 381 s. : il., portréty. -- Literatura - Kniha Jan Werich za oponou přináší okolo tří set unikátních fotografií z rodinného archivu. Mapují jeho život od narození až do smrti a objevují Werichovy

málo známé tváře. Spojení jedinečných fotografií a dvanácti obsažných rozhovorů Jiřího Janouška, v nichž se Jan Werich nedlouho před smrtí ohlížel za svým životem, doplňují dobová svědectví a komentáře lidí, kteří mu byli nablízku, zejména Jiřího Voskovce, Miroslava Horníčka a Miloše Kopeckého, ale také lékařů, kteří ho ošetřovali nebo spoluhračů mariáše. Kniha Jan Werich za oponou přináší plastický portrét Jana Wericha a jeho soukromí. -- ISBN 978-80-7252-774-8 (váz.)

KLASSIKER

Klassiker des tschechischen und slowakischen Films / Nicole Kandioler, Christer Petersen, Anke Steinborn (Hg.). -- Marburg : Schüren, c2018. -- 233 s. -- (Klassiker der osteuropäischen Films ; Bd. 2). -- Druhý svazek edice Klassiker der osteuropäischen Films je věnován dvaceti pěti vybraným filmům českým a slovenským. Autorům této kolektivní monografie nešlo při výběru filmů o komplexní obraz geopolitické reality regionu od 30. let 20. století do roku 2010. Nezaměřili se na podobnosti filmů, ale naopak na jejich různorodost po stránce estetické i tematické. U jednotlivých filmů jsou kromě originálních názvů také názvy filmů v německém jazyce. -- ISBN 978-3-89472-845-8 (brož.)

KOPANĚVOVÁ, Galina

Vývojové tendence bulharské kinematografie : kandidátská disertační práce / Galina Kopaněva ; Filozofická fakulta Univerzity Karlovy Praha. -- Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 1984. -- 414 s. -- Úvod - Filmografie - Literatura - Poznámky - Kandidátská disertační práce si klade za cíl vystihnout vývojový proces bulharské kinematografie, tzn. osvětlit, v jakých společenských podmínkách, jakými uměleckými prostředky a v jakých dleších se tento proces realizoval a realizuje. Kopaněva podává zasvěcené informace o kinematografii, jejímž vývojem se v Československu dosud nikdo nezabýval. -- (Váz.)

KOPANĚVOVÁ, Galina

Dawid Wark Griffith [rukopis] : [rigorózní práce] / Galina Kopaněva ; Filozofická fakulta Univerzity Karlovy - Katedra divadelní a filmové vědy. -- Praha : Katedra filmové a divadelní vědy, 1978. -- 260l. -- Filmografie - Literatura - Rigorózní práce české filmové kritičky, překladatelky a pedagožky Galiny Kopaněvy, kterou věnovala jednomu z nejvýznamnějších režisérů raného období americké kinematografie D. W. Griffithovi, jeho tvorbě a přínosu pro světovou kinematografii. -- (Váz.)

KOSATÍK, Pavel

Hovory s TGM : scénář k filmu s úvodním slovem autora / Pavel Kosatík. -- Vyd. 1. -- Praha : Knižní klub, 2018. -- 153 s., [34] s. obr. příl. : il., barev. il. -- (Univerzum). -- Hovory s TGM jsou nejen knihou Karla Čapka,

kteřá v letech 1928–1935 zachytila život a názory prvního československého prezidenta. Dnes jsou už i celovečerním filmem, který v režii Jakuba Cervenky a podle scénáře Pavla Kosatíka vznikl ke 100. výročí republiky. Kniha obsahuje scénář filmu, fotografie z jeho natáčení a úvodní text autora. -- ISBN 978-80-242-6236-9 (váz.)

KOVAŘÍKOVÁ, Blanka

Tisíc tváří Kristiána : po stopách Oldřicha Nového / Blanka Kovaříková. -- Praha : Euromedia, 2018. -- 288 s. : il., portréty, faksim. -- Vydala Euromedia Group, a. s. v koedici s Nakladatelstvím Brána - Prameny a literatura - Novinářka a redaktorka Blanka Kovaříková, autorka knih o českých hercích, se pokouší s pomocí pamětníků, příbuzných a různých dokumentů přiblížit méně známé tváře jednoho z největších českých herců 20. století. -- ISBN 978-80-7617-080-3 (váz.)

KREIMEIER, Klaus

Traum und Exzess : die Kulturgeschichte des frühen Kinos / Klaus Kreimeier. -- Wien : Paul Zsolnay Verlag, c2011. -- 413 s. : il. -- (Zsolnay/Kino). -- Úvod - Poznámky - Bibliografie na s. 388–401 - Jmenný rejstřík - Rejstřík filmových titulů - Studie pojednává o počátcích kinematografie, prvních kinech a filmovém publiku v období moderny. V čase, kdy dochází k překotnému rozvoji techniky, kapitálu a logistiky. V jednotlivých kapitolách nás autor provází hektickou dobou nástupu prvních kin, sleduje tehdejší kinematografii spjatou s masovou zábavou a seznamuje s ranými filmovými žánry. V závěrečném shrnutí analyzuje první publikum a všimá si, jak na diváky film působil. -- ISBN 978-3-552-05552-0 (brož.)

KŘÍŽENECKÝ, Jaroslav

Století Miroslava Horníčka : herec, spisovatel, dramatik, režisér, výtvarník, fotograf, glosátor a dobrý člověk / Jaroslav Kříženecký. -- Praha : Nakladatelství XYZ, 2018. -- 613 s. : il., portréty. -- Předmluva - Přehledka díla: divadlo - Přehledka díla: film a televize - Přehledka díla: audio a video nahrávky - Bibliografie na s. 588–598 - Český publicista a fotograf Jaroslav Kříženecký je autorem knihy, která se věnuje kariéře i životu Miroslava Horníčka. Zachycuje plzeňské dětství a studentská léta, kdy jej zasáhla umělecká scéna předválečných let, sleduje nadšeného ochotníka, který vstoupí jako amatér mezi profesionály Velkého plzeňského divadla. A později jde za hlasem svého pravého divadelního srdce — na malou pražskou avantgardní scénu. 50. léta tráví na scéně Národního divadla a potom se stává rovnocenným partnerem Jana Wericha v Divadle ABC. Sledujeme přítom nejen Horníčkovu práci a osobní příběh, ale také si připomeneme obraz a osudy oněch scén v letech, kdy tu působil. Nadějná 60. léta spojená se Semaforem,

Kinoautomatem na montrealském EXPO a slavnými Hovory H. -- ISBN 978-80-7597-187-6 (váz.)

KULTURA

Kultura filmowa współczesnej Łodzi / pod redakcją Ewy Ciszewskiej i Konrada Klejsy. -- Wyd. 1. -- Łódź : Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, c2015. -- 299 s. : il., barev. il., tabulky. -- Úvod - Kolektivní monografie vydaná Polskou státní filmovou školou (Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi) „Filmová kultura v současné Łodzi“ zahrnuje studie, které se věnují systému výroby a konzumace filmů v polské Łodzi od roku 1989 do roku 2014. Dozvíme se zde o strategii a aktivitách produkční společnosti Opus Film v letech 1991–2012; o problémech filmového studia Semafor; o produkci vzdělávacích filmů v Łodzi v letech 1989–2014; o televizní produkci; o muzeu kinematografie (Muzeum Kinematografii w Łodzi); o filmové turistice. Dále se dozvíme o konfliktu okolo festivalu Camerimage (Międzynarodowy Festiwal Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych Camerimage); o působnosti a aktivitách filmového fondu „Łódzki Fundusz Filmowy“, atp. -- ISBN 978-83-87870-50-8 (brož.)

LEXIKON

Lexikon Regisseure und Kameralaute : A-Z / herausgegeben von Hans-Michael Bock. -- Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag, c1999. -- 525 s. -- (rororo). -- Předmluva - Zkratky - Lexikon představuje život a dílo asi pěti set významných režisérů a kameramanů se stručnými životopisy a kompletními filmografiemi. Kromě významných osobností Hollywoodu se zde objevují i představitelé Asie, zemí třetího světa a evropské kinematografie. -- ISBN 3 499 60651 8 (brož.)

MORRICONE, Ennio

Chyť ten zvuk : moje hudba, můj život / Ennio Morricone ; rozhovory s Alessandrem de Rosou ; [z italského originálu ... přeložila Denisa Streublová ; předmluva Jan Švábenický]. -- Praha : Dobrovský, 2018. -- 675 s., [8] s. obr. příl., [7] s. barev. obr. příl. : il., barev. obr. příl., portréty, noty. -- (Knihy Omega). -- Předmluva - Chronologický seznam děl absolutní hudby - Chronologický seznam aplikované hudby - Poznámky - Poznámky k fotografiím - Rejstřík - Italský hudební skladatel, obzvláště známý svou filmovou hudbou, Ennio Morricone, vypráví svůj životní příběh v jednom dlouhém rozhovoru s Alessandrem de Rosou. Společně se zamýšlí a rekapituluje jeho život, komentují vývoj dnešní hudby, důvody, které vedly k jeho mezinárodnímu uznání a glossují autorovy myšlenky v širších historických, společenských a kulturních souvislostech. Část knihy je věnována svědectvím významných lidí, se kterými Morri-

cone spolupracoval: např. Clint Eastwooda, Federico Felliniho, Sergio Leona, Piera Paolo Pasolinioho, Quentina Tarantino, Briana De Palma a mnohých dalších. - Název originálu: Inseguendo quel suono / Morricone, Ennio, 1928– ; De Rosa, Alessandro, 1985–. -- [Milano] : Mondadori, 2016. -- ISBN 978-80-7390-022-9 (váz.)

NOTE, Margot

Project management for information professionals / Margot Note. -- [Waltham] : Chandos Publishing, 2016. -- 212 s. : tabulky. -- (Chandos Information Professional Series). -- Úvod - Slovníček - Softwarové programy - Literatura - Šablony - Rejstřík - Praktická příručka provádí manažerskými technikami v sektoru kulturního dědictví. Informační profesionálové často pracují s omezeným manažerským výcvikem a zdvoji. Projektový management pro informační profesionály demystifikuje nástroje a procesy podstatné pro úspěšný projektový management, poskytuje rady v oblasti mezilidské dynamiky a organizační kultury, která ovlivňuje efektivitu těchto metod. S touto knihou čtenáři získají dovednost iniciovat, plánovat, uskutečňovat, monitorovat a dokončovat projekty. -- ISBN 978-0-08-100127-1 (brož.)

POLSKA

Polska animacja w XXI wieku / pod redakcją Małgorzaty Kozubek i Tadeusza Szczepańskiego. -- Wyd. 1. -- Łódź : Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, c2017. -- 445 s. -- Redakční úvod - Poznámky o autorech - Jmenný rejstřík - Kolektivní monografie „Polská animace v 21. století“ je pokusem podívat se na současnou domácí animaci z různých hledisek: kulturního, uměleckého, institucionálního, finančního a sociálního. Autoři analyzují současnou tvorbu a zkoumají možnosti transformace polského animovaného filmu i problematiku distribuce. -- ISBN 978-83-65501-30-1 (brož.)

POP

Pop film art : visual culture, moda e design nel cinema italiano anni '60 e '70 / a cura di Stefano Della Casa e Dario E. Vigan ; con la collaborazione di Pierpaolo De Sanctis. -- Roma : Centro Sperimentale di Cinematografia, [2012]. -- 238 s. : il., barev. il. -- Na vydání se podílela produkční společnost Cinecittà Luce a vydavatelství Edizioni Sabinae - Filmografie - Jedna z prvních knih o propojení a vizuálním dialogu mezi pop artem a filmem v Itálii v 60. a 70. letech minulého století. Zahrnuty jsou zde např. eseje kunsthistorika Vittorio Sgarbiho, filmového kritika Gianni Canovy; rozhovory s režiséry Tinto Brassem, Franco Brocanim, Roberto Faenzou; scénografem Pierem Luigi Pizzim nebo producentem Ettore Rosbochem; komentovaná filmografie. -- ISBN 978-88-96105-948 (váz.)

SHONE, Tom

Tarantino : retrospektiva / Tom Shone ; [z anglického originálu ... přeložil Petr Štika]. -- Praha : Dobrovský, 2018. -- 255 s. : il., barev. il., portréty. -- (Knihy Omega). -- Úvod - Doslov - Filmografie - Režijní filmografie na obálce - Filmografie - Vybraná literatura - Fotografie - Retrospektivní fotografická publikace mapuje všechny filmy amerického scenáristy a režiséra Quentina Tarantina, od My Best Friend's Birthday až po Osm hrozných. Filmový kritik Tom Shone představuje v této knize devět Tarantinových filmů a podrobně je analyzuje. - Název originálu: Tarantino : a Retrospective / Shone, Tom, 1967-. -- London : Palazzo Editions, c2017. -- ISBN 978-80-7390-850-8 (váz.)

SCHLÖNDORFF, Volker

Die Blechtrommel : Tagebuch einer Verfilmung / Volker Schlöndorff. -- Darmstadt ; Neuwied : Luchterhand, 1979. -- 160 s. : il. -- (Sammlung Luchterhand ; 272). -- Filmografie Volkera Schlöndorffa na obálce - Bibliografie na s. 159 - Sám autor, německý režisér Volker Schlöndorff, nazval svou knihu Plechový bubínek - deník z filmového natáčení. Většina Schlöndorffových filmů jsou adaptace známých literárních předloh a tento film je nejspěšnější. Dozvíme se o stejnojmenné literární předloze Güntera Grasse, o scenáristické práci, o spolupracovnících, o hereckém obsazení, atp. -- ISBN 3-472-61272-X (brož.)

SLOVENSKÝ

Slovenský hraný film 1946-1969 : zborník štúdií / vedúci autorského kolektívu Václav Macek. -- Vyd. 1. -- Bratislava : Slovenský filmový ústav - národné kinematografické centrum, 1992. -- 159 s. -- (Signans). -- Úvod - Resumé v anglickém a německém jazyce - Poznámky v textu - Sborník studií o slovenském hraném filmu v letech 1946-1969 vydaný Národním kinematografickým centrem je výstupem výzkumu realizovaného v letech 1988-1989. Kolektiv autorů se soustředil na vývoj hrané tvorby na Slovensku. -- ISBN 80-85187-01-9 (brož.)

SLOVENSKÝ

Slovenský film v roku 2017 : zborník hodnotiacich príspevkov z týždňa slovenského filmu 2018 / Zuzana Mojžišová (zost.). -- 1. vyd. -- Bratislava : Slovenský filmový ústav : Slovenská filmová a televízna akadémia : Vysoká škola múzických umení v Bratislave, 2018. -- 119 s. : tabulky. -- Filmografie - Slovenský film v roku 2017 je sborník edičně a autorsky upravených hodnotících příspěvků z přehlídky domácí filmové tvorby uplynulého roku Týždeň slovenského filmu 2018. Zahrnuje příspěvky o hraném filmu (Zuzana Mojžišová, Radovan Holub), dokumentárním filmu (Mária Ferenčuhová,

Andrea Slováková), animovaném filmu (Eva Šošková, Juraj Krasnohorský) i filmové kritice (Katarína Mišíková, Martin Ciel). -- ISBN 978-80-85187-76-2 (brož.)

SLOVENSKÝ FILMOVÝ ÚSTAV (BRATISLAVA, SLOVENSKO)

Best of Slovak film 1921-1991 / Slovak Film Institute ; text Peter Hames. -- 2nd ed. -- Bratislava : Slovak film institute, 2018. -- 201 s. : il., barev. il., portréty. -- Vydáno k 55. výročí Slovenského filmového ústavu - Úvod - Poznámka editora - Rejstřík titulů filmů v angličtině - Rejstřík titulů filmů v originále - Druhé vydání reprezentativní obrazové publikace o slovenské kinematografii v angličtině obsahuje výběr 35 slovenských celovečerních filmů, které představují to nejlepší, co v tamním audiovizuálním prostředí dosud vzniklo, počínaje snímkem Jánošík (1921) Jaroslava Siakela až po Nehu (1991) Martina Šulíka. Ke každému filmu je připojený odborný text, ocenění filmu, citáty z tisku a další zajímavé informace, doprovází je bohatá fotodokumentace filmových záběrů. Na úvodní část knihy navazují profily 20 slovenských režisérů, jejichž filmy jsou v publikaci zastoupeny. Autorem jednotlivých textů publikace je renomovaný britský filmový publicista, kritik a historik Peter Hames. -- ISBN 978-80-85187-62-5 (brož.)

SOLOMONS, Jason

Woody Allen : film za filmem / Jason Solomons ; [předmluva od Alfonsa Cuaróna ; translation Michaela Vašíčková]. -- Praha : Dobrovský, 2018. -- 264 s. : il., barev. il., portréty. -- (Knihy Omega). -- Úvod - Rozhovor s Woody Allenem - Doslov - Literatura - Zdroje fotografií - Rejstřík - Jason Solomons se z pozice vlivného znalce a kritika filmové tvorby pokouší propojit všechny představy, které o režisérovi, scenáristovi a herci Woodym Allenovi máme, a porovnat je s mnohdy odlišnou realitou. Autor nás krok za krokem provádí takřka nekonečnou řadou Allenových filmů. Každý z nich hodnotí, v každém z nich se nenásilně snaží najít důvody, pro které se máme na snímek podívat, ale nijak nepopírá nedostatky — naopak nás nabádá k tomu, abychom si udělali vlastní úsudek. Solomons nám jako odborník odkrývá důvody, proč nikdy nebude možné Woodyho Allena vymazat z historie kinematografie, ale ani z populární kultury obecně. Svým čtivým a poutavým textem i rozhovorem, který pořídil s Woodym v Cannes, nabádá čtenáře ponořit se hlouběji do komplikované mysli umělce. -- ISBN 978-80-7585142-0 (váz.)

SPUTNICKAJA, Nina

Ptuško. Rou : mastě-klass rossijskogo kinofentezi : monografija / N. Ju. Sputnickaja. -- Moskva ; Berlin : DirectMedia, 2018. -- 367 s. : il., barev. il. -- Předmluva -

Poznámky - Filmografie - Personální anotovaná bibliografie Alexandra Ptuško - Personální anotovaná bibliografie Alexandra Rou - První monografie věnovaná dvojici nejvýznamnějších sovětských (ruských) režisérů filmových pohádek, Alexandru Ptuškovi a Alexandru Rou. Druhý jmenovaný je u nás navždy zapsaný klasickým filmem Mrazík. -- ISBN 978-5-4475-9618-7 (váz.)

TIEBER, Claus

Schreiben für Hollywood : das Drehbuch im Studiosystem / Claus Tieber ; [Vorwort von Heinrich Mis]. -- Wien : LIT, 2008. -- 347 s. -- (Filmwissenschaft ; Bd. 4). -- Předmluva - Poznámky - Literatura - Rejstřík - Rakouský filmový historik a pedagog Claus Tieber na základě studia archivních materiálů přináší detailní vhléd do scenáristiky hollywoodského studiového systému. V rámci knihy uvádí konkrétní příklady. Analyzuje např. díla: filmové režisérky a scenáristky, první ženy, která opakovaně získala Oscara za scénář, Francis Marion nebo amerického režiséra a scenáristy Bena Hechta či amerického scenáristy Daltona Trumbo. Tieber přináší podrobnou analýzu organizačních, ekonomických a estetických podmínek, za nichž scénáře v Hollywoodu vznikaly. -- ISBN 978-3-7000-0801-9 (Österreich) (brož.). -- ISBN 978-3-8258-1166-2 (Deutschland) (brož.)

WERNER, Paul

Rebellin in Hollywood : 13 Porträts des Eigensinns / Paul Werner, Uta van Steen. -- Frankfurt/M. : tende, 1986. -- 253 s. : il., portréty. -- Poznámky - Literatura - O autorech - Jmenný rejstřík - Kniha přináší portréty třinácti žen, které se prosadily v „patriarchálním“ světě amerického filmového průmyslu. -- ISBN 3 88633 061 3 (brož.)

WILLEMSSEN, Dick

De Theresienstadt-film 1944 [rukopis] : Doctoraal-scriptie Theaterwetenschap / Dick Willemsen ; begeleiding: Hana Bobková. -- [1. vyd.]. -- [Amsterdam : Universiteit van Amsterdam], 1984. -- 225 s. : il., faksim. -- Datum vydání na obálce 2 Mei 1984 - Resumé v angl. - Bibliografie na s. 202–207 - Rigorózní práce se snaží podchytit veškeré dostupné vizuální a písemné materiály o filmu Theresienstadt, jehož fragment byl nalezen v Praze roku 1964. Studuje nejpозорuhodnější aspekty propagandistického filmu natočeného na podzim roku 1944 v koncentračním táboře Terezín. Srovnává rysy tohoto filmu s rysy dalších nacistických propagandistických filmů.

WREYFORD, Natalie

Gender inequality in screenwriting work / Natalie Wreyford. -- [London] : Palgrave Macmillan, 2018. --

216 s. -- Poznámky - Zkratky - Rejstřík - První hloubková studie, která zkoumá příčiny pokračující genderové nerovnosti ve filmovém průmyslu. Na základě rozhovorů se scenáristy a jejich „zaměstnavateli“ se autorka snaží pochopit onu zakořeněnou nerovnost. Klade si otázku: „Co brání ženám v práci scenáristky?“. Za každou kapitolou nalezneme poznámky a odkazy na literaturu. -- ISBN 978-3-319-95731-9 (váz.)

ZALÁN, Vince

Film van, babám! : a cseh új hullámról / Zalán Vince. -- Budapest : Gondolat Kiadó, 2016. -- 367 s. -- Předmluva - Úvod - Filmografie - Rejstřík - Bibliografie na s. 351–354 - Kniha filmového kritika Vince Zalána „Film van, babám!“ je dosud nejdůkladnějším dílem, které mapuje českou filmovou novou vlnu. Objevují se zde jména osobností jako je: Miloš Forman, Věra Chytilová, Ivan Passer, Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, a další. -- ISBN 978 963 693 712 6 (brož.)

Připravila Božena Vašíčková.

Po dlouhá léta připravoval Přírůstky Knihovny NFA pro *Iluminaci* nedávno zesnulý kolega Miloš Fikejz. Následující řádky tedy věnujeme vzpomínce na něj z pera Tomáše Bartoška:

Miloš Fikejz (11. 10. 1959, Vysoké Mýto – zem. 15. 1. 2019, Praha, na akutní leukemii) absolvoval po maturitě na vysokomýtském gymnáziu nástavbové studium na Střední knihovnické škole v Praze a v roce 1981 nastoupil jako knihovník do knihovny ČSFÚ (později NFA), kde působil až do své předčasné smrti. Začal publikovat odborné texty a fotografie v různých filmových periodikách (*Záběr, Film a doba, Kino*). Stal se kmenovým autorem časopisu *Filmový přehled*, kam psal biografie a filmografie světových a zejména českých herců a filmařů. Vyprofiloval se jako jeden z mála lidí schopných fundovaně a hutně podat encyklopedické heslo konkrétní osobnosti, a navázal tak na činnost svých předchůdců (J. S. Kolár, Myrtil Frída, Jaroslav Brož, manželé Bartoškoví ad.). Od počátku 90. let se věnoval vlastním encyklopedickým projektům. Zcela zásadní jsou dvousvazkový *Slovník zahraničních filmových herců konce XX. století* a třísvazkový slovník *Český film: Herci a herečky*. Kromě toho zpracovával hesla do nejrůznějších encyklopedií, slovníků a katalogů (MFF Karlovy Vary, Febiofest, Finále Plzeň, LFŠ) a podílel se na odborné revizi řady knih o filmu a jeho tvůrcích. Kromě psaní se věnoval i své zálibě ve fotografování a stal se z něj čelný dokumentátor filmových událostí a portrétista lidí spjatých s kinematografií. Soustřeďoval se na živé fotografie, pořizované přímo při různých akcích. Spolupracoval zejména s MFF v Karlových Varech nejen jako fotograf, ale i jako odborný lektor festivalových katalogů. Vystupuje též v dokumentu Miroslava Janka o karlovarském festivalu *FILMOVÁ LÁZEŇ* (2013). Byl pravidelným účastníkem Letních filmových škol, Febiofestu a Finále Plzeň. Jeho fotografování se neomezovalo pouze na film, ale zasahovalo i oblasti divadla, literatury a hudby. Známé jsou například jeho fotografie Václava Havla z let 1987–89, ve své obsáhlé sbírce měl ovšem i unikátní fotografie světových umělců (např. tehdy začínajícího Leonarda DiCapria z MFF v Karlových Varech 1994). Od 90. let vystavoval na mnoha samostatných výstavách u nás i v zahraničí. Věnoval se však také fotografování měst, přírody a z balkonu hornopočernického bytu zachycoval různé podoby Měsíce. Spolupracoval s Unijazzem a pomáhal organizovat akce Jonáš klubu. Jeho charakteristickými rysy byly nezdolný optimismus, pracovitost, pečlivost, velké nasazení a zaujetí, obětavost, vstřícnost a skromnost. V mládí závodně plaval, ve středním věku se začal intenzivněji věnovat stolnímu tenisu. Měl dvě děti z prvního manželství s Helenou Fikejzovou a ve druhém manželství s knihovnicí NFA Jaroslavou Fikejzovou se staral o její dvě dcery.

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

Prostřednictvím monotematických bloků se *Illuminace* snaží podpořit koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvořit operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadnit zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata jsou vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevírat specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nevyužitými prameny). Zájemcům může redakce poskytnout výběrové bibliografie k jednotlivým tématům. **Každé z uvedených čísel bude mít rezervován dostatek prostoru i pro texty s tématem nijak nesouvisející.**

S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obračejte na adresu: lucie.cesalkova@nfa.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.

Iluminace 2/2019

Současný český dokumentární film

(uzávěrka 30. května 2019)

editorky: Lucie Česálková a Magda Španihelová

Klíčovými tématy teoretické i historické reflexe dokumentárního filmu byly velmi dlouho otázky hranic dokumentu a fikce, autenticity a dokumentaristické etiky. Okolnosti posledních let nicméně vyzývají k zásadnímu přehodnocení těchto debat, jejich nahlédnutí ve zcela jiném světle a posunutí jádra dokumentárních studií odlišným směrem. Doba fake-news, normalizace post-pravdy a alternativních fakt, doba, kdy se díky novým technologiím a sociálním sítím stávají reportéři obyčejní lidé, významně ovlivňuje pojetí toho, čím je dnes dokumentární film. V kontextu digitální kultury se proměnily socio-politické, technologické i ekonomické okolnosti toho, jak vzniká, jak je šířen a jak je recipován. Dokumentární film se navíc pohybuje v stále hybridnějším kulturním prostoru, na pomezí umění, aktivismu, zábavní a populární kultury, pedagogiky, žurnalistiky. Jeho hranice a funkce tak nabývají zcela nových významů.

Dokumentární film tak mimo jiné již není možné chápat odděleně, nebo snad dokonce v jednoduché opozici k tvorbě hrané. S ohledem na tyto a další posuny v rámci dokumentárního diskursu navrhují Kate Nashová, Craig Hight a Catherine Summerhayesová chápat dokument jako součást „komplexního mediálního prostředí“, v rámci „nové dokumentární ekologie“. Konceptuální rámec (mediální) ekologie jim dovoluje porozumět dokumentárnímu filmu jako dynamickému systému vzájemně provázaných a na sobě závislých proměnných. Prozkoumat, jak digitální kultura ovlivnila platformy, praktiky, diskursy a aktéry dokumentárního filmu v českém kontextu, chce připravované číslo *Iluminace 2/2019*.

Porevolučnímu dokumentárnímu filmu bylo doposud věnováno jen několik málo textů — zpravidla diplomových či disertačních prací, případně esejistického typu. Na svou odbornou reflexi tato oblast stále ještě čeká. Přípravované číslo *Iluminace* se nicméně úžeji zaměří na nejbližší minulost a vývoj uplynulých třiceti let bude vnímat spíše ve smyslu předpokladů současné situace.

Otázky, jimž by se měly věnovat texty zařazené do tohoto čísla, jsou mimo jiné a nikoli bezvýhradně následující:

- Jak se v posledních letech proměnily podmínky výroby, distribuce a uvádění dokumentárních filmů?
- Jak český dokumentární film reaguje na výzvy globalizujícího se filmového průmyslu — jak se zviditelňuje zahraničí, ať ve smyslu festivalové, televizní či jiné distribuce anebo produkční spolupráce?
- Ovlivňují českou dokumentární tvorbu nové trendy přicházející z oblasti webu či virtuální reality — spolupráce s internetovými televizemi, tvorba webových dokumentů a VR dokumentů?
- Jak digitální kultura otevřela dokumentárnímu filmu cesty mimo kino — na web, do galerijních prostor?

- Ovlivňuje domácí dokumentaristiku nové vymezování rolí na televizním trhu? Dochází v rámci vzájemného ovlivňování veřejnoprávní, komerční a internetové televize k rozrůžňování, či naopak sblížování obsahu, vznikají nové originální formáty?
- Dochází v důsledku digitálních technologií k proměně tematiky a estetiky dokumentárního filmu?

Vybraná literatura:

Aston, Judith – Gaudenzi, Sandra – Rose, Mandy (eds.): *I-Docs: The Evolving Practices of Interactive Documentary*. New York: Columbia University Press 2017.

Buckingham, David – Willett, Rebekah (eds.): *Video Cultures. Media Technology and Everyday Creativity*. New York: Palgrave Macmillan 2009.

Cagle, Chris: Postclassical Nonfiction: Narration in the Contemporary Documentary. *Cinema Journal* 52, 2012, č. 1, s. 45–65.

Doueihi, Milad: *Digital Cultures*. Harvard University Press 2011.

Harvey, Kerric: 'Walk-In Documentary': New paradigms for gamebased interactive storytelling and experiential conflict mediation. *Studies in Documentary Film* 6, 2012, č. 2, s. 189–202.

Honess Roe, Annabelle: *Animated Documentary*. New York: Palgrave MacMillan 2013.

Nash, Kate – Hight, Craig – Summerhayes, Catherine (eds.): *New Documentary Ecologies. Emerging Platforms, Practices, and Discourses*. New York: Palgrave Macmillan 2014.

O'Flynn, Siobhan: Documentary's metamorphic form: Webdoc, interactive, transmedia, participatory and beyond. *Studies in Documentary Film* 6, 2012, č. 2, s. 141–157.

O'Sullivan, Shane: The economy of memory: Archive-driven documentaries in the digital age. *Journal of Media Practice* 14, 2013, č. 3, s. 231–248.

Hesmondhalgh, David – Zoellner, Anna: Is Media Work Good Work? A Case Study of Television Documentary. In: Valdivia, Angharad N. (ed.), *The International Encyclopedia of Media Studies*. Blackwell Publishing 2013.

Abstrakty navrhovaných příspěvků v délce max. 200 slov pošlete spolu s krátkou biografií do **15. března 2019** na adresy lucie.cesalkova@nfa.cz, magda.spanihel@gmail.com. Pro odevzdání finálních studií do recenzního řízení je stanovena uzávěrka **30. května 2019**.

Texty dodávejte upravené dle citační normy *Iluminace*, opatřené anglickým summary, pěti klíčovými slovy v češtině a angličtině, biografickým medailonem a seznamem citovaných filmů (AV děl).

Uvítáme též nerecenzované texty, které s tématem souvisejí v širším smyslu současného dokumentárního filmu (recenze aktuální literatury, recenze výstav či přehlídek, zprávy z konferencí, symposií a workshopů, projekty, nevyhýbáme se též esejím či polemikám). S náměty těchto textů opět kontaktujte editorky.

Laterna magika mezi médii, druhy a formáty

(uzávěrka 30. července 2019)

editorky: Lucie Česálková a Kateřina Svatoňová

Laterna magika vznikla jako součást pavilonu, jenž měl reprezentovat Československo na Světové výstavě Expo v Bruselu roku 1958. Vznikla tedy z kulturně-politické potřeby, na kulturně-politické zadání a s cílem kulturně-politické reprezentace Československa v zahraničí. Její úspěch v očích zahraničního publika pak také podpořil další rozvoj tohoto formátu v podmínkách státního socialismu. V roce 2018 uplynulo 60 let od vzniku Laterny magiky, přičemž tato dlouhá historie vybízí ke kritické analýze postupů, jimiž Laterna magika obohatila domácí i zahraniční kulturu. V připravovaném čísle *Iluminace* bychom Laternu magiku rády nahlédly především jako *hraniční fenomén*. Laterna magika byla v průběhu svého vývoje za různých politických, společenských a kulturních okolností vždy fenoménem oscilujícím mezi uměleckým tvarem, technologickou novinkou a politikem; mezi divadlem, filmem, tancem a hudbou. Vstřebávala dobově aktuální impulzy všech těchto uměleckých druhů a zpětně tyto druhy, ale také širší sféru domácí (populární) kultury ovlivňovala.

Do plánované *Iluminace* bychom tedy primárně rády zařadily texty nahlížející Laternu magiku jako svébytný fenomén rozvíjející se napříč dějinami filmového, divadelního, tanečního, výtvarného a hudebního umění, ale i ty, které ji sledují jako specifické médium, kulturní techniku či performativní praxi. Laternu magiku bychom nicméně jako multimediální dílo rády problematizovaly nejen z hlediska uměleckých dějin, ale také z hlediska archivnictví. Nahlédneme-li totiž na tento unikátní tvar také z hlediska kulturní paměti a jejího uchování pro budoucí generace, pak v době digitálního zpracování a ukládání historických dat navíc vyvstává palčivá otázka, jak podobně komplexní formáty adekvátně archivovat.

Vybraná literatura:

- Albertová, Helena: *Josef Svoboda. Scénograf*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav 2012.
- Auslander, Philip: *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. New York: Routledge 1999.
- Bay-Cheng, Sarah – Kattenbelt, Chiel – Lavender, Andy – Nelson, Robin: *Mapping Intermediality in Performance*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2010.
- Dixon, Steve: *Digital Performance. A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge, MA: MIT Press 2007.
- Gieseckam, Greg: *Staging the Screen. The Use of Film and Video in Theatre*. New York: Palgrave Macmillan 2007.
- Klich, Rosemary – Scheer, Edward: *Multimedia Performance*. New York: Palgrave Macmillan 2012.
- Kramerová, Daniela – Skálová, Vanda (eds.): *Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě EXPO 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let*. Praha: Arbor vitae 2008.
- Malý, Svatopluk: *Vznik, rozvoj a ústup multivizuálních programů*. Praha: AMU 2010.

Nekvindová, Terezie – Kramerová, Daniela (eds.): *Automat na výstavu. Československý pavilon na EXPO 67 v Montrealu*. Cheb – Praha: GAVU – AVU 2017.

Příhodová, Barbora (ed.): *Scénografie mluví. Hovory Jarky Buriana s Josefem Svobodou*. Brno: MUNI – Josef Svoboda – scénograf o. p. s. 2014.

Reid, Susan E. – Crowley, David: *Style and Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*. Oxford – New York: Berg 2000.

Reid, Susan E.: Cold War Cultural Transactions. Designing the USSR for the West at Brussels EXPO '58. *Design and Culture* 9, 2017, č. 2, s. 123–145.

Svoboda, Bohumil (ed.): *Laterna magika. Sborník statí*. Praha: Filmový ústav 1968.

Abstrakty navrhovaných příspěvků v délce max. 200 slov pošlete spolu s krátkou biografií do **30. dubna 2019** na adresy lucie.cesalkova@nfa.cz, katerinasvatonova@gmail.com. Pro odevzdání finálních studií do recenzního řízení je stanovena uzávěrka **30. července 2019**.

Texty dodávejte upravené dle citační normy *Illuminace*, opatřené anglickým summary, pěti klíčovými slovy v češtině a angličtině, biografickým medailonem a seznamem citovaných filmů (AV děl).

Iluminace 4/2019

Číslo je plánováno jako volné. Budeme publikovat aktuální výstupy domácího výzkumu bez tematického sepětí.

(uzávěrka 30. září 2019)

Abstrakty navrhovaných příspěvků v délce max. 200 slov posílejte spolu s krátkou biografií do **15. srpna 2019** na adresu **lucie.cesalkova@nfa.cz**. Pro odevzdání finálních studií do recenzního řízení je stanovena uzávěrka **30. září 2019**.

Texty dodávejte upravené dle citační normy *Iluminace*, opatřené anglickým summary, pěti klíčovými slovy v češtině a angličtině, biografickým medailonem a seznamem citovaných filmů (AV děl).

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 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 navrhují přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučují zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, respektive podněty k úpravám. V případě požadavku na přepracování nebo při protichůdných hodnoceních

může redakce zadat třetí posudek. Na základě posudků šéfredaktor přijme konečné rozhodnutí o přijetí či zamítnutí příspěvku a toto rozhodnutí sdělí v nejkratším možném termínu autorovi. Pokud autor s rozhodnutím šéfredaktora nesouhlasí, může své stanovisko vyjádřit v dopise, který redakce předá k posouzení a dalšímu rozhodnutí členům redakčního okruhu. Výsledky recenzního řízení budou archivovány způsobem, který umožní zpětné ověření, zda se v něm postupovalo podle výše uvedených pravidel a zda hlavním kritériem posuzování byla vědecká úroveň textu.

Další ustanovení

U nabízených rukopisů se předpokládá, že autor daný text dosud nikde jinde nepublikoval a že jej v průběhu recenzního řízení ani nebude nabízet jiným časopisům. Pokud byla publikována jakákoli část nabízeného textu, autor je povinen tuto skutečnost sdělit redakci a uvést v rukopise. Nevyžádané příspěvky se nevracejí. Pokud si autor nepřeje, aby jeho text byl zveřejněn na internetových stránkách časopisu (www.iluminace.cz), je třeba sdělit nesouhlas písemně redakci.

Pokyny k formální úpravě článků jsou ke stažení na téže internetové adrese, pod sekci „Autoři článků“.



NFA

Sbírka orální historie v Národním filmovém archivu


NFA pečuje o nejrůznější typy dokumentů se vztahem k historii českého filmovnictví včetně zvukových a zvukově-obrazových nahrávek.

Vlastníte-li takové typy materiálů (rozhovory, záznamy událostí či jiné druhy audiozáznamů, eventuálně audiovizuálních záznamů rozhovorů, vztahující se k tématu české kinematografie, a to z jakéhokoliv období), a máte zájem o jejich bezpečné uchování, nabízíme vám bezplatné uložení v depozitářích NFA.

NFA splňuje všechny podmínky, které zaručují nejvyšší možnou kvalitu archivace.

Jakékoliv obohacení naší sbírky z vašich zdrojů je cenným příspěvkem k rozšíření povědomí o minulosti českého filmu a současně i naší kulturní historie.

Kontakt: kurátorka sbírky Marie Barešová
Marie.Baresova@nfa.cz





KAPITOLY Z DĚJIN (FILMU)

Pondělní exkurzy do dějin české kinematografie.
Slovem a projekcí představují stěžejní i zdánlivě okrajová témata českého filmu
s důrazem na historické, kulturní či politické souvislosti.

4. 2. 2019

Marie Kratochvílová a Zuzana Černá → Pavel Juráček: Deník

18. 2. 2019

Tereza Frodlová → Počátky barvy v české kinematografii

4. 3. 2019

Julie Wittlichová → České filmové adaptace

18. 3. 2019

Lukáš Skupa → Cenzurovaná šedesátá

1. 4. 2019

Tereza Czesany Dvořáková → Divoká devadesátá

15. 4. 2019

Petr A. Bílek → Přítel či nepřítel?: Obrazy hudebníků za normalizace

6. 5. 2019

Lucie Česálková a Marta Mentzlová Kucharová → Laterna magika:
Umění jako stroj

20. 5. 2019

Marie Barešová → Teplá česká kinematografie

Kapitoly z dějin (filmu) v kině Ponrepo od února do května vždy od 18:00.
Více informací na nfa.cz/kapitoly

kinó
národního
Ponrepo
filmového
archivu



ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

3 / 2018

www.iluminace.cz

Redakce / Editorial Staff:

Jiří Anger, Jan Hanzlík, Matěj Forejt, Ivan Klimeš

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,
Petr Szczepanik, Jaroslav Švelch

Vydává / Published by:

Národní filmový archiv, www.nfa.cz

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv, Oddělení podpory výzkumu
Malešická 12, 130 00 Praha 3

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

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 lednu 2019. /

The manuscript was submitted in January 2019.

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 velkorysý: 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: obchod@nfa.cz

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: obchod@nfa.cz

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